

B KULTURWISSENSCHAFTEN

BE SCHÖNE KÜNSTE

BEB Malerei

Frankreich

1815 - 1870

Rezeption in Deutschland

- 11-3** *La peinture française en Allemagne* : 1815 - 1870 / France Nerlich. Préface de Pierre Vaisse. - Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010. - XII, 548, [18] S. : Ill. ; 24 cm. - (Passages ; 27). - Teilw. zugl.: Paris, Univ. IV, Diss., 2004 u.d.T.: Nerlich, France: La réception de la peinture française en Allemagne de 1815 à 1870. - ISBN 978-2-7351-1252-4 : EUR 48.00
[#1741]

Die Kunsthistorikerin France Nerlich, *Maître de conférences* an der Universität Tours, analysiert in ihrer umfangreichen Studie, bei der es sich um eine gekürzte Version ihrer 2004 eingereichten Dissertation *La réception de la peinture française en Allemagne de 1815 à 1870* handelt, den Sektor französischer Malerei in Deutschland von 1815 - 1870.¹ Anhand ausgewählter Ereignisse beleuchtet sie auf 385 Textseiten die historische Begegnung französischer und deutscher Malerei im Spiegel deutscher Wahrnehmung. Die Autorin widmet sich dem Untersuchungsgegenstand des deutsch-französischen Kunstaustauschs, dessen sich das Deutsche Forum für Kunstgeschichte (DFK) in Paris seit 1997 annimmt und in dessen Schriftenreihe der Band erschienen ist. Während die kunsthistorische Forschung die (Wechsel-)Beziehungen französischer und deutscher Kunst unter epochen-, künstler-, sammlungs- und werkspezifischen Gesichtspunkten etwa für das 18. Jahrhundert, den Impressionismus und die Sattelzeit des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts mit dessen weiterem Verlauf untersuchte,² konzentriert sich die Autorin erstmals systematisch auf die bis-

¹ *La réception de la peinture française en Allemagne de 1815 à 1870* / présentée et soutenue par France Nerlich. - Paris, Univ. Paris IV, Diss., 2004. - Vol. 1- 4. - *La réception de la peinture française en Allemagne de 1815 à 1870* / par France Nerlich. - Mikrofiche-Ausg. - Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, 2004. - 1067 S. : Ill. - 4 Mikrofiches. - (Lille-thèses). - Paris, Univ Paris IV, Diss. 2004.

² In Auswahl: *Gesamtverzeichnis französische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen* : [diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung "Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard ... : französische Meister-

lang wenig beachtete Wahrnehmung und Wirkung französischer Kunst in Deutschland von der nachnapoleonischen Ära seit dem Wiener Kongreß über die deutsche Nationalstaatswerdung bis zur Gründung des Deutschen Kaiserreichs. Der geographische Untersuchungsschwerpunkt innerhalb der 39 Staaten des Deutschen Bundes liegt neben der aufstrebenden Wirtschaftsmetropole Leipzig auf den Residenzstädten der Königreiche Bayern und Preußen, München und Berlin, in ihrer Funktion als (inter)nationale Kunstmetropolen. Die divergierende Rezeption französischer Kunst in adeligen, bürgerlichen und öffentlichen Sammlungen und Kunstausstellungen im Zeitalter der sich formierenden Nationenbildung und des Bürgertums äußerte sich sowohl im Spannungsgefüge des Dualismus zwischen Berlin und München und deren spezifischen sozialen, ökonomischen, nationalen und politischen Konditionen als auch im Antagonismus beider Städte mit Paris. Mit diesem Ansatz leistet die Autorin einen wesentlichen Beitrag zur transnationalen Rezeptions- und Transferforschung französischer Kunst in der komplexen kunsthistorischen Übergangszeit von Klassizismus zu Romantik, Realismus und Historismus. Jenseits zeitgenössischer ideologischer Einführung im Sinne Louis Viardots, demzufolge französische Kunst die „positive Stimme des Fortschritts“ verkörperte, deutsche Kunst hingegen die „unfruchtbare, der Vergangenheit verpflichtete Form“ (S. 375), differenziert die Autorin die vielschichtige, oft disparate ästhetische Debatte. Sie zeichnet die ideologischen, ökonomischen und künstlerischen Aspekte des transnationalen Austauschs nach, indem sie Ursprung und Wandel künstlerischer wie

