

Chapitre/Kapitel IV

Projets croisés:

ArtTransform

Regards croisés im Gespräch
mit France Nerlich (Université
François-Rabelais Tours) und
Bénédicte Savoy (Technische
Universität Berlin)

Regards croisés: Worum geht es bei Ihrem Forschungsprojekt *ArtTransForm*? Warum schien es Ihnen besonders wichtig, dieses Vorhaben in einem französisch-deutschen Team zu bearbeiten?

Bénédicte Savoy und France Nerlich: Das Forschungsprojekt *ArtTransForm* untersucht transnationale Wege der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Wir haben uns besonders mit deutschen Malern beschäftigt, die in großer Zahl zwischen 1793 und 1870 in Paris und Umgebung studiert haben. Dabei ging es uns nicht darum, gängige Klischees zu bekannten Künstlerpersönlichkeiten zu wiederholen, sondern von Quellen auszugehen, die einen möglichst umfangreichen Einblick in dieses Phänomen geben. Wir sind also unter anderem von den Registern und Akten der École des Beaux-Arts in Paris, den Kopisten-Zulassungen der Musées nationaux (Louvre, Musée du Luxembourg, Galerie historique de Versailles) oder den Briefen zu den Salons ausgegangen, um die Namen dieser angehenden Künstler ausfindig zu machen. Es ist ja ein großer Unterschied, ob man über Künstler arbeitet, die es schafften, sich zu etablieren, oder über jene, deren Karriere noch ausstand, aber zum Teil sehr große Ambitionen hatten. Und das macht das besondere Interesse unseres Projektes aus: Wir erfassen erstmals eine ganze Generation, die sich der Kunst widmen wollte und die, um sich diesen Wunsch zu erfüllen, den Schritt ins Ausland gewagt hat. Nicht alle hatten damit Erfolg. Aber alle Werdegänge sagen etwas über die Relevanz von Paris in diesen transnationalen Künstlerlaufbahnen des 19. Jahrhunderts aus. Wir haben zu allen Namen, die wir ausfindig machen konnten, grundlegende Recherchen angestellt, um Nachlässe zu identifizieren, in der Hoffnung, Korrespondenzen, Tagebücher, Akten aus der Pariser Zeit auswerten zu können. Das ist uns sehr oft gelungen. Manchmal mussten aber auch zu knappe Informationen durch (bisweilen) „obskure“ Sekundär-Quellen aus dem 19. Jahrhundert ergänzt werden, was jedoch oftmals auch sehr aufschlussreich war. Um die Recherchen in den französischen und deutschen Archiven durchzuführen, mussten wir ein deutsch-französisches Team zusammenstellen, das in der Lage war, Quellen in beiden Sprachen genauestens zu untersuchen und die bestehende Literatur kritisch auszuwerten. Die Kompetenzen beider Teams haben sich hier hervorragend ergänzt. Wir haben aber auch sehr darauf geachtet, in der Anfangsphase des Projekts regelmäßige Arbeitstreffen zu veranstalten, um die Zusammenarbeit zu erleichtern und methodologische Kohärenz zu sichern. Zu diesem Zweck hatten wir gleich zu Beginn unserer Arbeit eine virtuelle entmaterialisierte Arbeitsplattform eingerichtet, um den kollektiven Zugang zu Bildern und Archivalien zu ermöglichen und den Austausch von Ideen zu verstärken.

Das Projekt *ArtTransForm* erhält als deutsch-französisches Projekt Zuwendungen sowohl von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) als auch von der französischen Agence Nationale de la Recherche (ANR). Waren mit der Antragstellung besondere Herausforderungen verbunden, und wie sind Ihre Erfahrungen mit diesen beiden Institutionen?

