



**DIE NATUR ALS
GLEICHBERECHTIGENDE,**
nicht korrumpierbare und
regenerative Kraft wurde
zum bildgebenden Ideal
in Form von
Freiheitsbäumen
und Freiheitsbergen,
aber auch als
geometrische
Grundformen,
die als Pyramide,
Quader oder Kugel zum
Gestaltungselement einer
neuen Architektur wurden

Liberté toujours! Ikonographien der Freiheit in der Französischen Revolution

Nathalie-Josephine von Möllendorff

Wenn es um den Begriff der Freiheit geht, hat sich kein Kunstwerk stärker in das kollektive Bildgedächtnis eingeschrieben als Eugène Delacroix' Gemälde »Die Freiheit führt das Volk an« (Abb. 1). Es stellt die Ereignisse der Julirevolution am 28. Juli 1830 dar und bedient sich damit – gut vierzig Jahre nach Ausbruch der Französischen Revolution – einer Ikonographie, die erst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt wurde. Bei Delacroix schreitet die Freiheit in einem antikisierenden, die Brust entblößenden Gewand mit roter Schärpe über einen Hügel aus Schutt und Leichen, das Gewehr in der Hand und eine phrygische Mütze auf dem Kopf. Damals ging man davon aus, dass in der Antike befreite Sklaven eine solche Mütze trugen – in Wirklichkeit war es ein Pilleus – und so bediente man sich dieses alten Symbols, um seine Zugehörigkeit und Sympathie zu den Revolutionären zu demonstrieren. Vor der im Rauch unkenntlich werdenden Stadtsilhouette von Paris blickt die Freiheit rückwärtsgewandt über ihre Schulter und fordert die hinter ihr befindliche Menge auf, ihr und der energisch in die Höhe gehaltenen Trikolore zu folgen. Die Stadt im Hintergrund mit den eindeutig identifizierbaren Türmen von Notre-Dame sowie die zeitgenössische Kleidung der Bürger und Handwerker im Gefolge der Freiheit sind die einzigen Hinweise auf den historischen Kontext des Gemäldes. Neben dem Titel zeigen sie, dass es sich hier um die Julirevolution 1830 und nicht um die Französische Revolution 1789 bis 1799 handelt.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist jedoch nicht, eine ikonographische Entwicklung nachzuzeichnen, sondern der Frage nachzugehen, wie Freiheit als politisches Ideal zu einer Zeit visuell verhandelt wurde, als es noch keine Darstellungskonvention gab. Mit welchen Methoden wurde ein derart abstrakter Begriff kommuniziert und durch eine Zusammenführung von Zeichen und Symbolen – oder ihr bewusstes Fehlen – in eine allgemeinverständliche Bildsprache überführt? Kann eine einzelne Darstellungsart überhaupt ausreichen, um die Vielzahl an Idealen und die mit ihnen verwandten Maxime

Nathalie-Josephine von Möllendorff (Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, insb. mittelalterliche Kunstgeschichte);

nathalie.von-moellendorff@uni-bamberg.de;

<https://orcid.org/0000-0002-4774-6462>;

© Nathalie-Josephine von Möllendorff 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

zu verbildlichen und damit den radikalsten und nachhaltigsten Kulturumbruch der europäischen Geschichte zu bebildern? Oder offenbaren sich nicht vielmehr auf verschiedensten Ebenen grundlegende Werte einer Gesellschaft? Diesen Fragen wird im Folgenden an zwei Beispielen nachgegangen, die nicht unbedingt auf den ersten Blick mit dem Begriff der Freiheit in Verbindung gebracht werden würden: Säkularisation¹ und Kunstraub.



Abb. 1: Eugène Delacroix: 28. Juli. Die Freiheit führt das Volk an, 1830. Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm, Paris, Musée du Louvre

Im Kontext der Französischen Revolution heißt Freiheit vor allem Befreiung. Neben der Monarchie wurde die Kirche als politische Institution angesehen, die aber aufgrund ihrer zentralen Rolle im Alltagserleben der Bevölkerung als deutlich gefährlicher eingestuft wurde.² Übliches Instrument von Siegerhybris ist es, zunächst alle sichtbaren Zeichen des alten Gesellschaftssystems aus dem öffentlichen Stadtbild zu entfernen und durch neue Symbole zu ersetzen. So kam es, dass Kronen und Wappen an den Schlössern und Stadtpalais entfernt wurden, wenig später aber auch die Kreuze auf den Kirchtürmen weichen mussten. Sie wurden demontiert, eingeschmolzen und durch Trikoloren und phrygische Mützen aus bemaltem Blech ersetzt.³ Die urbane Topographie wurde derart umfassend von Feudalismus und Idolatrie gereinigt, dass Straßen, Plätze und Orte vielfach umbenannt wurden. In Paris führte dies beispielsweise zum Austausch von