werke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen", 20. April bis 31. Juli 2005 Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 7. Oktober 2005 bis 8. Januar 2006 Haus der Kunst, München, 17. Februar bis 14. Mai 2006 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn] / von Pierre Rosenberg mit David Mandrella. [Hrsg.: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn und Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München]. - Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland ; München : Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2005. - 292 S. : zahlr. Ill. ; 29 cm. - ISBN 3-00-016992-X : EUR 78.00. - (Kunst- und Ausstellungshalle ..., Friedrich-Ebert-Allee 4, 53113 Bonn, E-Post: frings@kah-bonn.de) [8633]. - **Akkulturation und Adelskultur** : französische Kunst im Deutschland des 18. Jahrhunderts / Martin Schieder. // In: Jenseits der Grenzen : französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart ; Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag ; [eine Veröffentlichung des Deutschen Forums für Kunstgeschichte (Paris), des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (München)] / hrsg. von Uwe Fleckner ... Köln : DuMont. - 21 cm. - ISBN 3-7701-5341-3. - Bd. 1. Inszenierung der Dynastien. - 2000. - 376 S. : Ill. - ISBN 3-7701-5421-5, S. 12 - 51. - **Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich** / Barbara Paul. - Mainz : von Zabern, 1993. - 380 S. : Ill. - (Berliner Schriften zur Kunst ; 4). - ISBN 3-8053-1416-7. - **Die Moderne und ihre Sammler** : französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik / hrsg. von Andrea Pophanken und Felix Billeter. - Berlin : Akademie-Verlag, 2001. - 425 S. : Ill. ; 25 cm. - (Passagen ; 3). - EUR 3-05-003546-3 : EUR 49.80.

nationaler Vorstellungen, Entwürfe und Stereotypen im zeitgenössischen Kunstdiskurs aufzeigt.

Die Studie ist in vier Kapitel unterteilt, die vier inhaltlich gegliederten, in zeitlich-chronologischer Reihenfolge aufgebauten Rezeptionsphasen französischer Kunst in Deutschland folgen.

1. Das mit *Le temps des élites* überschriebene erste Kapitel widmet sich einleitend dem Sammlungs- und Ausstellungswesen am Beispiel der Galerien der beiden Adligen Eugène de Beauharnais (1781 - 1824) und Franz Erwein Schönborn-Wiesentheid (1776 - 1840), anhand derer sich „in bedeutenden Werken der Unterschied und Charakter der Kunst in Deutschland und Frankreich anschaulich“ (*Kunstblatt*, 1820) darstellt. Vor 1830 erscheint französische Kunst in Deutschland als Privileg einer aristokratischen, intellektuellen und kosmopolitischen Elite. Beauharnais, Adoptivsohn Napoleons, seit 1806 Schwiegersohn des bayerischen Königs Max I. und Schwager Ludwigs I., besaß die „bedeutendste Sammlung französischer Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (S. 6) u.a. mit Gemälden Jacques-Louis Davids, François Gérards und Horace Vernets. Als Folge der europäischen Umwälzungen durch die napoleonischen Kriege seit 1817 im politischen Exil in Bayern lebend, situierte Beauharnais seine überwiegend im französischen Empire entstandene Sammlung in dem von Leo von Klenze erbauten Palais Leuchtenberg (1817 - 1821) am Odeonsplatz in München. Die von Graf Schönborn-Wiesentheid zwischen 1812 und 1840 angelegte und durch Druckgraphiken ergänzte Gemäldesammlung zeitgenössischer französischer Meister wie David, Gérard, Antoine-Jean Gros und Vernet im Schloß zu Reichartshausen im Rheingau hingegen war weitgehend unabhängig von politischen Intentionen und der bis in den Barock zurückreichenden Familientradition des Mäzenatentums und Kunstsammelns verpflichtet. Zeitgleich mit Ludwig I., den Schönborn im Vorfeld des künftigen Sammlungsprofils der Neuen Pinakothek (1846 - 1853) in München beriet, war er einer der ersten bayerischen Mäzene im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.

Das Funktionsspektrum zeitgenössischer französischer Malerei in Deutschland reichte von der Kriegstrophäe der siegreichen preußischen Truppen in den Befreiungskriegen 1813- 1815 gegen Napoleons *Grande Armée* bis zum intimen Liebespfand. So war Davids großformatiges Reiterporträt *Napoleon überquert den großen Sankt Bernhard* (1800 -1 801, Berlin, Schloß Charlottenburg), das Marschall Blücher dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. als „trophée de guerre“ schenkte, eine der Hauptattraktionen der Berliner Ausstellung französischer Beutekunst am 4. Oktober 1815. Gérards vielkopiertes Porträt Juliette Récamiers als moderne keusche Venus (1805, Paris, Musée Carnavalet) hingegen wurde kunst- und kulturhistorisches Zeugnis einer europäischen Freundschaft: als „gage d'amour“ M^{me} Recamiers 1808 an Prinz August von Preußen reussierte das Bild, das zu den Hauptwerken des Klassizismus zählt, zur „icône“ (S. 79) dieser unerfüllt gebliebenen Liebe, die den Austausch und die Mobilität intellektueller Eliten im kriegsbewegten Abschnitt deutsch-französischer Geschichte dokumentiert.