Die DFG und die ANR haben ganz unterschiedliche Auffassungen von der Abwicklung von Forschungsprojekten, was man an den allgemeinen Antragsprozeduren, Termin- und Projektplanungen ablesen kann. Das trifft auch auf bilaterale Projekte zu, bei denen man davon ausgehen könnte, dass sich die Erwartungen beider Instanzen angenähert hätten. Die Antragstellung verläuft jedoch separat, selbst wenn der wissenschaftliche Text identisch ist. Die Prozeduren sind in jedem Land anders gestaltet, und es herrscht auch eine gewisse Asymmetrie in der Zusammensetzung der Arbeitsgruppen. In unserem Fall sind Kommunikation und Zusammenarbeit sehr gefördert worden, so dass das Gefühl, einem Team anzugehören, sehr ausgeprägt war. Aber die Verwaltung der Fördermittel verlief separat und orientierte sich an den Richtlinien der jeweiligen Trägerinstitutionen (in unserem Fall der Technischen Universität Berlin und der Universität François-Rabelais Tours). Während auf Seiten der DFG die Frage der Personalkosten als grundlegender Aspekt angesehen wird – unter anderem die Einstellung von wissenschaftlichem Personal –, stellt die ANR viel striktere Bedingungen, die eine proportionale Einstellung von *ingénieurs d'études* im Verhältnis zu den „festen“ Mitarbeitern (sprich den Trägern auf französischer Seite) vorsehen und von vornherein eine unflexible Anzahl an ‚Arbeitsmonaten‘ festschreiben. Die Begründung dafür ist vor allem (verwaltungs-) politisch: Es geht der staatlichen ANR darum, langanhaltende prekäre Arbeitssituationen zu vermeiden. Dass die deutschen wissenschaftlichen Mitarbeiter weit aus besser bezahlt werden als die französischen, mag mit den allgemein gültigen Besoldungsvorschriften des französischen öffentlichen Dienstes zusammenhängen, erklärt aber nicht, warum auf deutscher Seite Mutterschutz und andere rechtliche Vertretungsmaßnahmen vorgesehen sind, während sie auf französischer Seite nicht unbedingt zwingend sind. Diese administrative und personaltechnische Asymmetrie soll hier nur als Symptom genannt werden, um auf den grundlegenden Unterschied zwischen beiden Förderinstitutionen hinzuweisen. Während die DFG eine große Flexibilität zulässt – auch in der Verwaltung der bewilligten Fördermittel –, sind die Richtlinien der ANR viel strenger: So ist zum Beispiel ein begründeter „Nachfolgeantrag“ bei der DFG durchaus zulässig, während er von der ANR nicht vorgesehen ist. Allerdings sind sich beide Institutionen darin einig, dass sie in ihren gemeinsamen Programmen, wie in unserem Fall dem „Deutsch-französische Programm für Geisteswissenschaften“, eine tatsächliche Kooperation zwischen französischen und deutschen Forschergruppen fördern wollen. Hinderlich sind auf französischer Seite die Verwaltungsprozeduren, die von der Universität, die das Projekt trägt, zentral übernommen werden, denn sie stehen oft einer unabhängigen und internationalen Dynamik im Weg (so in der Organisation von auswärtigen Workshops, der Bestellung von Literatur und Quellen aus dem Ausland, dem Kauf von

bestimmten – im *marché public* nicht vorgesehenen – Materialien, usw.). Es stehen sich auf französischer Seite zwei Positionen gegenüber: die von der ANR zugestandene – und auf von ihr veranstalteten bilateralen Treffen geförderte – Freiheit internationaler Forschung und die der Bürokratie der Trägeruniversität. Auf deutscher Seite wurde die Verwaltung hauptsächlich von den wissenschaftlichen Mitarbeitern selbst übernommen, was eine größere Flexibilität ermöglicht hat. Insgesamt muss man aber festhalten, dass solche bilateralen Programme außerordentlich positive Rahmenbedingungen schaffen, um international arbeiten zu können. Es werden durch solche Programme Arbeitsmethoden und Forschungsergebnisse gefördert, die nötig sind, um eine Intensivierung der Zusammenarbeit der Forscher beider Länder zu verstärken. Im Kontext einer Globalisierung der Wissenschaftswelt, die nicht immer einer tatsächlichen Kommunikation und Zusammenarbeit entspricht, sind solche Programme absolut notwendig und wertvoll.

Grenz- und kulturübergreifende Projekte erfordern vermutlich eine besondere Aufmerksamkeit für Faktoren sozialer Interaktion wie Teambildung und gegenseitiges Verständnis. Können die oft sehr ergebnisorientierten Antragsformate dieser sozialen Komponente gerecht werden? Welche Desiderate sehen Sie – eventuell jenseits dieser schon genutzten Kooperation von DFG und ANR – in Deutschland und Frankreich, um Antragsformate, die Ihren praktischen Forschungsbedürfnissen gerecht würden, zu schaffen und zu nutzen?

Vielleicht sollte man erst einmal feststellen, dass ein grundlegender Aspekt der Forschungsfinanzierung das Vertrauen ist, das man den Forschern entgegenbringt. Dieses Vertrauensverhältnis wird oft durch die „Antragsformate“ etwas getrübt, weil die Richtlinien (sowohl hinsichtlich der Personalkosten als auch hinsichtlich der Materialbeschaffung) so streng sind, dass man eine gewisse, der Wissenschaft inhärente Flexibilität vermisst. Natürlich müssen öffentliche Mittel nach Recht und Gesetz ausgegeben werden, aber Forschung wird vor allem von Fragen, Ungewissheiten und auch von Noch-Nicht-Wissen getragen. Darum geht es ja eben: neue Fragen zu stellen, Forschungslücken aufzudecken, ohne unbedingt zu wissen, was auf diesen Baustellen entstehen wird. Es müssen neue Wege beschritten werden, die nicht immer vorhersehbar sind. Das betrifft sowohl die Naturwissenschaften als auch die Geistes- und Sozialwissenschaften. Dieser Offenheit der Forschung steht derzeit eine Tendenz entgegen, auf politischer Ebene bestimmte Felder vorzugeben und Finanzierungen ‚ergebnisorientiert‘ auszuschreiben. Das gilt sowohl für sehr lokale Finanzierungsstrukturen – in Frankreich zum Beispiel die der Regionen – als auch für nationale und internationale Instanzen (ANR, ERC). Das mag in bestimmten Rahmen auch innerhalb internationaler Kooperation funktionieren, steht aber grundsätzlich einer lebendigen Forschungsdynamik im Wege. Ideal wäre es, internationale Projekte sehr frei zu unterstützen und den Trägern Kreativität und Erfindungsreichtum zuzutrauen. Es müssten mehr *programmes blancs* gefördert werden mit der Möglichkeit, verschiedene internationale Projektträger zu verbinden und

die Projekte auf ihre wissenschaftliche Fundiertheit zu begutachten. Das setzte voraus, dass die nationalen Förderinstanzen untereinander besser vernetzt wären und aus ihren jeweiligen Standards die Möglichkeit einer fruchtbaren Anpassung (was nicht Angleichung bedeutet!) ausarbeiten würden.

