

Abschließend wurde der Tagungstitel kontrovers diskutiert, der einen potentiell stigmatisierenden Sprachgebrauch aufweise, was die Veranstalter mit dem Hinweis auf die bewusste Verwendung umgangssprachlicher und historischer Begriffe wie „Irre“, „Verrückte“ und „Wahnsinn“ anstelle von medizinischen Terminologien zurückwiesen. Kritisch angemerkt wurde die ungeklärte Legitimierung gerade in Bezug auf die Sprecherposition. Durch die thematischen Leitlinien – „der Blick der Künstler, der Blick der Mediziner und der Blick der Betroffenen“ – und durch die Konzentration auf Bilder habe die Tagung Fragen nach den sozialgeschichtlichen Bedingungen der Ätiologie von psychischer Krankheit und Therapie ebenso vernachlässigt wie solche nach den Machtverhältnissen in der Bildproduktion zum Wahnsinn etwa im Rückgriff auf den Foucault'schen Wahn-

sinnsdiskurs oder die Genderforschung. Auch wenn diese theoretischen Positionen durchaus diskutiert wurden, lag der Schwerpunkt der Veranstaltung doch stärker auf Einzelfallanalysen, welche die einzigartige Verschränkung von Kunst und Wissenschaft in der Psychiatriegeschichte, die sich gerade im Portrait entfaltete, wenigstens schlaglichtartig beleuchten konnten.

JOHANNA ZINECKER, M.A.
 School of Arts and Humanities, King's College
 London, Centre for British Studies –
 Großbritannien-Zentrum, Humboldt-Universität
 zu Berlin, Mohrenstr. 60, 10117 Berlin,
johanna.zinecker@hu-berlin.de

Transnationale Künstlerausbildung in Paris und andernorts

Transnational artistic Training.
 Internationales Kolloquium des Forschungsprojekts ArtTransForm.
 Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 28./29. Mai 2015. Programm:
<http://arthist.net/archive/8524>

Das Bekenntnis des Frankfurter Malers Louis Eysen aus dem Jahr 1870: „In keiner anderen Stadt wäre ich Maler geworden, allein Paris hat das fertig gebracht“, klingt wie ein Resümee, das Hunderte deutscher Künstler der vorangegangenen Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts als „Ausbildungsmi-

granten“ (Bénédicte Savoy) in ähnlicher Weise hätten ablegen können. Ein fünfjähriges DFG-Forschungsprojekt an der Technischen Universität Berlin und an der Universität Tours sammelte Informationen zu diesen Malern und bereitete sie auf – in Form eines Lexikons (*Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, hg. v. France Nerlich/Bénédicte Savoy, Berlin/Boston 2013/2015, Bd. 1: 1793–1843, Bd. 2: 1844–1870, dort das Eingangszitat, S. 54) sowie einer Datenbank, die in Kürze online gehen wird (atf.dfgk-paris.org). Das internationale Kolloquium bildete den Abschluss dieses Unternehmens – und gab gleichzeitig einen Ausblick. Dabei war der Fokus weniger auf das Erscheinungsbild oder die Atelierszene der französischen Metropole selbst gerichtet als auf die Wirkmacht der „Erfahrung des Anderen“ (France Ner-

lich), die Paris den fremden Künstlern ermöglichte. In den Blick rückten zudem Interaktionen etwa mit russischen, nord- und südamerikanischen, portugiesischen und niederländischen Künstlern. Jenseits von Kategorien wie künstlerischer Bedeutung, Einflussnahme einzelner Künstler oder Talententwicklung wurde eher sozialhistorisch operiert: Was verbarg sich hinter den Begriffen von nationalen Schulen oder dem, was als „französisch“ galt, bewundert oder – häufiger – abgelehnt wurde? Welche Rolle spielten politische und wirtschaftliche Umstände für die Ausbildungsreise? Wie lassen sich Zentrum und Peripherie, Mobilität und Ortsgebundenheit, autodidaktisch-individuelles Schaffen und systematisch-institutionelle Ausbildung gegenüberstellen?