Ein weiteres Betrachtungsfeld bildet die Ausstellungstätigkeit der königlichen Kunstakademie in Berlin zwischen 1815 und 1834, die in den Jahren 1825 bis 1869 verstärkt französische Maler wie David, Gérard, Gros, Léopold Robert, François-Marius Granet, Etienne Watelet, Théodore Gudin, Vernet, Paul Delaroche, Léon Cogniet, Robert-Fleury, Ernest Meissonier und Graphiker wie Joseph-Theodore Richhomme, Auguste Desnoyers und Louis-Pierre Henriquel-Dupont aufnahm. Parameter für die Ausstellungswürdigkeit und den Marktwert französischer Künstler in Deutschland war deren Ansehen im heimatlichen Nachbarland, das sich in der Regel am Erfolg im Pariser Salon bemaß, der wiederum die primäre Erwerbsplattform für liquide deutsche Sammler darstellte.

2. Das zweite Kapitel *Entre commerce et idéal. La démocratisation de l'art français, 1830 - 1848* untersucht das fruchtbare, zwischen Kunsthandel und akademischem Ideal angesiedelte künstlerische und kunstpolitische Spannungsfeld der Kulturhauptstadt Berlin zur Zeit von Friedrich Wilhelm III. im Kontext des dortigen internationalen Kunst- und Künstlerwettbewerbs unter dem Aspekt der prozessualen Demokratisierung französischer Kunst vor dem historischen Hintergrund der Revolutionen von 1830 und 1848. Dies schildert die Autorin exemplarisch anhand der Person des Verlegers, Lithographen, Kunstsammlers und ersten französischen Kunsthändlers in Berlin, Louis Friedrich Sachse (1798 - 1877). Geschildert wird dessen Selbstverständnis sowie seine Tätigkeit und Pionierrolle als vielfach imitierter Kunstvermittler im Spiegel der zeitgenössischen Berliner Kunstkritik. Der wirtschaftliche Aufschwung nach der Revolution von 1830 bewirkte eine vom ökonomisch erfolgreichen Bürgertum getragene Konjunktur am Kunstmarkt, deren kommerzielle Folgen sich auch auf den Sektor der Kunstkritik in Form der exponentiellen Gründung von Kunstblättern und Zeitschriftenorganen wie **Schorns Kunstblatt** oder den **Dioskuren** auswirkten.

Nerlich analysiert das Wahrnehmungs- und Reaktionsspektrum auf französische Werke in Deutschland als Oszillieren zwischen enthusiastischer Zustimmung und kategorischer Ablehnung: Französische Kunst erscheint abwechselnd als Quelle künstlerischen Wettbewerbs, Instrumentarium gegen das akademische Establishment und aufgrund ihres Einflusses als subversive Bedrohung für die Konstitution deutscher Künstleridentität. Während Frankreich die Rolle des Antagonisten, des *exemplum ex negativo* und des Parameters für die Definition einer künstlerischen „germanité“ verkörperte, beurteilte der frankophile Heinrich Heine das Erlebnis französischer Malerei im Pariser Salon von 1830 ebenso als „revolution“ wie Adolph Menzel die Schau französischer Künstler in der Großen Berliner Kunstausstellung von 1836. Stil und Sujet der Bilder waren gleichermaßen Gegenstand des künstlerischen Diskurses, der zwischen dem koloristischen Realismus der französisch-belgischen Historienmalerei und dem konzeptionellen Idealismus deutscher Historienmalerei als spezifisch nationalem Ausdrucksmodus unterschied. So interpretierte der Münchner Maler und Kunstkritiker Anton Teichlein 1853 die schwärmerische deutsche Hinwendung zur gegenwartsorientierten zeitgenössischen französischen Genre- und Landschaftsmalerei

als Konsequenz des unvereinbaren Dualismus mit den monumentalen Idealkompositionen der deutschen Nazarenenachfolge.