782 Straßenschildern. In La Rochelle behielten lediglich drei von insgesamt 175 Straßen ihren ursprünglichen Namen.⁴

Aber die Tilgung monarchischer und religiöser Symbole und Namen war den Revolutionären offenbar nicht tiefgreifend genug. Daher wurde auch das metrische System eingeführt sowie ein physiokratischer Kalender etabliert, der sich nicht mehr auf christliche Festtage und Heilige, sondern auf den Jahreslauf der Natur bezog. Nicht zufällig beginnt die neue Zeitzählung zur unmissverständlichen Demonstration der Gleichheit am Tag des Herbstäquinoktiums 1792, an dem auch die neue Republik proklamiert wurde. Die Woche des Gregorianischen Kalenders mit sieben Tagen wurde durch die *Semaine décadaire*, eine Woche mit zehn Tagen, und die Heilige Messe durch die *Fêtes décadaires* ersetzt. Christian Harten hob hervor, dass der »Bruch mit dem von der Kirche geprägten Zeiterleben« nicht nur »Werte und Weltdeutungsmuster der religiösen Kultur« auflöste, sondern dass Individuen der »Kontingenz der sozialen Geschichte« entzogen wurden, was Ersatzsysteme forderte.⁵ Mit dem Bewusstsein für die Notwendigkeit einer Gesellschaft ordnenden Autorität wurden daher als Naturreligion 1793 der »Dekadenkult« ausgerufen, dem bereits im Jahr darauf der »Kult des Allerhöchsten Wesens« folgte. Der Rückbezug auf die Natur beziehungsweise auf naturwissenschaftliche Elemente ist dabei nicht zufällig. Sie galt als gleichberechtigend, nicht korrumpierbar und vor allem sich immer wieder neu regenerierend – Eigenschaften, die dem Aufbau der neuen Gesellschaft zugrunde liegen sollten und daher als Ideal propagiert wurden.

Bekanntermaßen hat die große Revolution zum größten Ikonoklasmus der französischen Geschichte geführt, der weit über die Entfernung alter Machtsinsignien hinausging. Dabei war den Revolutionären zunächst nur die pragmatische Beschaffung von wiederverwertbaren Materialien für die Kriegsproduktion wichtig. Mit dem Beschluss der *Assemblée législative* im August 1792 sollten alle Gegenstände aus Bronze in den ehemaligen und nun in Staatsbesitz befindlichen Königsschlössern der Waffen- und Munitionsproduktion zugeführt werden. Per Dekret vom 1. August 1793 wurde dies auch auf die ehemaligen klerikalen Liegenschaften der Kirche angewendet.⁶ Die legendäre Plünderung der Abteikirche von Saint Denis ist sicher das bekannteste, aber keineswegs einzige Beispiel. Von August 1793 bis Januar 1794 wurde hier die Dacheindeckung sowie die Bleisärge in der Krypta der Königsgrablege entfernt. Auch aus Chartres wurde den Behörden gemeldet, dass 458.164 Pfund Blei aus der Dacheindeckung gewonnen werden konnte.⁷ Die Dekrete vom 23. Juli sowie vom 3. August 1793 sahen auch die Entfernung der Kirchenglocken vor und so wurde aus Amiens der Ausbau von 102 Glocken sowie aus Versailles 24.100 Pfund an verwertbaren Material gemeldet. 1795 folgte noch der Verkauf der Orgeln, um entsprechende Finanzmittel zu gewinnen. Die pragmatische Beschaffung von Metallen wurde dabei entsprechend ideologisch legitimiert: Die eingeschmolzenen Kunstgegenstände, gleichermaßen Zeichen des Feudalismus, der Idolatrie und damit der Unterdrückung, konnten nun »als Werkzeuge des Freiheitskampfes [...] wieder gut machen, was sie dem Volk angetan« hatten.⁸

Die verbleibenden, mehr oder weniger entleerten Gebäude nutzte man als Marställe, Kasernen oder Hospitäler; sie dienten als Lagerräume, Getreidespeicher, Salpeterminerien oder Glasbläsereien, oftmals mit erheblichen einhergehenden Schäden an der Bausubstanz. Nur zu gerne hätte man die Kirchen und Kathedralen ganz abgerissen – nicht, dass dies nicht vielerorts auch geschah.⁹ Oftmals wurde jedoch aufgrund der neu-

en Maxime der Wirtschaftlichkeit, Durchführbarkeit und Nützlichkeit – Schwesterideale der Vernunft – der beantragte Abriss abgelehnt, die Gebäude in dringend benötigte Versammlungsorte verwandelt und später als Tempel der Vernunft umgenutzt.

