

# Kulturtransfer einmal anders herum: Französische Malerei in Deutschland

France Nerlich  
**La peinture française en Allemagne 1815-1870.** (Passages/  
 Passagen, Bd. 27). Paris, Editions de  
 la maison des sciences de l'homme  
 2010. 548 S., Ill.  
 ISBN 978-2-73511-252-4. € 48,00

**L**epoittevin, Perrot, Giroux, Gudín, Roqueplan, Biard, Mozin, Coignet, Garneray, Calame, Watelet, Lepaulle, Balan – wer kennt sie noch, die großen Namen der Maler, die im „unwiderstehlichen Berlin des neunzehnten Jahrhunderts“ (Horst Bredekamp) Kunsthändler, Kritiker und Sammler elektrisierten? Wer kennt sie noch, diese Franzosen, deren Namen und Werke jahrzehntelang in deutschen Salons und Akademien besprochen, bestaunt, prämiert wurden? Der Umstand, dass diese in Vergessenheit geratenen Maler das deutsche Publikum einst fesselten, galt lange als so geschmacklos und irrig, befremdlich und falsch, dass er seit dem Ende des 19. Jh.s ausgeblendet worden ist. Courbet und die Impressionisten? Ja! Daumier und die Schule von Barbizon? Ja! Das sind die Franzosen, von denen sich die ästhetisch korrekte Kunsthistoriographie jahrzehntelang gewünscht hat, sie hätten die ganze Aufmerksamkeit „der Deutschen“ im 19. Jh. auf sich gezogen.

Avantgarde ja, Salon nein. Analog dazu hat man in Berlin, um ein aktuelles Beispiel aufzugreifen, fast 100 Jahre lang die als peinliche Geschmacklosigkeiten empfundenen (nicht nur) deutschen Gemälde der Sammlung Wagener, mit der die Existenz der Nationalgalerie 1866 ihren

Anfang nahm, verschämt unter Verschluss gehalten. Diese Parias der Kunstgeschichte waren jetzt in einer mutigen Ausstellung auf der Museumsinsel zu sehen. Auch wenn sie weder institutionell noch methodisch hiermit verbunden ist, liest sich France Nerlichs aufregende Studie zur Präsenz und Funktion zeitgenössischer französischer Malerei in Deutschland Mitte des 19. Jh.s wie das Buch zu dieser Ausstellung.

## EIN BUCH FÜR DEUTSCHE LESER

*La peinture française en Allemagne. 1815-1870* ist nicht nur eine atemberaubende Revision aller Vorurteile zum deutsch-französischen Kunstverhältnis im 19. Jh. Es ist zugleich, wie auch die Ausstellung, eine dringende Einladung, sich dieser ausgestoßenen Malerei ernsthaft zu widmen. Was hier auf dem Spiel steht, ist nicht allein die Wiederaufwertung eines gesamteuropäischen Kunstgeschmacks, der der kunstwissenschaftlichen *damnatio memoriae* anheim gefallen ist. Es ist zugleich eine Würdigung von Männern und Institutionen, die im sogenannten Jahrhundert der Nationalismen mit freiheitlichem Engagement und kosmopolitischem Selbstverständnis (aber auch einem klaren Gespür für Markt und Kundschaft) überall in Deutschland und ganz besonders in Berlin als Kunstförderer agierten. Wie lässt sich die französische Kunsttopographie Deutschlands im politisch wenig frankophilen 19. Jh. umreißen? Welche Gemälde waren tatsächlich zu sehen, wo genau, warum und mit welchen Folgen? Wer waren die französischen Malerstars der Deutschen? Was konnte die „deutsche“ Kunst an diesen Franzosen finden? Und gibt es sie überhaupt, die „deutsche“, die „französische Kunst“? Kann man diese nationalen Malerschulen nicht endgültig als erfolgreiche rhetorische Konstrukte jenseits der Realitäten von Marktpraxis und Geschmacksbildung ad acta legen?