Die Traditionen universitärer Bildung sind in Deutschland und Frankreich trotz mancher europäischer Regelungen recht verschieden. Was können junge deutsche Forschende von ihren Kolleginnen und Kollegen in Frankreich lernen (und *vice versa*)? Und um die Frage noch mehr auf das Fach Kunstgeschichte zu fokussieren: Hat sich in Ihrer gemeinsamen Arbeit gezeigt, dass die Traditionen der Disziplin in beiden Ländern starke Unterschiede aufweisen und dass Deutsche und Franzosen sehr verschiedene begriffliche, methodische und theoretische Bezugsrahmen für die kunsthistorische Arbeit ausgebildet haben?

Tatsächlich sind die Traditionen universitärer Bildung in Frankreich und Deutschland sehr unterschiedlich. Allerdings ist das Modell der Universität als Bildung zur Forschung im Sinne Humboldts selbst in Deutschland nach den jüngeren europäischen Reformen nicht mehr allgemeingültig. Unser Projekt hat in einer Umbruchphase nach der Bologna-Reform stattgefunden, in der zu Beginn Studenten des Grundstudiums noch ganz selbstverständlich an einem Forschungsprojekt teilnehmen wollten, während es zum Ende hin immer schwieriger wurde, Bachelorstudenten für außerplanmäßige Forschungsaktivitäten zu begeistern, die keine ECTS-Punkte einbringen können. Dennoch lag es uns beiden am Herzen, dass Studenten und Doktoranden an beiden Universitäten am *ArtTransForm*-Projekt teilnehmen und von ihm profitieren konnten. An der Technischen Universität Berlin veranstaltete Bénédicte Savoy ein Projektseminar, das Studenten und Nachwuchswissenschaftlern (Bachelor- und Masterstudenten, Doktoranden) die Möglichkeit bot, sich aktiv an der Mitarbeit der Projektgruppe zu beteiligen und unterschiedliche Aspekte der individuellen und kollektiven Forschungsarbeit kennenzulernen. Sie nahmen an den regelmäßigen Arbeitssitzungen und an Workshops teil und trugen gemäß ihrem Forschungsschwerpunkt zum Verfassen der Lexikonartikel und zum Erstellen der Datenbank bei. Verschiedene Masterarbeitsthemen und Dissertationsvorhaben sind aus dem Projekt hervorgegangen.¹

An der Universität in Tours stieß France Nerlich auf das Problem, dass ihre Studenten des Deutschen nicht mächtig waren und dass eine direkte Teilnahme am *ArtTransForm*-Projekt wie in Berlin nicht möglich war. Sie entwickelte deshalb ein Alternativprogramm für ihre Masterstudenten, um sich mit den Fragen auseinanderzusetzen, die sich während der Untersuchungen ergeben hatten. Wir haben zum Beispiel festgestellt, dass die deutschen Kunststudenten während der von uns untersuchten Epoche zum großen Teil nicht an der *École des Beaux-Arts* studiert hatten, sondern in Privatateliers. In diesen fand die praktische Malerausbildung bis zur Einrichtung eigener Malklassen an der *École des Beaux-Arts* im Jahr 1863 statt. Trotz zahlreicher Publikationen zum Künstlerleben im 19. Jahrhundert, zum

akademischen Unterricht und zur Hochschuladministration, gibt es bis heute keine umfassende Darstellung dieser wichtigen Ausbildungsstätten, die zum einen eine Vorbereitung auf die *Grands Concours* der Akademie anboten, zum anderen alternative Ausbildungsorte waren, an denen abseits vom Akademiebetrieb auch die Landschafts-, Genre- oder Blumenmalerei (die sogenannten „niederen Gattungen“) erlernt werden konnten. Diese Ateliers wurden stark von den deutschen Künstlern frequentiert. Das Ziel war also, durch die Sichtung gedruckter und ungedruckter Quellen, etwa von Adressbüchern, Registern, Korrespondenzen und Künstlererinnerungen, Reiseführern und Zeitschriftenartikeln, Informationen zu diesen Ateliers (Standorte, Funktion, Dauer, Schüler usw.) zusammenzutragen. Die Recherche-Ergebnisse haben schließlich die Form eines prosopographischen Registers angenommen und sind systematisch in die *ArtTransForm*-Datenbank eingearbeitet worden. In Tours wurde auch eine Tagung zu diesen Ateliers abgehalten, bei welcher der transnationale Fokus besonders berücksichtigt wurde. Bei diesem Arbeitstreffen wurde einigen Studenten aus Tours die Möglichkeit eingeräumt, eigene Forschungsergebnisse vorzustellen und in dem Tagungsband zu publizieren.²