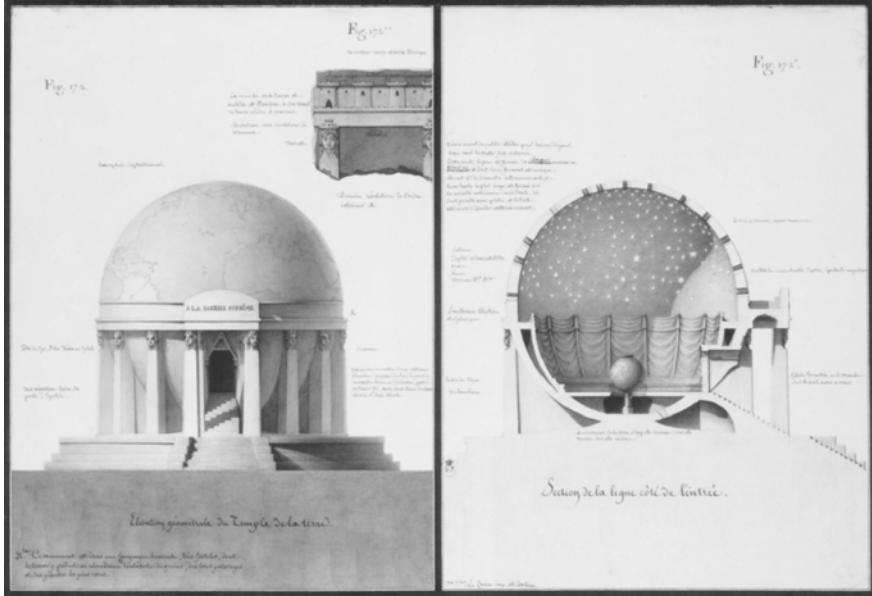


Abb. 2: Jean-Jaques Lequeu, Geometrischer Aufriss eines Tempels der Erde, 1794. Aquarellierte Tuschezeichnung, 51,5 x 35,1 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

Viel lieber hätte man Tempelneubauten errichtet, deren Entwürfe sich immerhin erhalten haben. Sie kamen allerdings nicht zur Ausführung, da in Kriegszeiten die Finanzmittel für die megalomanischen Bauprojekte fehlten. Die sogenannte ›Revolutionsarchitektur‹ zeichnet sich grundlegend durch den Rückgriff auf klassische und geometrische Formen aus, wie dies beispielsweise Jean-Jaques Lequeus Entwurf für einen »Tempel der Erde« 1794 zeigt (Abb. 2). Im Wesentlichen handelt es sich um einen dreistufig erhöhten Monopteros, in den eine Kugel als Erdball eingeschrieben ist. Interessant ist, dass die Formideen der ›Revolutionsarchitektur‹ zwar radikal sind und einen klaren Bruch zum bisher favorisierten ›Königstil‹ erkennen lassen, aber nicht erst mit der Revolution aufkamen. Bereits 1782 hatte Antoine Vaudoyer den Entwurf für das »Maison d'un Cosmopolite« vorgelegt, gefolgt von Étienne-Louis Boullées »Newtonkenotaph« von 1784. Boullées Entwurf für das »Monument des Allerhöchsten Wesens« von 1799 basiert auf seinem früheren Entwurf für eine »Basilika des Allerhöchsten Wesens« von 1781/82 (Abb. 3–4).¹⁰



Abb. 3: Étienne-Louis Boulée, *Monument zu Ehren des Höchsten Wesens*, 1799. Lavierte Tuschezeichnung, 148 x 40 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