DAS FREMDE UND DAS EIGENE

Den letztgenannten Aspekt beleuchtete insbesondere die erste Tagungssektion „École nationale vs. formation transnationale“, die Gerrit Walczak (Berlin) mit einer pointierten Analyse der Ausbildungsreisen von US-amerikanischen Malerschülern nach London und Paris in den Jahrzehnten um 1800 eröffnete. Der von englischen Akademie-malern als typisch französisch abgewertete „minute finish in details“ wurde von manchen Amerikanern gern angenommen, und auch vor dem Hintergrund der Unabhängigkeitskriege gewann Paris als Alternative zu London für sie an Bedeutung. Entscheidend blieb jedoch das dem Markt und den künftigen Verdienstmöglichkeiten geschulte Augenmerk der englischsprachigen Schüler auf das Porträt, weshalb ihnen die auf Historienmalerei zielende französische Ausbildung letztlich fremd bleiben musste.

Wie sehr das Studium in Paris auch eine nüchterne Kosten-Nutzen-Kalkulation war, machte das Beispiel des Dänen Christoffer Wilhelm Eckersberg deutlich, das Marina Vidas (Kopenhagen) vorstellte. Eckersberg genoss eine intensive Zeichenausbildung und die kritische Betreuung im Atelier von Jacques-Louis David wie auch die Gelegenheit, die im Louvre versammelten Spitzenwerke europäischer Kunst zu studieren und zu kopieren. Davon abgesehen, war der Maler in Pa-

ris sozial isoliert und finanziell ruiniert. Ähnliches trifft auch auf viele andere Künstler zu, etwa auf den portugiesischen Maler Columbano Bordalo Pinheiro am Jahrhundertende (Foteini Vlachou, Lissabon). Auch dieser verband Adaption mit Abgrenzung: Zwar lehnte er die akademische Ausbildung ab, übernahm aber doch Motive und Ideen seines Pariser Lehrers Carolus Duran – nicht ohne einen eigenen zeichnerischen Modus zu suchen. Der Versuch, eine portugiesische Nationalmalerei zu konstruieren, stützte sich bei ihm auf spanische Malerei im Louvre, aber auch auf Landschaftsstudien in der Umgebung von Paris.

Bemerkenswert ist der Vergleich mit den transnationalen Erfahrungen brasilianischer Künstler derselben Epoche, die sich ebenfalls um ein national-partikulares Narrativ bemühten, wie Fernanda Pitta (São Paulo) darlegte. Hier wurden einerseits technische und methodische Errungenschaften der Pariser Akademie-malerei übernommen, etwa die Lichtführung in orientalistischen Werken und naturalistische Motive. Andererseits suchten die Schüler in spanischen und flämischen Altmeistergemälden des Louvre nach Vorbildern für Anti-Inszenierung und Identitätsstiftung. Den Eigen-Sinn des von außen kommenden Künstlers, der sich gegen obrigkeitliche Restriktionen in Frankreich wandte, stellte der Vortrag von Fábio d’Almeida (São Paulo) über den brasilianischen Historienmaler Pedro Américo de Figueiredo e Mello heraus. Als Malschüler trat er in Paris als einziger ausländischer Eleve öffentlich für die Akademiereform ein, die unter anderem die Zulassung von Nichtfranzosen stark beschränkte und den Lehrplan straffte – und er fand damit in der französischen Presse positive Resonanz. In seinem Heimatland versuchte der Maler dann, in Auseinandersetzung mit dem französischen Vorbild ein eigenes Ausbildungssystem aufzubauen.

PARISER LEHRJAHRE UND AUSBILDUNGSPRAXIS

Wie vielfältig Adaption und Transformation von Lehrinhalten und Motiven vonstatten gingen, kam in der zweiten Sektion „Transferts de méthode et théorie de l’enseignement“ zum Tragen. Beein-

druckende Bildbeispiele konnte Susanne Müller-Bechtel (Bonn) in ihrem Beitrag zur Praxis des akademischen Aktstudiums in Rom Ende des 18. Jahrhunderts präsentieren, welche die nachhaltige Prägung der Kunstausbildung des Folgejahrhunderts verdeutlichten. An der päpstlichen *Accademia del Nudo* und anderen Ausbildungsstätten fertigten unzählige Schüler – und zwar gleichzeitig – Zeichnungen nach demselben männlichen Aktmodell, die sie dann in ihre Herkunftsländer mitnahmen und dort teils noch Jahrzehnte später für die Ausbildung eigener Schüler heranzogen. Posen, Techniken und Motive wurden so erst im Zentrum gefunden und eingeübt, dann auch in der Peripherie gestreut und reproduziert. Derselbe Akt konnte damit zur Vorlage für einen „Toten Christus“ bei Anton von Maron wie auch für Jacques-Louis Davids „Marat“ werden.

