

Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 32/3 (2005)

DOI: 10.11588/fr.2005.3.63898

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

tionale Newman-Forschung an diesem Buch nicht vorbeigehen können, – daß sie ihm zustimmen wird, erscheint jedoch keineswegs sicher.

Heinz HÜRTE, Ingolstadt-Gerolfing

Uwe FLECKNER, Thomas W. GAEHTGENS (Hg.), De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle, Paris (Éditions de la Maison des sciences de l'homme) 2003, X–500 S. (Passages/Passagen, 6).

Die Vorbildfunktion Frankreichs im Bereich der bildenden Kunst und der Malerei im 19. und 20. Jh. ist bestens dokumentiert und kann als *opinio communis* betrachtet werden. Wie jedoch steht es im umgekehrten Falle mit der Rezeption deutscher Kunst im Frankreich des 19. Jhs.? Diese Seite der auch im Bereich der Kunst äußerst komplexen, oft schwierigen deutsch-französischen Beziehungen im Sinne einer deutsch-französischen Verflechtungsgeschichte zu erhellen, ist das Anliegen des sechsten Bandes einer vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris herausgegebenen Reihe.

Ausgangspunkt ist ein von Napoleon forciertes Kulturtransfer, der einem interessierten französischen Publikum die von Napoleon in Deutschland erbeutete Kunstsammlung in Paris zugänglich machte. Dem steht am Ende des 19. Jhs. die sich auch auf den Bereich bildender Kunst und Malerei erstreckende »Crise allemande de la pensée française« (Claude DIGEON) gegenüber. Im Kontext der Entstehung nationaler Identitäten widmet sich der Band innerhalb dieses chronologischen Rahmens auf vier Ebenen bzw. in vier Teilen der Entwicklung des französischen Bildes von der deutschen Kunst.

Der erste Teil beschäftigt sich mit der Rezeption der sogenannten »primitifs allemands«, insbesondere mit der von Grünewald und Holbein d. J. Wie schwierig es ist, die Rezeption Grünewalds zu belegen, macht Sylvie RAMOND deutlich. Mangels direkter Verweise befaßt sich diese Untersuchung mit künstlerischen Anleihen, Zitaten und indirekten Anspielungen. Zur indirekten Rezeption zählt auch, daß man in Frankreich bisweilen von Dürer sprach, wenn man Grünewald meinte, da Dürer im Gegensatz zu Grünewald dank reproduzierbarer Stiche in Frankreich sehr viel bekannter war. Im Falle von Holbein d. J. scheint dies einfacher zu sein: auf der Grundlage eines sehr reichhaltigen, bislang aber wenig untersuchten Fundus' an Zeichnungen von Ingres, der zahlreiche Holbein-Kopien umfaßt, analysiert Uwe FLECKNER exemplarisch die künstlerische Auseinandersetzung Ingres' mit dem Werk Holbeins. Die Rezeption Grünewalds und Holbeins wird aber auch Bestandteil der politischen Auseinandersetzung um nationale Identitäten, so zum Beispiel, wenn Holbein als Schweizer dem deutschen Grünewald vorgezogen wird. Im spezifisch elsässischen Kontext avanciert die Rezeption von Grünewald schließlich zum Bestandteil des Kampfes um die Zurückgewinnung des soeben verlorenen Elsaß.

Ein zweiter Teil analysiert das Bild der deutschen Kunst in der französischen Literatur und Kunstkritik. Zahlreiche Beiträge des gesamten Bandes belegen den großen Einfluß, den vor allem Literaten auf die französische Perzeption deutscher Kunst ausgeübt haben. An erster Stelle steht in diesem Zusammenhang der von Mme de Staël zu Beginn des 19. Jhs. entwickelte Stereotypen-Katalog. Die hier bereits deutlich werdende Tendenz, die eigene Kunst indirekt als höherwertig anzusehen, wird im Laufe des Jahrhunderts, insbesondere nach 1870/71, zu einem entscheidenden Element der Beurteilung deutscher Kunst in Frankreich. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Kontext auch das von Baudelaire formulierte Diktum einer philosophischen Kunst, das zumeist auf deutsche Maler angewendet wurde, einer Kunst, die für ihn eigentlich keine Kunst ist, sondern vielmehr Philosophie, die sich künstlerischer Ausdrucksformen bemächtigt. Hendrik ZIEGLER macht in seiner Untersuchung der Genese dieses Topos deutlich, daß Baudelaire nicht dessen Urheber ist, sondern ein bestehendes Verdikt zum Paradigma erhebt. Dabei versucht Baudelaire selbst als einer der wenigen seiner Zeit die Kunstbe-

trachtung aus ihrem nationalen Kontext herauszulösen, indem er sich nicht für Schulen, sondern für einzelne Künstler interessiert. Im Gegensatz dazu unterstreicht die Analyse des Verhältnisses von Jules Michelet zur deutschen Kunst die Wirkmächtigkeit bestehender Stereotypen. Der sehr persönliche Zugang zur deutschen Kunst entwickelt sich bei Jules Michelet aus der Verehrung für Dürer – ein nicht zu unterschätzender Zugang, der für Thomas W. GAETHGENS am Beginn von Michelets Renaissance-Konzeption steht.