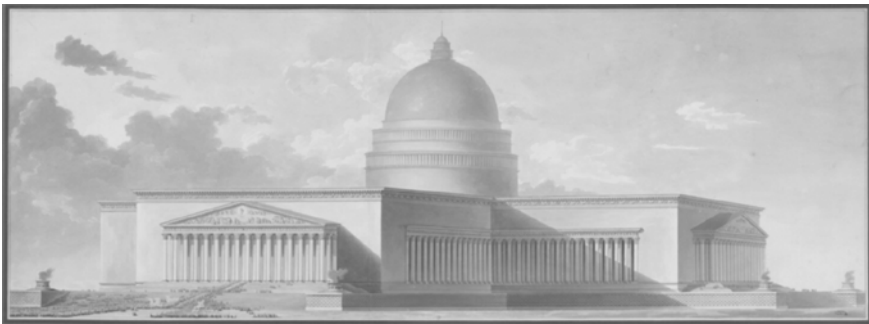


Abb. 4: Étienne-Louis Boulée, *Entwurfer einer Basilika für das Höchste Wesen, genannt Métropolis*, 1781/82. Lavierte Tuschezeichnung, 154 x 57 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

Aber statt der Neubauten nutzte man notgedrungen zunächst die vorhandenen Sakralgebäude als Versammlungsorte für politische Gruppen, wie der Umbau der Jesuitenkirche in Brüssel 1793 zeigt (Abb. 5). Größer angelegte Umbauprojekte wie Charles de Waillys Vision für das Pariser Pantheon 1797 erwiesen sich ebenfalls als nicht umsetzbar – zu schnell wechselten die Ereignisse, Direktiven und Ideen für ein neues Frankreich; und noch immer herrschte Krieg in Europa. Dennoch lassen die Entwürfe auch hier eine eindeutige Tendenz zugunsten natürlicher, antiker oder geometrischer Formen erkennen. Das Pantheon etwa hätte eine mit einem korinthischen Säulenportikus versehene Pyramide werden sollen, dem ein monumentaler Monopteros aufgesetzt worden wäre (Abb. 6). Wirtschaftlicher war es dagegen, lediglich das Interieur zu verändern und den Bau als Behälter zu nutzen, ihn aber in seiner Struktur unberührt zu lassen. Auguste-Firmin Chabrier plante 1795 für den Umbau der Kathedrale von Marseille mehrere Varianten für das Interieur. Es bestand jeweils aus einem auf einem Berg thronenden Monopteros und einer von zwei Opferaltären flankierten Vernunft. Einer der Entwürfe sah sogar die Integration von künstlichen Wasserfällen vor (Abb. 7).

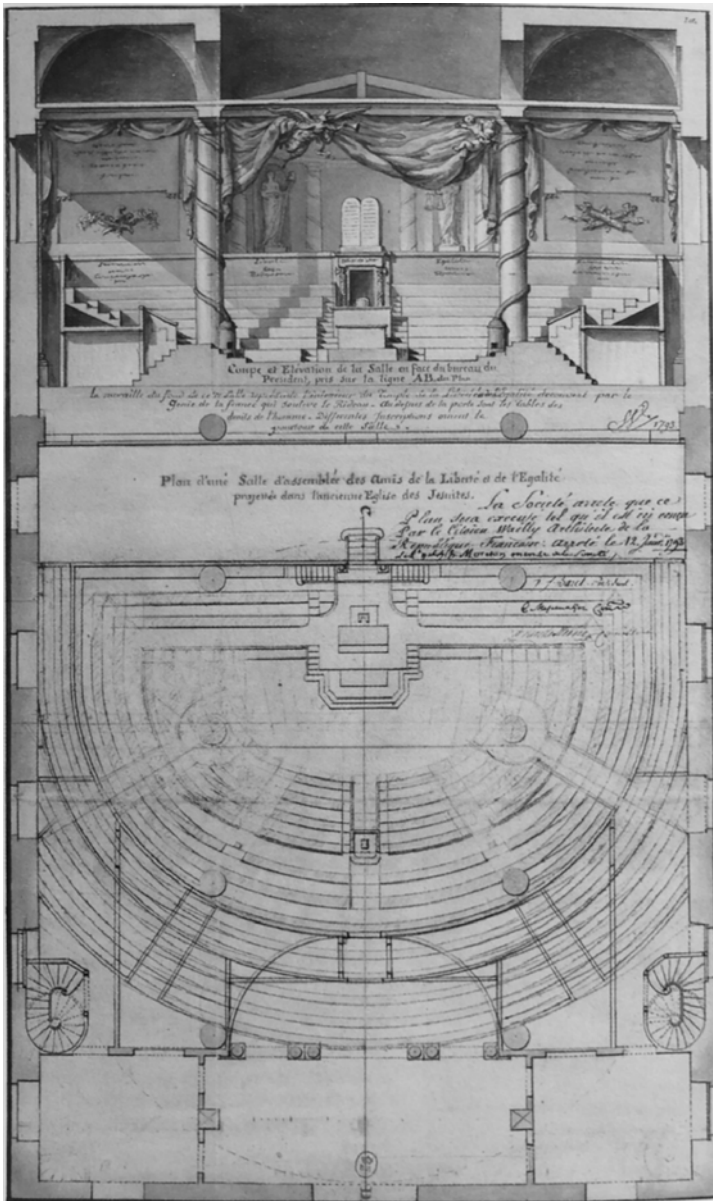


Abb. 5: Charles de Wailly, Umbauplan eines Versammlungssaals der Freunde der Freiheit und Gleichheit, zu verwirklichen in der alten Kirche der Jesuiten in Brüssel, 1793. Paris, Bibliothèque nationale de France