Die Ausbildung von Nachwuchswissenschaftlern gehörte von Anfang an zum Projekt *ArtTransForm*. Der internationale und interdisziplinäre Werdegang der wissenschaftlichen Mitarbeiter des Kernteams lässt im Grunde keinen Schluss auf allgemein ‚nationale‘ Charakteristika der französischen und deutschen Kunstgeschichte zu. Die beiden Projektleiterinnen sind selbst *trajectoires croisées* gefolgt: Bénédicte Savoy ist von der *École Normale Supérieure* in Paris zum Centre Marc Bloch nach Berlin und dann an die Technische Universität gewechselt, während France Nerlich an der Humboldt-Universität zu Berlin und dann an der Sorbonne studiert und im Rahmen einer *Cotutelle* an der Universität Paris IV und der Freien Universität Berlin ihre Promotion abgelegt hatte, um dann einem Ruf an die Universität in Tours zu folgen. Ähnliche Ausbildungswege haben auch die meisten Mitarbeitern des Projekts durchlaufen. Es waren darum eher die jeweiligen Forschungsgebiete und die engere Forschungsleitung im Rahmen der Doktorarbeit, die bestimmte Arbeitsmethoden geprägt haben: So ist die Archivleidenschaft der einen mit der Bildsammellust der anderen in Berührung gekommen, und das hat sich fruchtbar ergänzt.

Ein wichtiger Aspekt Ihres Forschungsprogramms betrifft die Aufarbeitung des Nationalismus in Deutschland und Frankreich, der im Berichtszeitraum Ihres Projekts starke Einflüsse auf die Produktion und Rezeption von Kunst hatte. Sind die Nationalismen durchweg historischer Natur oder wurden Sie während Ihrer transnationalen Arbeit noch (oder wieder) mit nationalen Vorurteilen konfrontiert?

Eine Vielzahl von Untersuchungen über den künstlerischen und kulturellen Transfer hat in den letzten Jahren dazu beigetragen, den Begriff der „Schule“ und der „künstlerischen Nationalität“ in der Kunstgeschichte ins Wanken zu bringen. Diese Studien haben außerdem die Notwendigkeit vor Augen geführt, die gewohnten Analysekatoren zu überdenken, die mit der Geschichte des Fachs selbst eng

verknüpft sind und im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit den Untersuchungspraktiken und der Museologie entstanden waren.³ Die Nation als Untersuchungsrahmen erscheint heute als eine künstliche und irreführende Grenze, wenn es um die Erfassung künstlerischer und notwendigerweise transnationaler Praktiken geht. Denn die Künstler haben es niemals unterlassen, sich jenseits der Grenzen zu bewegen. Und selbst wenn sie in ihrer Heimat blieben, war der Kontakt mit transnationalen Netzwerken, die die Zirkulation von Ideen und Formen, Diskursen und Materialien bewirkten, unvermeidbar. Die entscheidende Frage nach der transnationalen Künstlerausbildung wurde im Rahmen mehrerer wissenschaftlicher Veranstaltungen verhandelt: Marie-Claude Chaudonneret (Centre André Chastel) organisierte im Jahr 2005 die Tagung *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*,⁴ in der die Attraktivität der Stadt Paris für ausländische Künstler über einen längeren Zeitraum hinweg behandelt wurde. Hatte die Stadt – bevor Théophile Gautier sie als „métropole de l’art“ bezeichnete – schon immer Künstler angezogen und fasziniert? Die im Tagungsband vereinten Aufsätze kreisen thematisch um die Zirkulation von Modellen bzw. um die Ateliers als künstlerische Kreuzungspunkte und die Institutionen als offizielle Orte der Ausbildung und Anerkennung für die Künstler. Die in dieser Publikation vorgeschlagenen Wege unterstreichen die Dringlichkeit und Aktualität der Fragestellungen. Gleichzeitig verweisen sie auch auf die Notwendigkeit verlässlicher und systematisch geordneter Quellen für ihre Bearbeitung sowie auf die Unverzichtbarkeit umfassender Studien, die eine Betrachtung jenseits monographischer Untersuchungen ermöglichen. Diese Erkenntnisse sind in der Folge von verschiedenen Tagungen und Publikationen weiter vertieft worden; so zum Beispiel von Karen L. Carter und Susan Wallers mit ihrem Tagungsband *Foreign Artists and Communities in Modern Paris (1870–1914)*.⁵

Enger mit dem unseren war das Projekt *La formation des artistes suisses à l’Ecole des beaux-arts de Paris 1793–1863* unter der Leitung von Pascal Griener (Universität Neuchâtel) und Paul-André Jaccard (ISEA) verknüpft, das der Frage der Ausbildung in Paris von einer bestimmten Künstlergruppe nachgegangen war. Von 2002 bis 2007 widmete sich eine Gruppe von Nachwuchsforschern der Aufgabe, alle in Pariser Archiven und aktuellen Monographien verfügbaren Quellen zu der Ausbildung von Schweizer Künstlern an der École des Beaux-Arts in Paris zusammenzutragen, um die Gründe für die Wahl der Ausbildung einer systematischen Analyse unterziehen zu können.⁶ Die Resultate sind 2014 in Form eines Essays samt Lexikon erschienen.⁷