Zwei Beiträge befassten sich mit der transnationalen Verschiebung der Kunsttheorie: Claudia Denk (München) stellte das 1800 veröffentlichte Handbuch für Landschaftsmaler von Pierre-Henri de Valenciennes und dessen deutsche Übersetzung von 1803 als über Jahrzehnte wirksamen Traktat vor. Sie betonte die Unterschiede in seiner Wahrnehmung in Frankreich und Deutschland mit dem Hinweis auf die veränderte Titelei: Unterstrich der Originaltitel *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* die Perspektive und damit einen wissenschaftlich-technischen Aspekt, so rückte im Deutschen mit *Der Rathgeber für Zeichner und Mahler, besonders in dem Fache der Landschaftmahlerey Nebst einer ausführlichen Anleitung zur Künstlerperspectiv* die Landschaftsmalerei selbst an erste Stelle.

In eine erweiterte Perspektive wurde das Tagungsthema durch den Beitrag von Elena Chestnova (Mendrisio) über den Zusammenhang von Gottfried Semplers theoretischen Überlegungen zur Architektur mit seiner von Dresden nach London verlegten Tätigkeit als Lehre gestellt. Hier stand der Aspekt des in der Fremde Lehrenden im

Vordergrund: Semper musste seine Lehrtätigkeit an die primär kunsthandwerklich und dekorativ orientierte Fachausbildung in England anpassen, was sich in spezifischer Weise auf seine Architekturkonzeption auswirkte.

Die Lehrpraxis von Berliner Akademiemalern gegenüber derjenigen in den Pariser Ateliers stand im Mittelpunkt zweier Vorträge: Stéphanie Baumewerd (Berlin) ging der Frage nach, ob und wie Wilhelm Wach im Berlin der 1820er Jahre ein französisches Lehratelier einrichtete. Sie stellte als paradox heraus, dass der bei David und Gros ausgebildete und in Berlin jung als Akademiemeister reüssierende Wach einerseits versuchte, seine Schüler nach Pariser Vorbild im eigenen Atelier und damit fern den Akademiesälen zu unterrichten, ihnen andererseits nahelegte, nicht in die französische Hauptstadt zu gehen – wo sie sich verlieren und weniger individuell betreut werden könnten. Stattdessen sollten sie ihren letzten künstlerischen Schliff in Rom suchen. Dem zugrunde lag die Überzeugung, Ausbildungsprinzipien aus Paris übernehmen und selbst mindestens ebenso gut praktizieren zu können. Hinzu kam, dass der Wert des Ausbildungsaufenthalts im Ausland in der individuellen Vervollkommnung des vorgebildeten Künstlers gesehen wurde.

Am Ende des Jahrhunderts verkörperte Anton von Werner noch einmal eine ähnlich selbstbewusste Berliner Lehrerfigur. Er setzte sich als Direktor der Hochschule der Bildenden Künste mit der Etablierung und dem Transfer maltechnischer Praktiken auseinander, wie Veronica Peselmann (Berlin) zeigen konnte. Hierbei spielte, so ihre These, das als „Ort der Maltechnik“ allgemein bekannt gewordene Paris nur dem Namen nach eine Rolle, während die eigentliche Lehrpraxis sich nicht mit der französischen Malerei beschäftigte. Nicht aufgelöst wurde allerdings der Widerspruch, dass von Werner zwar gegen aus Frankreich importierte vorgefertigte Leinwände polemisierte, diese aber von den Studenten offenbar gern verwendet und auch in preußischen Prüflaboren eingehend untersucht wurden.



Abb. 1 Friedrich Wilhelm Martersteig, Pariser Barrikaden, 1848. Öl/Lw., 103 x 169 cm. Klassik-Stiftung Weimar [Bettina Baumgärtel [Hg.], Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918, Bd. 2, Petersberg 2011, S. 308]