Abb. 6: Charles de Wailly, Panthéon de Paris – Perspektivische Ansicht eines Entwurfs zur Modifikation in einen Temple décadaire, vor 1797. Lavierte Tuschezeichnung, Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture



Abb. 7: Auguste-Firmin Chabrier, Der Tempel der Vernunft in Marseille, 3. Entwurf, 1795. Lavierte Tuschezeichnung, 61 x 40,5 cm, Avignon, Archives départementales

Ob Marseille, Lille, Lyon oder Paris, die unterschiedlichen Entwürfe zeigen die immer gleichen Elemente. Sie waren nicht ausschließlich auf die Innenräume der ehemaligen Kirchen beschränkt, sondern konnten auch im Freien aufgebaut werden. In Amiens beispielsweise hatte man, nachdem der Antrag auf Abriss abgelehnt worden war, die Kathedrale als Mahnmal deklariert und auf ihrem Vorplatz in klar formulierter Konkurrenz zu ihren Türmen einen Freiheitsberg aufgeschüttet. »Durch ihr Emporragen [widersprach die Kathedrale] den Grundsätzen der Gleichheit« und war damit ein »Monument des Wahns und der Ungleichheit geworden«.¹¹ Auf den Gipfel des künstlichen Berges pflanzte man einen mit Trikoloren und phrygischer Mütze geschmückten Baum der Freiheit und Gleichheit, errichtete einen Altar des Vaterlandes sowie mehrere Scheiterhaufen, auf denen man bei den Fêtes décadaires die Symbole des Feudalismus verbrannte. Diese befanden sich praktischerweise in unmittelbarer Nähe, denn es waren die Ausstattungsgegenstände der Kathedrale, die man hier vernichtete. In Orléans ging man sogar noch einen Schritt weiter. Unter dem zwanzig Meter hohen Berg auf dem Place Montroy legte man ein Massengrab an, in dem man exekutierte »Feinde der Republik« verscharfte.¹² Den »anmaßenden Charakter« der Kathedrale suchte man durch das »Monument einer schlichten und erhabenen Natur« auszugleichen, die, wie schon beim physiokratischen Kalender, zum bildgebenden Ideal erhoben wurde.¹³

Maßen die Akteure der Revolution ihrem eigenen Kulturerbe zumindest eine Zeit lang keinen Wert bei, wie die Schleifung der Bastille 1789/99 oder auch die Zerstörung

gen von Grabskulpturen in der Abteikirche von Saint-Denis Ende 1793 zeigen, kann dies für die kulturellen Objekte anderer Länder nicht behauptet werden. Während des ersten Koalitionskrieges ab 1792 wurde das französische Heer von einer Expertengruppe der Commission de Commerce et des approvisionnements begleitet, die zwar selbst nicht an den Kampfhandlungen teilnahm, aber im Hintergrund systematisch nach republikförderlichen Dingen suchte. Zunächst betraf dies naturwissenschaftliche Sammlungen, Bibliotheken und landwirtschaftliche Geräte, aber mit der Erweiterung der Direktive im Herbst 1794 galt es auch, Kunstwerke zu extrahieren. Am 9. Oktober – ganze drei Tage nach Einmarsch der französischen Armee in Köln – wurde auf dem Kölner Neumarkt ein Baum der Freiheit gepflanzt und Peter Paul Rubens' »Kreuzigung Christi« aus dem Kölner Dom entfernt, verpackt und nach Paris in das neu eingerichtete Museum der Republik geschickt.¹⁴ Es war eine der ersten Extraktionen, die ein Kunstwerk betrafen, die aber von der Kölner Bevölkerung noch als »Kriegsentschädigung« hingenommen wurde. »Die Konfiszierung von Kunstschätzen ist Ausdruck militärischer Überlegenheit, ein Zeichen der Siegerhybris und des Trophäenhungers«, erläuterte bereits Bénédictine Savoy,¹⁵ aber wie schon bei der Materialgewinnung zugunsten der Kriegsproduktion blieb auch hier eine ideologische Legitimation nicht aus: »Freilich versuchte die Revolution, diese Praxis mit einem ideologischen Diskurs zu unterfüttern, indem man erklärte, dass die letzte und legitime Heimat der Meisterwerke im Land der Freiheit sei, denn Kunst sei wesensmäßig eine Schöpfung der Freiheit und könne sich nur an freie Menschen richten.«¹⁶ Unter der Doktrin des »befreiten Kulturerbes« plünderte die französische Armee in ganz Europa, wobei erst der Kunstraub in Italien 1796 einen globalen Sturm der Entwertung hervorrief. Vor allem das »klassizistische Deutschland [fühlte] sich indirekt in seiner ›italienischen‹ Identität verletzt«.¹⁷