Die Aktualität der durch unser Projekt aufgeworfenen transnationalen Fragestellungen erwies sich auch durch Forschungsprojekte, die anderen Epochen gewidmet waren. So vereinte das Gemeinschaftsprojekt *Transferts artistiques dans l’Europe gothique (XII^e–XVI^e siècle)* des INHA (Institut national d’histoire de l’art) und der Universitäten Lüttich und Toulouse von 2009 bis 2013 ein Netzwerk europäischer Forscher, das der Frage nach der Zirkulation von Künstlern und Kunstwerken im Europa des 12. bis 16. Jahrhundert nachging. Thematisch ähnlich gestaltete sich auch das europäische Projekt des ERC *Artifex (Entgrenzungen: Künstlerausbildung*

der Gilden in Zentraleuropa bis zur Auflösung des Heiligen Römischen Reiches), das sich, angesiedelt an der Universität Trier, aus transnationaler Perspektive mit der frühneuzeitlichen Ausbildung von Künstlern in Zünften auseinandersetzt.

Die Resultate unserer Forschung haben dazu beigetragen, den stereotypen Aussagen über die ‚Unterlegenheit‘ der deutschen gegenüber der französischen Kunst, wie sie in der französischen und deutschen Kunstliteratur seit dem Ende des 19. Jahrhundert immer wieder verbreitet worden sind, ein differenzierteres Bild entgegenzuhalten. Tatsächlich sind viele angehende Künstler (und einige wenige Künstlerinnen) aus den deutschen Ländern nach Paris gezogen, um ihre Ausbildung dort zu vervollkommen. Doch die Beweggründe waren so vielfältig und die Reaktionen so unterschiedlich, dass man daraus keine allgemeinen Rückschlüsse auf Wesensfragen der deutschen oder der französischen Kunst ziehen kann. Dass Deutschland im 19. Jahrhundert kein einheitlich politisches oder kulturelles Gefüge war, dürfte allgemein bekannt sein. Aber im Laufe unserer Untersuchungen ist auch die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der Pariser Kunstszene deutlich geworden, die von ‚Provinzlern‘ und Ausländern entscheidend mitbestimmt wurde und in der verschiedenste Bündnisse geschlossen, berufliche Laufbahnen ausgelotet und künstlerische Orientierungen gefunden werden konnten. Die Infrastrukturen aufzudecken, die diese vielfältigen Erlebnisse möglich gemacht haben, wurde logischerweise Bestandteil unseres Projektes.

Es gehört zum Selbstverständnis Ihres Projekts, Forschungsergebnisse schnell und umfassend zu publizieren, etwa in Form von Lexika und Datenbanken. Nun sind Buchproduktionen in der Regel an national agierende Verlage gebunden und können kaum mehrsprachig erscheinen. Welche Schlüsse haben Sie aus dieser Situation gezogen, und wie ist die Sichtbarkeit der Publikationen und Datenbanken – etwa einer deutschsprachigen in Frankreich und *vice versa* – im jeweils anderen Land?

Das ist in der Tat eine wichtige Frage. Im Augenblick sind die Resultate unserer Forschung vor allem in einem zweibändigen deutschsprachigen Lexikon nachzulesen. Die Form des Lexikons stand nicht von vornherein auf dem Programm – wir hatten zuerst an eine Datenbank gedacht, die alle Informationen chronologisch und geographisch vorstellen würde. Doch hatten wir auch das Bedürfnis, das Resultat unserer intensiven Quellenforschung, das heißt die Zeugnisse von den spezifischen Bedingungen der Parisaufenthalte unserer Künstlern zusammenhängend darzustellen und das in Paris Erlebte anhand dieser Dokumente greifbar zu machen. In dem doch sehr kurzen Förderzeitraum von zwei Jahren für den ersten Teil des Projektes und von drei Jahren für seine Fortsetzung haben wir über 600 Künstlerbiographien anhand von Primärquellen untersucht und davon über die Hälfte in den Einträgen der Lexika behandelt. Diese Einträge sind vom Verleger De Gruyter systematisch dem *Allgemeinen Künstlerlexikon* hinzugefügt worden, um ihnen eine noch größere Zugänglichkeit zu ermöglichen. Allerdings ist diese Zugänglichkeit aufgrund des Preises, der für diese Publikationen trotz hoher Druckkostenzuschüsse aufgebracht

werden muss, ein wenig relativ. Außerdem mussten wir – u. a. bei der abschließenden Tagung im Mai 2015 (am Deutschen Forum für Kunstgeschichte) – feststellen, dass Deutsch tatsächlich für viele Kollegen aus dem Ausland keine selbstverständliche oder gar praktizierte Wissenschaftssprache mehr ist. Die Tagung war den Fragestellungen zu einer weltweiten, transnationalen Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert mit Vorträgen zur brasilianischen, amerikanischen, russischen oder portugiesischen Situation gewidmet⁸. Um die Resultate mit allen Beiträgern und ihren jeweiligen Wissenschaftskreisen teilen zu können, haben wir uns entscheiden müssen, den Tagungsband auf Englisch herauszugeben.