Abb. 1 François-Auguste Biard, *Embarcation attaquée par des ours blancs*, 1839. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Nerlich 2010, pl. IX)



Auf all diese Fragen antwortet das Buch von France Nerlich souverän. Und bei der Lektüre wird einmal mehr deutlich: Transnationales Denken ist ein hermeneutisches Werkzeug, das sich nicht auf binationale Vergleiche beschränken sollte. Auch wenn die deutsch-französischen Kunstbeziehungen in den vergangenen Jahren intensiv erforscht worden sind, ist auf diesem Feld kein Ende abzusehen. Denn hinter all den grenzüberschreitenden Zirkulationen, Befruchtungen, Aggressionen, Adaptionen, hinter dem Import und Export von Kunstwerken, Künstlern und Kunstideen stecken immer zugleich, meist sogar in erster Linie, starke lokale Bedürfnisse, komplexe Strategien und unausgesprochene Positionierungen auf dem eigenen Terrain. Sie in aller Schärfe zu fassen und zu verstehen, ja in vielen Fällen überhaupt zu sehen, dazu ist der transnationale Blick äußerst hilfreich.

France Nerlichs Werk ist eine stark gekürzte Fassung ihrer 2004 an der Pariser Sorbonne abgeschlossenen Dissertation. Das Buch, mit einem Vorwort von Pierre Vaisse versehen, richtet sich sprachbedingt zunächst an eine französische Leserschaft und muss deshalb eingangs einige Selbstverständlichkeiten etwa zur geopolitischen Lage Deutschlands im 19. Jh. erklären. Aber im Grunde

ist dies ein Buch für deutsche Leser. Denn Nerlich operiert mit einer solchen Fülle unpublizierter oder schwer zugänglicher deutschsprachiger Quellen, dass selbst hierzulande ausgewiesene Kenner des 19. Jh.s beeindruckt sein dürften: über 30 ausgewertete Zeitschriftentitel, von Klassikern wie Schorns *Kunstblatt* und Kuglers *Museum* über kurzlebige Spezialpublikationen wie das *Allgemeine Organ für die Interessen des Kunst- und Landkartenhandels* aus Berlin, über 100 in den wichtigsten Archiven Berlins, Münchens, Leipzigs und Hamburgs eingesehene Aktenkonvolute zur frühen Geschichte der Kunstvereine, des Ausstellungswezens und der Museen für zeitgenössische Kunst im deutschsprachigen Raum, Künstler- und Sammlerkorrespondenzen, Inventare und Kataloge, Beschreibungen privater Kunstsammlungen und Auktionsverzeichnisse, Ausstellungsbesprechungen etc.

**F**ast jede Seite birgt Anregungen für die weiterführende Beschäftigung mit aktuellen Fragen jenseits der deutsch-französischen Transferforschung: zur Entstehung eines Marktes für zeitgenössische Kunst im Deutschland des 19. Jh.s etwa, oder zu den produktiven Widersprüchen und Rei-

bungen, die im weltoffenen Berlin der 1840er bis 1860er Jahre das kulturelle Leben prägten, oder auch zur Geschichte der großen europäischen Museen, zur Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte, zur Geschichte des europäischen Geschmacks, zur Historien- und Genremalerei im 19. Jh. – um nur einige Bereiche zu nennen. Hinter seinem unaufgeregten, bi-nationalen Titel präsentiert sich dieses Buch also als eine Art General-schlüssel zu einer Menge origineller Fragen.