In Frankreich hingegen brüstete man sich mit »der reiche[n] Ernte prächtiger Dinge« und veranstaltete zu Ehren der Ankunft der Kunstwerke aus Italien sogar spektakuläre Feste unter Teilhabe der Öffentlichkeit.¹⁸ Die Kunstwerke, das »Eigentum aller Völker«, wie ein zeitgenössischer Bericht es benannte, war nun vom »entweihende[n] Blick der Despoten« befreit, fand in Paris eine neue Heimat und sollte in seiner Zusammenschau den »Fortschritt der Künste und der Kunstgeschichte [...] befördern«.¹⁹ Die ankommenden Massen waren jedoch kaum zu handhaben und konnten nie in ihrer Gesamtheit ausgestellt werden. So warteten beispielsweise die antiken Skulpturen aus Italien fast fünf Jahre darauf, ausgepackt zu werden, und Wilhelm von Humboldt beschwerte sich wiederholt in seinen Pariser Briefen darüber, dass er nicht abreisen könne, ohne den Laokoon gesehen zu haben.²⁰ Ein wichtiges Instrument der Regierung war es daher auch, die Anwesenheit der Werke durch Druckgraphiken in Fachzeitschriften und Prachtfolianten publik zu machen – im In-, aber gleichermaßen auch im Ausland.²¹ Ein weiteres, durchaus lukratives Instrument war es, Gipsabgüsse zu produzieren: 265 Exemplare der Laokoongruppe wurden von der 1794 gegründeten Gipsformerei der Museen zwischen 1802 und 1816 gefertigt.²²

Die zugehörige Bildproduktion beschränkte sich dabei nicht nur auf die Wiedergabe des Objekts, sondern illustrierte vor allem die Ausstellungssituation. Der Maler Benjamin Zix spezialisierte sich beispielsweise auf Bildthemen dieser Art und zeigt eine durchaus würdige Präsentation des Laokoon in den Räumlichkeiten des Louvre (Abb. 8). Vor allem demonstrierte er eine damals beliebte Form des Museumsbesuchs bei Nacht,

wobei Skulpturen mit Lichtkästen dramatisch in Szene gesetzt wurden. Zix' Werke bieten eine wichtige Quelle, denn er zeigt wiederholt auch die Ankunft von Kisten, ihre Öffnung oder den mühsamen Prozess der Aufstellung (Abb. 9).



Abb. 8: Benjamin Zix, *Napoleon besucht den Louvre bei Nacht*, 1810. Lavierte Tuschezeichnung, 26 x 29 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 9: Benjamin Zix, *Das Aufstellen der Statue*, undatiert. Lavierte Tuschezeichnung, 34 x 28 cm, Paris, Musée du Louvre

Mit einem merkwürdig anmutenden Kontrast zwischen Bildthema und Bildträger setzte der Künstler Béranger Antoine den Fokus auf das politisch signifikante Moment. Indem er auf einem so elaborierten Objekt wie der 1813 in Sèvres gefertigten »Vase im etruskischen Stil« den italienischen Beutezug thematisiert – natürlich mit Laokoongruppe –, macht er deutlich, was wirklich wichtig ist: Es geht nicht um den Besitz der Kunstwerke oder ihre prächtige Präsentation, sondern um den Akt ihrer Befreiung (Abb. 10).