Von Anfang an stand fest, dass der Zugang zu den Ergebnissen des *ArtTransform*-Projektes auch über eine dreisprachige Datenbank möglich gemacht werden sollte. Diese ist von uns gleich zu Beginn der Laufzeit mit Hilfe eines privaten IT-Ingenieurs entwickelt worden. Die Idee war zunächst, ein Arbeitsinstrument zu schaffen, das uns eine synchrone Erarbeitung der Daten ermöglichte, da die Mitarbeiter von verschiedenen Arbeitsplätzen aus Materialien auszuwerten hatten, die für das gesamte Team relevant waren. Wir haben dieses Programm 2009 definiert, als es noch keine international gültigen Standards gab. Es ist aber in den letzten Jahren – in einer rasanten Geschwindigkeit und mit eindrucksvoller Vielfältigkeit – unendlich viel im Rahmen der *Digital Humanities* geschaffen worden, sodass wir zwar zum einen das Glück hatten, ein von Anfang an technologisch gut durchdachtes und dem Forschungsvorhaben entsprechendes Instrument entwickelt zu haben, zum anderen jedoch jetzt die letzten Entwicklungen dieser Standards einarbeiten müssen, um eine langfristige Nutzung der Datenbank zu sichern. Dieses Tempo ist aber von der finanzierten Laufzeit abgekoppelt, da diese weiterführenden Entwicklungen erst im Nachhinein implementiert werden können. 2015 war unser Projekt abgeschlossen, die Datenbank wurde vom Server des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris aufgenommen, aber wir haben jetzt keine Mittel mehr, um wissenschaftliche Mitarbeiter mit der Angleichung an die heute gültigen Standards zu beauftragen. Allerdings sind wir von verschiedenen Institutionen (Institut national d'histoire de l'art, Paris; Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis [RKD], Den Haag; usw.) angesprochen worden, um eventuell gemeinsam diese Weiterentwicklung vorzunehmen. Und auch in dieser Hinsicht zeichnet sich – unserer Meinung nach – die Zukunft von internationalen Projekten ab: Erfolgreiche Projekte sollten von nationalen und internationalen Institutionen darin unterstützt werden, weiterführende und vernetzende Folgeprojekte vorzuschlagen, die den ursprünglichen Rahmen erweitern und neue Perspektiven eröffnen. Das ist insbesondere für die *Digital Humanities* eine tatsächliche Notwendigkeit.

Die Konjunkturen und Moden der Wissenschaftspolitik scheinen einen zunehmend kürzeren Rhythmus zu haben. Deutsch-französische Projekte profitieren nicht mehr zwangsläufig von dem angestammten Bonus, bilaterale Beziehungen zu stärken. Die Aufmerksamkeit richtet sich verstärkt auf transregionale und globale Fragestellungen. Wie sehen Sie Ihr Projekt

in diesem größeren Kontext? Nehmen Sie deutsch-französische Forschungsprojekte als bedroht wahr? Wie reagieren internationale Forscherkollegen auf Ihre Arbeit?

Transregionale und globale Fragestellungen müssen gefördert werden, weil dadurch neue Erkenntnisse geschaffen werden, die Gewissheiten und Hierarchien relativieren. Allerdings steht das nicht im Gegensatz zu bilateralen Überlegungen. In letzter Zeit ist die deutsch-französische Achse tatsächlich oft als überholt und eingeschränkt kritisiert worden. Bilaterale Programme sind ausgeweitet worden, um andere Partner mit einzubeziehen. Wir aber sehen nach wie vor auch in der deutsch-französischen Perspektive enormes Potential: Es herrscht nicht nur ein Forschungsbedarf, der mit der Entwicklung von neuen Arbeitsgebieten und Methoden einhergeht, sondern auch noch mit der Auswertung von Quellenmaterial auf beiden Seiten des Rheins. Deutsch-französische Projekte „zelebrieren“ außerdem nicht das „deutsch-französische Paar“ und die besondere Beziehung beider Länder, die in letzter Zeit politisch nicht mehr so sehr im Mittelpunkt zu stehen scheint. Es geht diesen Projekten eher darum, exemplarisch anhand dieser Achse eben jene transregionalen und globalen Fragen zu erhellen, die weiterführende Überlegungen möglich machen. Das war auch bei unserem Projekt der Fall. Die Ausgangsidee war, das globale Phänomen transnationaler Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert zu untersuchen. Um aber zu handfesten Resultaten und zu später auch in anderen Kontexten und Zeitzusammenhängen verwendbaren Daten zu gelangen, mussten wir zunächst im Rahmen der ersten zweijährigen Laufzeit das Sujet eingrenzen. Das hat uns dazu geführt, den Werdegang der deutschen Maler in Paris in der Zeit von 1793 bis 1870 genauer zu studieren. Aber wir haben die Fragestellungen und Perspektiven stets offen gehalten, was während der abschließenden Tagung zu sehr fruchtbaren und ertragreichen Diskussionen mit Kollegen aus Brasilien, Amerika, Portugal und Holland geführt hat. Wir hatten konkretes und umfangreiches Material, das wir mit ihnen teilen konnten, weil die Fragen (u. a. was eine[n] angehende[n] KünstlerIn dazu führt, sich ins Ausland zu begeben bzw. zu emigrieren, um seine/ihre Ausbildung zu vervollkommen) ein globales Phänomen berühren. Belastbare Erkenntnisse, die von der Sichtung und kritischen Auswertung von Quellen und massiven Daten abgeleitet werden, sind dabei notwendig, um Klischees, Verallgemeinerungen und Vorurteile zu überwinden bzw. zu vermeiden.