NETWORKING

Am zweiten Tagungstag ging es vor allem um die gesellschaftlichen und Karrierenetzwerke, die über Grenzen und Genres hinweg wirkten. Am Beispiel der Kupferstecherei zeigte Sylva van der Heyden (Berlin) für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts einen kontinuierlichen Kontakt mit Paris auf, der für die Eleven neben handwerklichen Fortschritten stets auch Reputationsgewinn bedeutete. Dies schloss jedoch keineswegs aus, dass die Künstler nach ihrer Rückkehr eigene Wege gingen. Ähnliches stellte Galina Mardilovich (Cambridge) für die russischen Druckgraphiker fest, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zum Studium nach Paris zogen. Wie bei Malern provozierte dies die kritische Auseinandersetzung mit der Akademieausbildung im Heimatland und förderte die Herausbildung motivischer und technischer Individualität bei den einzelnen Künstlern. Noch stärker lösten sich diejenigen Bildhauer von ihrer russischen Heimat, die Paris und Rom als bevorzugte Ausbildungsorte wählten, wo sie sich zu nationalen Netzwerken untereinander und mit Förderern verbanden (Nicolas Laurent, Paris).

Neben den unabhängigen Sammler-Mäzenen spielten auch die Kunsthändler bei der Netzwerk-

bildung eine Rolle, was Mayken Jonkman (Den Haag) am Fall von Adolphe Goupil und den von ihm unterstützten niederländischen Künstlern genauer beleuchtet. Der Kunsthändler bot gleichzeitig die Möglichkeit zur technischen Ausbildung und investierte gezielt in einzelne Künstler. Entsprechend dem Sektionstitel „Stratégies transnationales – construction de carrière“ wurde deutlich, wie die Künstler sich wiederum diese Infrastruktur gern zunutze machten. Etwas unklar blieb dagegen die Verankerung der amerikanischen Malerin Mary Cassatt, deren eklektisches Aufnehmen von maltechnischen und motivischen Details aus der gesamteuropäischen Malerei im Vortrag von Pamela Ivinski (New York) thematisiert wurde. Cassatt war weniger als Frau eine Ausnahmefigur – weibliche Schüler waren an der Pariser Akademie nicht zugelassen, sehr wohl aber in den Lehrateliers – denn als eigenwillige und rastlose Persönlichkeit. Sie knüpfte vielfältige Verbindungen, von Jean-Léon Gérôme bis zu den Impressionisten wenige Jahre später, und bereiste fast ganz Europa. Es bliebe genauer zu analysieren, inwiefern sie sich tatsächlich in Paris als eigenständige Künstlerin etablieren und sich dank ihrer finanziellen Unabhängigkeit autonom entfalten konnte.



Abb. 2 Jean-François Portaels, *La fille de Sion*. Öl/Lw., 145 x 213 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (© Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo: J. Geleyns/Ro scan)

SEX AND CRIME IN PARIS

Um solche Freiräume ging es in der Sektion „Au-delà de l’atelier. Sociabilités transnationales et effet de réseaux“, eröffnet mit einem essayistischen Vortrag von René Hartmann und Tino Mager (beide Berlin) über die nach wie vor schwer präzise zu fassenden privaten Erlebnisse und gesellschaftlichen Einbindungen junger deutscher Künstler in Paris. Quellengrundlage waren Tagebücher und Briefe der Malerschüler, die subjektive Einblicke in die Verwirrung über die in der Großstadt Paris anders als daheim geltenden moralischen Maßstäbe – etwa über das Zusammenleben mit weiblichen Modellen – oder in die am eigenen Leib erfahrene Alltagskriminalität wie Betrug und Raub erlauben. Auf der anderen Seite wurden Anonymität und Freiheit auch genutzt, um etwa in der Morgue Anatomiestudien zu betreiben oder privaten Vergnügungen nachzugehen. Dieser „transfert subculturel“ (Bénédictine Savoy) bleibt freilich noch zu strukturieren, doch ist die Einbeziehung des Körpers und seiner Wahrnehmung ein Perspektivgewinn. Auch der Vortrag von Lisa Hackmann (Berlin)

über das Erlebnis der Februarrevolution in den Straßen von Paris 1848 und dessen Wiedergabe durch deutsche Malerschüler vor Ort stellte ähnliche Fragen jenseits von Sujetwahl und -darstellung. Zeichnungen und spätere Gemälde changierten zwischen Dokumentation und Re-Inszenierung, die zum Teil bereits in der Skizzierung von „Typen“ erfolgte. Bemerkenswert ist hierbei der Gegensatz zwischen dem direkten Erleben der Geschehnisse und der gleichzeitigen Empfindung des Nichtbeteiligtseins. Eine über-nationale Sicht der Künstler trat hier hervor, was sich in einer aufwendig komponierten Barrikadenszene von Friedrich Wilhelm Martersteig (Weimar, Klassik Stiftung; *Abb. 1*) besonders deutlich manifestiert: Bürgerpaare flanieren und spenden Geld, Waffen werden geputzt und Essen wird vorbereitet, während im Zentrum ein griechischer Freiheitskämpfer in Ruhepose verharret. Das zeitgenössische Historienbild nahm also modernste Tendenzen der Kunstlehre auf und transformierte das Bürgerkriegsgeschehen in eine typisierte Darstellung national-spezifischer Ausprägungen europäischer Kultur.