Abb. 10: Béranger Antoine, *Vase im etruskischen Stil*, 1813. Porzellan, Höhe (gesamt) 120 cm, Sèvres, Manufacture et Musée nationaux



Abb. 10 a: Béranger Antoine, *Vase im etruskischen Stil*, 1813 (wie Abb. 10)

Die vorangehenden Beispiele zeigen, dass der Symbolismus neuer Ideale auch jenseits einer Ikonographie der Freiheit existieren kann, und zwar überall dort, wo Befreiung – sei es die Befreiung des Volkes oder jene der Kunstwerke – zum grundlegenden Thema geworden ist. Der Ikonoklasmus gegenüber den alten Machtsymbolen war dabei selbst ikonographisches Moment, denn es war der Autoritätsverlust der betroffenen Institutionen, der ihre Kulturäußerungen angreifbar und zerstörbar machte. An ihre Stelle traten neue Symbole, die nicht nur ein Vakuum füllten, sondern selbst zu Bedeutungsträgern wurden. Der Rückgriff auf Natur und Antike strukturierte fortan Raum und Zeit: Die Natur als gleichberechtigende, nicht korumpierbare und regenerative Kraft wurde zum bildgebenden Ideal in Form von Freiheitsbäumen und Freiheitsbergen, aber auch als geometrische Grundformen, die als Pyramide, Quader oder Kugel zum Gestaltungselement einer neuen Architektur wurden. Sie verschmolzen mit antiken Bauformen, deren prominentestes Beispiel der Monopteros darstellte. Mit ihr verwies man auf eine Überzeitlichkeit, die das alte überkommene System zu einer nicht länger relevanten Episode in der Geschichte marginalisierte. Letztlich muss auch in dem Postulat der Freiheit der Künste, die nur im Land der Freiheit existieren und von freien Menschen verstanden und rezipiert werden kann, ein ikonographisches Moment erkannt werden. Ihre Befreiung ist damit der Befreiung des Volkes gleichzusetzen und der Kunstraub in der Argumentation als konsequent zu bezeichnen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu ausführlich und unter Angabe weiterer Quellen Möllendorff 2023, 191–240.
- 2 Vgl. Harten 1994, 52.
- 3 Beispielsweise die Turmzier für den Club des Jacobins in Straßburg, 1793, Musée de la ville de Strasbourg, oder die Entwurfszeichnung eines unbekannten Autors in Amiens, Archives départementales de la Somme, A.D.S. N° 26.
- 4 Vgl. Harten 1994, 20–29; Réau 1994, 240–244.
- 5 Vgl. Harten 1994, 16f.
- 6 Vgl. Gerbod 1992, 293–298.
- 7 Vgl. Souchal 1993, 59.
- 8 Vgl. Instruction publique, Art. 1–2 (11.08.1792), Archives Nationale, Paris, AD VIII-34; Julia 2015, 403–405; Harten 1994, 32.
- 9 Abrisskampagnen wurden beispielsweise in Clermont-Ferrand, Chalons-sur-Marne, Toulouse, Paris, Soissons, Cluny, Cambrai durchgeführt, wohingegen Notre-Dame de Paris und Saint-Germain-l'Auxerrois als Lagerraum, die Sainte Chapelle in Paris als Getreidespeicher und später als Archiv, Saint-Germain-des-Prés als Salpêtreraffinerie und die Abteikirche von Clairvaux als Glasbläseerei umgenutzt wurde; vgl. dazu Harten 1994, 55; 57f.; Réau 1994, 233–549.
- 10 Vgl. zur »Revolutionsarchitektur« vor allem die Ausstellungskataloge »Les architectes de la Liberté« (École nationale supérieure des beaux-arts 1989) und »Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800« (Nerdinger – Philipp 1990) sowie Max 1990.

- 11 Harten 1994, 57.
- 12 Vgl. Harten 1994, 36–40; 62.
- 13 Vgl. Harten 1994, 39.
- 14 Vgl. Savoy 2011, 28f.; 320; Diederich 1995, 83; Gramaccini, 1995, 85–90.
- 15 Savoy 2011, 15.
- 16 Pommier 1991, 209–246, zitiert nach Savoy 2011, 28.
- 17 Savoy 2011, 197–312.
- 18 Vgl. Savoy 2011, 325f.
- 19 Vgl. Cantarel-Besson 1981, 236; Savoy 2011, 339f.
- 20 Vgl. Freese 1953, 345; Savoy 2011, 341.
- 21 Vgl. Savoy 2011, 343.
- 22 Vgl. Rionnet 1996, 342; Rionnet 1999, 188; Savoy 2011, 342.