Die Mobilität von Künstlern im langen 19. Jahrhundert berührt eine zentrale Frage Ihres Forschungsprojekts. Welche historischen Parallelen ziehen Sie zur heutigen Situation, in der akademisches Leben in hohem Maß durch Mobilität, Zirkulation und Austausch geprägt wird? Ist dies aus der historischen Perspektive letztendlich eine nur scheinbar moderne Entwicklung? Wenn schon um 1800 junge Kunststudierende in so großem Ausmaß Auslandserfahrungen sammelten, müssten dann diese Erfahrungen bei heutigen Studierenden nicht einen höheren Stellenwert einnehmen, als es, trotz *Erasmus*, zurzeit der Fall zu sein scheint?

Der Vergleich mit *Erasmus* ist uns oft über die Lippen gekommen. Allein schon die Tatsache, dass die Stipendiaten von damals Berichte einreichen mussten, um den Erfolg, bzw. das Ergebnis der Auslandserfahrung nachzuweisen, erinnerte die meisten von uns an die eigene Erfahrung als Austauschstudenten (*Erasmus*, DAAD, usw.). Wir hatten auch überlegt, dass es interessant sein würde, heutige ausländische Studenten der *École des Beaux-Arts* zu interviewen, um Erlebtes von heute und damals zu vergleichen. Vieles, was unsere deutschen Maler des 19. Jahrhunderts beschreiben, wird auch von heutigen Studenten noch so empfunden: Paris ist aufregend und eröffnet (akademisch, persönlich, beruflich, usw.) unendlich viele Möglichkeiten, ist jedoch gleichzeitig auch verstörend, verwirrend, dreckig, laut, gefährlich. Aber über diese Gemeinplätze hinaus muss man dann genau prüfen, woher die ausländischen Schüler kommen (nicht nur das Land, sondern auch die Determinanten des Herkunftsortes), was ihr soziales Umfeld ist, wie sie auf den Auslandsaufenthalt vorbereitet wurden, ob sie die Sprache beherrschen, ob sie die sozialen Codes ihres beruflichen Umfelds kennen, ob sie über eine Finanzierung verfügen usw. Das alles spielt eine Rolle, um die Erfahrung und die Auseinandersetzung mit dem Anderen (in unserem Fall u. a. die Verarbeitung von verschiedenen künstlerischen Impulsen) zu definieren. Eine solche qualitative Untersuchung für die heutige Zeit wäre sehr spannend. Vielleicht kann man hier auch noch einmal unterstreichen, dass wir beide selbst *trajectoires croisées* durchlaufen, und unsere Mitarbeiter ebenfalls eine zumeist internationale Studien- und Arbeitserfahrung mitgebracht hatten. Es ist klar, dass diese Erfahrungen unseren Blick für solche Fragestellungen geschärft haben.

Junge Studierende in Projektarbeit miteinzubeziehen, ist für Sie ein wichtiges Anliegen in der universitären und kulturellen Ausbildung. Wie gelingt es Ihnen, Studierende aus Deutschland und Frankreich für das jeweils andere Land in einer Zeit zu begeistern, in der der europäische Rahmen des Erasmus-Programms in die Defensive zu geraten droht und Studierende und Promovierende vor dem Hintergrund weltweiter Vernetzungen zunehmend die Möglichkeiten haben, an Wissenschaftseinrichtungen im nicht-europäischen Ausland zu gehen. Wie sieht angesichts dieses Wandels die Universität der Zukunft aus und welche Rolle spielen darin Ihrer Prognose nach deutsch-französische Projekte?

Was den französischen Nachwuchs angeht, steht außer Frage, dass die deutsch-französischen Projekte wenig Anziehungskraft besitzen, weil das Studium der deutschen Sprache stark abgebaut wird. Als uns die ersten beiden wissenschaftlichen Mitarbeiter auf französischer Seite verlassen haben, weil sie hochqualifizierte Anstellungen bekommen hatten (als *Maître de conférences* an der Sorbonne bzw. Assistant Curator in den USA), ist es uns sehr schwer gefallen, französische Kandidaten für die Nachfolge ausfindig zu machen. Sie mussten ja in der Lage sein, sich mit deutschen Quellen auseinanderzusetzen und Einträge für das Lexikon zu redigieren. Letztendlich haben wir in Frankreich ansässige deutsche Nachwuchsforscher