### ÖFFENTLICHE SICHTBARKEIT

Im ersten, „Le temps des élites“ betitelten Kapitel geht es Nerlich darum, Orte zu erkunden, an denen zu Beginn des 19. Jh.s eine breite öffentliche Sichtbarkeit französischer Malerei auf deutschem Boden gewährleistet war. Obwohl unmittelbar nach den Befreiungskriegen und Napoleons Fall eine wie auch immer geartete Orientierung an Frankreich als politisch unkorrekt galt und man sogar mit der französischen Sprache in Deutschland sparsamer umging als je zuvor, bildeten sich erstaunlicherweise vielerorts regelrechte Tempel zeitgenössischer Kunstproduktion aus Frankreich. Neben Berlin war bekanntlich München eine Hauptstadt ostentativer Franzosenfeindlichkeit mit König Ludwig I. als ‚Oberfranzosenfresser‘. Aber ausgerechnet in Berlin und in München bzw. in unmittelbarer politischer Nähe zu den Monarchen entstanden umfangreiche und qualitätsvolle Ensembles französischer Malerei: die öffentliche Gemäldegalerie von Eugène de Beauharnais, des ins deutsche Exil verbannten Adoptivsohnes Napoleons, im Palais Leuchtenberg im Herzen von München; die des Grafen Franz Erwein von Schönborn-Wiesentheid, eines dezidierten Anhängers Ludwigs, in Schloß Reichartshausen im Rheingau; die Sammlung des gefeierten Franzosenbezwingers Blücher, die er dem König von Preußen vermachte; oder auch die exquisite, liebevoll zusammengetragene Gemäldeauswahl von dessen Bruder Prinz August.

Bei all diesen Sammlern waren jahrzehntelang nicht nur Schlüsselwerke der französischen Empiremalerei zu sehen – *Der blinde Belisar* von François Gérard etwa (Slg. Beauharnais) oder die be-

reits als Ikone gefeierte *Überquerung der Alpen* von Jacques-Louis David (Slg. Blücher) –, sondern auch Bilder von heute in Vergessenheit geratenen, zu Beginn des 19. Jh.s in ganz Europa hoch im Kurs stehenden sogenannten Troubadourmalern wie François Fleury Richard, zudem ab 1820 Dutzende von frisch in Paris und Rom bei jungen französischen Malern der neuen Generation, Léopold Robert oder Jean-Victor Schnetz, erworbene Genre- und Historien Gemälde. Denn obwohl eine gewisse Kritik sie in einer wirkmächtigen, seit dem 18. Jh. etablierten Tradition weiterhin als „oberflächlich“, „theatralisch“ und „leichtsinnig“ abstempelte, feierte diese Malerei jenseits der genannten privaten Sammlungen große populäre Erfolge auch bei den jährlich stattfindenden Ausstellungen der Berliner Akademie – auch und nicht zuletzt bei Künstlern und Kunsthändlern.

Mit diesem Phänomen einer Demokratisierung von Kunstkonsum und Geschmack beschäftigt sich der zweite, auf Berlin und Leipzig fokussierte, „Entre commerce et idéal. La démocratisation de l’art français“ betitelte Teil des Buches. Jetzt tauchen Persönlichkeiten auf, die wie Franz Kugler, Alexander von Humboldt, Louis Sachse oder auch Athanasius Raczyński – um nur einige der Akteure zu nennen – als Vermittler und Förderer in der experimentierfreudigen Hauptstadt Preußens und im reichen, kosmopolitischen Leipzig die Kunstszene maßgeblich prägten. Die großen staatlichen und nichtstaatlichen Ausstellungen der 1830er Jahre werden hier auf ihre französische Komponente hin untersucht und kommentiert. Nerlich nennt und beschreibt Kunstwerke, die das deutsche Publikum in Ekstase versetzten, erzählt von triumphalen Rundreisen von Künstlern wie François-Auguste Biard (*Abb. 1*) und Théodore Gudin (*Abb. 2; 3*), die in Deutschland ihre besten Kunden hatten. Und sie zeigt auch, wie künstlerische Lobbyarbeit funktionierte. Die lange Liste französischer Maler, die Mitglieder der Preußischen Akademie der Künste waren, stellt ein brisantes Zeugnis dar für die erfolgreiche Auslöschungsarbeit, zu der auch die Kunstgeschichte



Abb. 2 Théodore Gudin, *Felouque de contrebandiers près de la côte de Biskaya*, 1845. Berlin, Alte Nationalgalerie (Nerlich 2010, ill. 76)

fähig ist: In Berlin, der neugierigen, widersprüchlichen, umfassend denkenden Hauptstadt waren bis ca. 1870 über 20 französische Maler, Bildhauer und Kupferstecher Akademiemitglieder. Darüber hinaus erhielten Mitte des 19. Jh.s Daguerre, Ingres, Horace Vernet, Delaroche und Flandrin – um nur einige zu nennen – den prestigeträchtigen Orden *Pour le Mérite*.