Literatur

- Cantarel-Besson 1981: Y. Cantarel-Besson, *La naissance du musée du Louvre* (Paris 1981)
- Diederich 1995: T. Diederich, *Die Säkularisation in Köln während der Franzosenzeit. Vorgeschichte, Durchführung und Folgen*, in: H. Kier – F. G. Zehnder (Hg.), *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, Ausstellungskatalog Köln (Köln 1995) 77–84
- École nationale supérieure des beaux-arts 1989: *École nationale supérieure des beaux-arts (France)* (Hg.), *Les architectes de la Liberté 1789–1799*, Ausstellungskatalog Paris 1989
- Freese 1953: R. Freese (Hg.), *Wilhelm von Humboldt, sein Leben und Wirken, dargestellt in Briefen, Tagebüchern und Dokumenten seiner Zeit* (Leipzig 1953)
- Gerbod 1992: P. Gerbod, *Vandalisme et anti-vandalisme du pouvoir politique de 1789 à 1795*, in: V. S. Bernard-Griffith – M. C. Chemin – J. Ehrard (Hg.), *Révolution française et »Vandalisme révolutionnaire«* (Paris 1992) 293–298
- Gramaccini 1995: N. Gramaccini, *Rubens' Petrus-Martyrium im Exil*, in: H. Kier (Hg.), *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler* (Köln 1995) 85–90
- Harten 1994: H. C. Harten, *Transformation und Utopie des Raums in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt* (Braunschweig 1994)
- Julia 2015: D. Julia, *L'exhumation des corps des rois en 1793*, in: V. P. Dellanoy (Hg.), *Saint-Denis dans l'éternité des rois et reines de France* (Straßburg 2015) 403–405
- Max 1990: A. Max, *Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917/1789* (Braunschweig 1990)
- Möllendorff 2023: N.-J. von Möllendorff, *Nettoyer la cathédrale! Frankreichs mittelalterliche Kathedralen und ihr Umbau in Tempel der Vernunft und republikanische Kirchen*, in: N.-J. von Möllendorff – V. Ummenhofer (Hg.), *Mittelalterbilder und Denkmalpflege. Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten* (Bamberg 2023) 191–240

- Nerdinger – Philipp 1990: W. Nerdinger – K. J. Philipp, *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*. Ausstellungskatalog (München 1990)
- Pommier 1991: E. Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française* (Paris 1991) 209–246
- Réau 1994: L. Réau, *Histoire du Vandalisme. Les monuments détruits de l'art français* (Paris 1994) 240–244
- Rionnet 1996: F. Rionnet, *L'atelier de moulage du musée du Louvre (1794–1928)* (Paris 1996)
- Rionnet 1999: F. Rionnet, *L'atelier de moulage du musée Napoléon*, in: P. Rosenberg – M.-A. Dupuy (Hg.), *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon* (Paris 1999) 188
- Savoy 2011: B. Savoy, *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen* (Wien 2011)
- Souchal 1993: F. Souchal, *Le vandalisme de la Révolution* (Paris 1993)

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Paris, Musée du Louvre – RF 129. Abbildung: Trzęsacz, <https://commons.wikimedia.org> (10.11.2023)
- Abb. 2: Paris, Bibliothèque nationale de France – ST Reserve HA-80 (2). Abbildung: Paris, Bibliothèque nationale de France/Source Gallica
- Abb. 3: Paris, Bibliothèque nationale de France – Reserve AG-73-Penderie. Abbildung: Paris, Bibliothèque nationale de France/Source Gallica
- Abb. 4: Paris, Bibliothèque nationale de France – Reserve AG-84-Penderie. Abbildung: Paris, Bibliothèque nationale de France/Source Gallica
- Abb. 5: Paris, Bibliothèque nationale de France – QB-1 (1793–01)-Fol. Abbildung: Paris, Bibliothèque nationale de France/Source Gallica
- Abb. 6: Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture – DR1995:0061. Abbildung: Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Don de Mme Marjorie Bronfman
- Abb. 7: Avignon, Archives départementales – 10 Fi 28/3. Abbildung: Avignon, Archives départementales
- Abb. 8: Paris, Musée du Louvre – INV33406 recto. Abbildung: <https://www.meisterdrucke.de/fine-art-prints/Benjamin-Zix/884022/Torch-visit-by-Emperor-Napoleon-I.html> (10.11.2023)
- Abb. 9: Paris, Musée du Louvre – INV 33403 recto. Abbildung: RMN_Grand Palais (Musée du Louvre), Michel Urtado
- Abb. 10: Sèvres, Manufacture et Musée nationaux – MNC1823. Abbildung: © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique)/Martine Beck-Coppola
- Abb. 10a: Sèvres, Manufacture et Musée nationaux – MNC1823. Abbildung: © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique)/Christian Jean/Jaques L'hoir