Wie stark die innereuropäische Künstlermobilität gerade in der Landschaftsmalerei transnational begriffen werden kann, zeigte der Vortrag über den römischen Landschaftsmaler Nino Costa und seine englischen, deutschen, französischen und Schweizer Kontakte von Arnika Schmidt (Berlin). Auch er wurde hier zu Motiven angeregt, die er wiederholte, unterschiedlich interpretierte und überformte. Eindrücklich war dieses Muster im Fall der in Pariser Ateliers geschulten belgischen Historienmaler um Jean-François Portaels zu beobachten (Davy Depelchin, Brüssel). Neben dem Studium klassischer Werke in den großen Museen ist auch hier eine Transformation des Erlebten augenfällig, etwa die Neuinterpretation klassischer biblischer Historienthemen nach Art der genrehaften Pariser Orientalmalerei (Abb. 2). Ob der von beiden Referenten bemühte Terminus des „Kosmopolitismus“ geeignet ist, die Kontakte der Künstler und die Auswirkungen ihrer Arbeiten angemessen zu fassen, bleibt zu hinterfragen. Trefend erscheint er im Zusammenhang mit den amerikanischen Künstlervereinen in Paris um 1900, deren Doppelfunktion als Identitätsanker in der fremden Großstadt und als Plattform zur Selbstdarstellung Emily Burns (Auburn) in ihrem Vortrag herausarbeitete. Das Künstler verschiedener Herkunft vereinigende „Parisertum“ manifestierte sich in den auch Nichtamerikanern offenstehenden Ausstellungen etwa der *Paris Society of American Painters*. Es stand im Gegensatz zur nationalistischen Rhetorik – etwa in den US-Zeitungen, die in der fernen Heimat Unverständnis äußerten.

FAZIT

Die Tagungsbeiträge griffen immer wieder Debatten um Termini wie „Nation“, „Netzwerk“, „Diversität“ und „Parallelität“ auf und stellten die Relevanz eines Blickes jenseits des französisch-deutschen Kulturtransfers auch auf andere Nationen zum Beispiel in Übersee heraus. Gleiches gilt für den Vergleich verschiedener Kunstsparten und Herkunftsländer in Bezug auf Paris als Ausbildungs- und Lernort: Als solcher ragte die französi-

sche Hauptstadt – neben Rom – im gesamten 19. Jahrhundert heraus. Übergreifend bildeten sich Zirkel jeweiliger Landsleute, die ein soziales Netz bereitstellten, gleichzeitig dadurch eine tatsächliche Integration verhinderten. Häufig sind Divergenzen zwischen der Praxis und dem sie begleitenden Diskurs zu beobachten, sei es in der akademischen Lehre und den ausgeübten Studien, in den empfohlenen und den frequentierten Künstlerzirkeln oder in den Bemühungen um national eigenständige Identitätsausprägungen. Im späteren 19. Jahrhundert sind solche Spezifika immer seltener erkennbar. Deutlich wurde, wie fruchtbar übergreifende Fragestellungen sein können – auf der Datengrundlage, die im Lexikon und der Datenbank bereitgestellt wird, aber auch anknüpfend an vergleichbare jüngere Forschungen wie beispielsweise zu Schweizer Künstlern (*Paris! Paris! Les artistes suisses à l'Ecole des beaux-arts 1793–1863*, hg. v. Pascal Griener/Paul-André Jaccard, Genf 2014). Ebenso wünschenswert wäre die Verknüpfung der im Projekt entwickelten Fragen mit der Künstler-Sozialgeschichte.

DR. DES. ROBERT SKWIRBLIES

Forschungsprojekt: *Johann David Passavant in Paris und Rom – Eine Briefedition*, TU Berlin, Fakultät I, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Straße des 17. Juni 150/152, 10623 Berlin, robert.skwirblies@tu-berlin.de