eingestellt, die eine großartige Arbeit geleistet haben, die inzwischen aber auch Schwierigkeiten haben, sich längerfristig im französischen akademischen Umfeld zu integrieren. Auf deutscher Seite sind Nachwuchsforscher mit Französisch-Kenntnissen anscheinend noch keine Seltenheit. Ob sich da aber langfristig noch gute Arbeitsperspektiven eröffnen, ist fraglich. Es handelt sich hier also in der Tat auch um ein Politikum: Deutsch und Französisch müssten in Frankreich und in Deutschland weiterhin als Fremdsprachen an den Schulen und an den Universitäten gefördert werden. Um nur ein Beispiel zu nennen: An der Universität in Tours wird seit einigen Jahren nur noch Englisch als Fremdsprache für Studenten der Kunstgeschichte angeboten. Das ist kein Einzelfall und erklärt, warum französische Doktoranden zunehmend Schwierigkeiten haben werden, über deutsche Themen zu promovieren oder deutsche (Forschungs-)Literatur wahrzunehmen. Natürlich behaupten manche Skeptiker, dass in einem globalen Kontext solche Spezialisierungen keinen Sinn mehr machen. Wir aber glauben, dass es gerade die speziellen Kompetenzen sind, die einen echten Dialog zwischen den Kulturen ermöglichen. Der jedoch bedarf genauer Kenntnis des Anderen – und zwar nicht nur anhand von englischsprachiger Sekundärliteratur, sondern anhand von Originalen und Quellen. Daher sind bilaterale Förderprogramme unentbehrlich, um größere Vernetzungen herzustellen. Vom Erasmusprogramm zum Doktorandenkolleg, von bilateralen Forschungsförderungen zu Übersetzungszuschüssen: Es muss alles dafür getan werden, ein derartiges Interesse und entsprechende Kenntnisse aufrechtzuerhalten und zu fördern. Dankenswerterweise gibt es Institutionen wie das Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris, das bilaterale und internationale Zusammenarbeit fördert und in diesem Kontext auch unser Projekt großzügig unterstützt hat. Die Förderung dieser wechselseitigen Kenntnis ist ja letztlich auch das Ziel Ihrer Zeitschrift, die nicht nur eine wertvolle Brücke zwischen den deutschen und französischen Forschergemeinden schlägt, sondern beide zugleich auch der internationalen akademischen Welt zugänglich macht.

¹ Zu den am Projektseminar beteiligten Wissenschaftlern gehörten u. a.: Anna Ahrens (damals Doktorandin, Humboldt-Universität zu Berlin): *Ein „kleines Luxembourg“ für Berlin? Der internationale Kunstsalon von Louis Friedrich Sachse (1798–1877) und die Bedeutung zeitgenössischer Entwicklungen in Paris für die Etablierung des Berliner Kunstmarktes*; Stéphanie Baumewerd (damals Master I, TU Berlin): *Das Lehratelier von Karl Wilhelm Wach*; David Blankenstein (Doktorand, TU Berlin): *Alexander von Humboldt als Kunstagent*; René Hartmann (Doktorand, TU Berlin): *Architektur für Automobile – Die Auto-Vision im 20. Jahrhundert. Hochgaragen und Parkhäuser in Deutschland*; Sylva van der Heyden (Doktorandin, TU Berlin): *Deutsches Know-How als Prädikat? – Kontinuität und Innovation – Deutsche Kupferstecher, Graveure und Lithographen in Paris in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*; Robert Skwirblies (Doktorand, FU Berlin): *„Questa roba farebbe figura in Germania“*. *Der Transfer älterer italienischer Malerei nach Deutschland im frühen 19. Jahrhundert*; Sarah Salomon (Doktorandin, TU Berlin): *Adaption, Konkurrenz, Opposition: Künstlerisches Leben in Frankreich jenseits der „Académie Royale de peinture et de sculpture“ im Spannungsfeld der absolutistischen Kunstpolitik (1648–1789) – eine kritische Bestandsaufnahme*.

² France Nerlich und Alain Bonnet (Hg.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris au XIX^e siècle*, mit einem Vorwort von Sébastien Allard, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2013.

³ Siehe u. a. Christine Peltre und Philippe Lorentz (Hg.), *La notion d'école*, Straßburg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

⁴ Marie-Claude Chaudonneret (Hg.), *Les artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Bern: Lang, 2007.

⁵ Karen L. Carter und Susan Wallers, *Foreign Artists and Communities in Modern Paris (1870–1914)*, Ashgate: Routledge, 2015.

⁶ Laurent Langer, „Formations et carrières des artistes suisses entre Paris et l’Allemagne 1793–1830“, in: *Dialog und Differenzen 1789–1870*, hg. von Isabelle Jansen und Friederike Kitschen, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010, S. 31–42; Valentine von Fellenberg und Laurent Langer, „La formation des artistes suisses à l’Ecole des Beaux-Arts de Paris de 1793 à 1863: enjeux et méthodes“, in: *Les artistes étrangers à Paris: de la fin du Moyen âge aux années 1920*, hg. von Marie-Claude Chaudonneret, op. cit., S. 177–192.

⁷ Pascal Griener, Paul-André Jaccard, Laurent Langer (Hg.), *Paris! Paris!: les artistes suisses à l’Ecole des beaux-arts (1793–1863)*, Lausanne: Slatkine, 2014.

⁸ *AriTransForm. Colloque international sur la formation artistique transnationale au XIX^e siècle*, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris, 28–29. Mai 2015.