### REFLEXE DER KUNSTKRITIK

Im dritten Abschnitt „L’art français et l’identité artistique allemande“ setzt sich Nerlich mit sicherem textanalytischen Gespür mit den (meist stereotypen) deutschen Stimmen von Kunstkritikern auseinander, die nach der Mitte des Jahrhunderts über französische Gemälde oder über graphische Reproduktionen von zeitgenössischen französischen Kunstwerken berichteten. Auch hier führt die Studie eklatant vor Augen, wie die Diskrepanz zwischen dem Diskurs über Malerei und dem tatsächlichen, am Marktwert messbaren Erfolg eines Malers oder einer Malerschule sich gestaltete. Sie zeigt an verschiedenen gut dokumentierten Beispielen wie der Diskussion über Delaroches Kunst als Gegenpol zu Cornelius, den Debatten über das „Französische“ an Horace Vernets oder Ary Scheffers Malerei, den Auseinandersetzungen

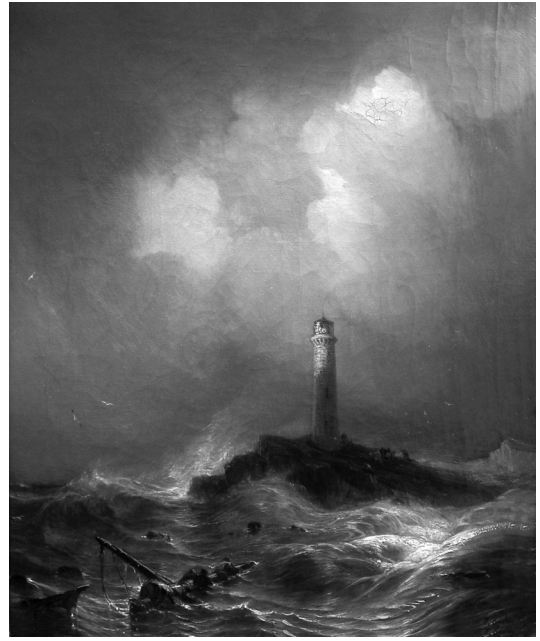


Abb. 3 Gudin, *Phare sur une côte bretonne*, 1845. Berlin, Alte Nationalgalerie (Nerlich 2010, ill. 75)

gen über die belgischen Historienmaler Louis Galait und Edouard de Bièfve, wie Lob, Verriss und Tadel sich als Werkzeuge der Selbstpositionierung und -vergewisserung nutzen ließen. Und auch hinter dieser subtilen Rekonstruktion deutscher Stimmen und Stimmungen gegenüber französischer Malerei steckt weit mehr als nur Deutsch-Französisches: Nerlich leistet hier einen wertvollen Beitrag zur Erforschung der transnationalen Geschichte und Theorie der Historienmalerei und ihrer kulturpolitischen Implikationen im europäischen 19. Jh.