Der dritte Teil beschäftigt sich mit praktischen Aspekten im Zusammenhang mit der Präsenz deutscher Kunst in Frankreich. Daß es sich dabei zunächst vielmehr um das Phänomen ihrer Abwesenheit handelt, zeigt Mathilde ARNOUX am Beispiel der Anschaffungspolitik der beiden wichtigsten Museen in Frankreich. Während die Konservatoren des Musée du Louvre keinerlei Interesse an einer kohärenten Sammlung deutscher Malerei entwickeln, schafft das Musée du Luxembourg in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. nur jene Werke deutscher Künstler an, die der französischen Mode entsprachen. Die teilweise Öffnung des Museums am Ende des 19. Jhs. für zeitgenössische deutsche Maler wie Liebermann und Uhde entsprang schließlich der Absicht, die Dominanz des französischen Einflusses auf die zeitgenössische Kunst zu illustrieren. Die Präsenz, aber auch die Perzeption deutscher Kunst auf den Weltausstellungen in Paris in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist in erster Linie an die Konjunktur des politischen Verhältnisses beider Länder gebunden. Neben dem Fortbestehen nationaler Stereotypen bei der Kunstbetrachtung, insbesondere dem von Baudelaire festgeschriebenen Paradigma der philosophischen Kunst, zeigt Françoise FORSTER-HAHN aber auch eine Tendenz zur Globalisierung der Kunst selbst, welche durch den Rahmen der Weltausstellung ermöglicht wurde. Daß nicht allein die deutsche Kunst unter einer stereotypen Betrachtungsweise zu leiden hatte, belegt Silvia ROHNER mit der von ihr unternommenen Untersuchung einer französischen Konzeption der Malerei aus der Schweiz.

Der vierte und letzte Teil ist schließlich dem Dialog der Zeitgenossen beider Nationen gewidmet. Das 19. Jh. ist sowohl in Frankreich als auch in Deutschland geprägt von der Suche nach nationaler Identität, insbesondere durch Abgrenzung. Wie sehr der hier thematisierte Dialog durch diese allgemeine Situation erschwert wurde, zeigt die Bedeutung, die ein neutraler Treffpunkt wie Rom für den Austausch zwischen deutschen und französischen Künstlern im 19. Jh. gehabt hat. Sabine FASTERT untersucht in diesem Zusammenhang die Verbindung zwischen der Rezeption der Fresken von Overbeck und anderen Nazarenern in Rom durch zeitgenössische französische Kunsttouristen und der Auswirkungen, die diese Rezeption auf die Konjunktur von Wandmalereien in Frankreich gehabt hat. Am Beispiel der außergewöhnlichen persönlichen Bekanntschaft zwischen Jules Laforgue, einem französischen Kunstkritiker, und Max Klinger wird nicht nur deutlich, daß zwischen den künstlerischen Konzeptionen in Frankreich und Deutschland erhebliche Unterschiede bestanden: Elisabeth KOHLER zeigt vor allem, daß der vorherrschende nationalistische Diskurs eine Auseinandersetzung mit konzeptionellen Unterschieden überlagert und damit verhindert hat.

Der großzügig und ansprechend gestaltete Band – zahlreiche Abbildungen erleichtern das Verständnis – besticht durch seine selektive, dafür aber erfreulich vielschichtige Annäherung an ein facettenreiches Thema. Daß neben den Beiträgen ausgewiesener Spezialisten zahlreiche Artikel aus dem Umfeld von Dissertationen stammen, macht deutlich, daß es sich um ein fruchtbares Feld handelt, von dem weitere interessante Anregungen zu erwarten sind. Ein Personenregister ergänzt den Band sinnvoll und ermöglicht dem Leser, die vielen Querverbindungen, zwischen den einzelnen Beiträgen zu erschließen. Der in der Einleitung formulierte Anspruch, eine Transfer- bzw. Verflechtungsgeschichte zu schreiben, wird jedoch nicht durchgängig eingelöst. Ungeachtet dessen bietet der Band dem Historiker der deutsch-französischen Beziehungen im 19. Jh. eine Erweiterung seines Blickwinkels, eine andere Sicht auf ein komplexes, mit Widersprüchen behaftetes Thema und somit auch Erklärungsansätze für Fragen außerhalb der Kunstgeschichte.

Christian WENKEL, Berlin