Mit der zunehmenden Politisierung des Kunstdiskurses vor 1870/71 schließt die Studie. Im letzten Abschnitt greift Nerlich zeitlich zurück und knüpft mit dem Kapitel „Collections privées, collections publiques. 1830-1870“ an ihre anfänglichen kunsttopographischen und sammlungsgeschichtlichen Ausführungen an. Hier geht es vornehmlich um die – ebenfalls gesamteuropäisch relevante – Problematik der Museumsgründungen für zeitgenössische Kunst in München (Neue Pinakothek), Berlin (Nationalgalerie) und Leipzig (Sammlung Schletter, Museum der Bildenden Künste). Natürlich analysiert Nerlich hier vor allem den französischen Anteil an Kunstwerken in diesen Museen. Zugleich eröffnen sich dem Leser



grundlegende Einsichten in die politischen, ökonomischen, netzwerkbedingten Mechanismen, die im 19. Jh. dazu beitrugen, aus dem deutschsprachigen Raum eine blühende Museumslandschaft für internationale moderne Kunst zu machen. Fragen nach den Verknüpfungen von Markt, Politik und Museen mögen für das 20. Jh. eine Selbstverständlichkeit sein – auf das 19. Jh. übertragen, erfüllen sie ein Forschungsdesiderat.

Was bleibt nach der Lektüre dieses wunderbaren Buches? Zunächst der bereits geschilderte Eindruck, dass hier viele wichtige Anregungen für weiterführende Forschungen stecken. Einige treffen auf bereits in Arbeit befindliche „Baustellen“, etwa zur zentralen, bisher kaum thematisierten Rolle Alexander von Humboldts in Kunst- und Museumssachen (David Blankenstein), zu

Louis Sachse, dem Begründer des modernen Kunsthandels in Berlin (Anna Ahrens) oder auch zu den zahlreichen deutschen Adepten von Paul Delaroche in Paris (Lisa Hackmann). Die Geschichte der Künste, des Geschmacks und des Kunstsystems im 19. Jh. in Europa ist ein Dschungel, in den bislang nur wenige Schneisen geschlagen wurden und in den France Nerlich mit ihren deutsch-französischen Forschungen jetzt endlich einen einladenden Weg eröffnet hat.

---

**PROF. DR. BÉNÉDICTE SAVOY**  
 Technische Universität, Institut für Kunst-  
 wissenschaft und Historische Urbanistik,  
 Straße des 17. Juni 150/152, 10623 Berlin,  
 benedict.savoy@tu-berlin.de

## Naturkatastrophen malen

Émilie Beck Saiello  
**Pierre Jacques Volaire 1729-1799,  
 dit le Chevalier Volaire.** Préface  
 par Maria Teresa Caracciolo. Paris,  
 Arthena 2010. 488 S., zahlr. Ill.  
 ISBN 978-2-903239-43-5. € 119,00

Angesichts der Katastrophen, die das 21. Jahrhundert schon jetzt als ein diluviales Zeitalter gekennzeichnet haben, muss die Unbekümmertheit verwundern, in der sich die gesellschaftlichen Eliten des ausgehenden *Ancien régime* vom ohrenbetäubenden Krach und schwefeligen Gestank feuerspeiender Vulkane haben faszinieren lassen. Der Vesuv habe, so beobachtete Goethe in seiner römischen

Nachlese, „wirklich etwas Klapperschlangenartiges“, eine Anziehungskraft, die „unwiderstehlich“ sei, und schon beim ersten leisen Rumoren aus dem Regno sei es gerade so gewesen, als hätten alle Kunstschatze Roms keine weitere Beachtung mehr gefunden: „Die sämtlichen Fremden durchbrechen den Lauf ihrer Betrachtungen und eilen nach Neapel“ (*Italienische Reise*, 24.11.1786). Die bei der Kavaliertour weit verbreitete Hoffnung, Augenzeuge einer solchen Naturerscheinung zu werden, eine Allüre, die durch die über Jahrzehnte hinweg anhaltenden Aktivitäten des Vulkans damals überhaupt erst in Mode gekommen war, ging nicht zuletzt mit einer künstlerischen Spezialisierung einher. Bald bildeten die zu den spektakulären Ausbrüchen von 1767, 1771 und 1779 entstandenen Vesuvgemälde ein eigenes Genre, das gewöhnlich dem landschaftlichen Fach zugeordnet wird, obschon es sich eigentlich um eine Form