Im Unterpunkt *invasions barbares* beleuchtet die Autorin den Umgang der Königlich Preußischen Akademie der Künste in Berlin mit dem Erfolg französischer Künstler im Rahmen der Berliner Kunstausstellung von 1838. Anders als die Münchner Schule, deren lokale Ausrichtung durch die Polarität zwischen der 1808 gegründeten Akademie der Bildenden Künste und dem 1823 initiierten Kunstverein geprägt war, erscheint das Profil der Berliner Schule durch die liberale Ausbildung an der Preußischen Kunstakademie trotz des konservativen Direktorats Schadows (1816 - 1850) heterogener und war durch Künstler wie Menzel oder Begas auf verstärkten Austausch mit Paris ausgerichtet. So nahm der 1825 gegründete Berliner Kunstverein ab 1840 französische Künstler wie Delaroche oder Scheffer auf. Der polnische Graf, preußische Diplomat, Kunstsammler, Schriftsteller und Mäzen Athanase Raczyński (1788 - 1874) demonstrierte mit seiner zwischen 1847 und 1871 im Berliner Palais Raczyński öffentlich zugänglichen Gemäldegalerie die Öffnung gegenüber den Herausforderungen des internationalen Wettbewerbs, vor die sich auch Leipzig im Spannungsfeld mit Hamburg und Dresden gestellt sah. Raczyńskis Galerie zählte zu den bedeutendsten privaten Kunstsammlungen im Europa des 19. Jahrhunderts. Rund ein Zehntel der 92 Werke des 19. Jahrhunderts, die den Grundstock des heutigen Nationalmuseums in Posen bilden, waren französische Genre- und Landschaftsbilder u.a. von Scheffer und Robert.

Die prosperierende, bildungsbürgerlich-liberale Handels-, Industrie- und Universitätsstadt Leipzig profilierte sich durch kunstsinnige kosmopolitische Unternehmer und Mäzene ebenso wie durch die 1764 gegründete Leipziger Kunstakademie, den 1837 gegründeten Kunstverein und die Kunstausstellung von 1839. Wie von Charles Perrier konstatiert, war der Leipziger Kunsthandel *Movens* und *Vehikel* für die Verbreitung französischer Kunst in Deutschland.

3. Der dritte Abschnitt *L'art français et l'identité artistique allemande* setzt sich mit den Streitpunkten und Herausforderungen von französischer Historienmalerei, mit deutscher Künstleridentität und transnationaler Rezeption in kunstkritischen Diskursanalysen auseinander. *Nerlich* zufolge galten Delaroche, Vernet und Ary Scheffer in Deutschland als angesehenste Vertreter der französischen Historienmalerei, während Delacroix und Ingres aufgrund der geringen reproduktionsgraphischen Verbreitung ihrer Werke ebenso wie aufgrund der Zurückhaltung diese in Deutschland auszustellen, wenig populär waren.

Am Beispiel von Delaroche und des den Nazarenen nahestehenden Spätromantikers Peter von Cornelius, der von 1825 - 1841 Direktor der Münchner Kunstakademie war, wird die Gegenüberstellung von deutscher und französischer Historienmalerei aufgezeigt, die von Anziehung und Ablehnung geprägt war. Die Ausstellung einer von Delaroche selbst 1853 im Größenmaßstab reduzierten Version seines Monumentalgemäldes *L'Hémicycle* war als „gemalte Verkörperung der abstrakten Idee von Kunstgeschichte“ (S. 225 - 226) eine vieldiskutierte Attraktion in Sachses Galerie und nahm eine

zentrale Rolle im künstlerischen Austausch zwischen Berlin und Paris ein. Delaroche, einhellig vom französischen wie deutschen Kunstpublikum als „veritable homme du peuple“ und „l'avenir de l'art français“ für seine Historienbilder bewundert, „puisqu'il présenterait à la fois profondeur poétique et sublime et sentiment individuel de la nature dans la caractérisation des objets. Cette possibilité d'une peinture d'histoire moderne commune aux deux nations (...) dans l'œuvre de Delaroche préfigure le débat que ses tableaux déclenchent quelque temps plus tard au moment de leur tournée en Allemagne. Ils alimentent durablement la réflexion sur la tension entre l'idéalisme et le réalisme qui devient l'interrogation centrale de la peinture d'histoire moderne“ (S. 378). Das Publikum feierte Vernet, anlässlich der Ausstellung seiner Bilder in Berlin 1846 und 1848, als „trophée emblématique“ (S. 120) und „incarnation sublime du caractère artistique français“. Die immense und klassenübergreifend erschwingliche Reproduktion seiner Gemälde machte ihn zum damals wohl bekanntesten, im Gegenteil zu Delaroche auch polarisierenden französischen Maler. „(...) Tandis que pour certains le génie de Vernet est de transcender l'apparence et de pénétrer au plus profond des passions humaines, il s'agit pour d'autres d'une vaine surenchère de sang et de cadavres. (...) Contrairement à son gendre Delaroche, Vernet ne représente pas une voie de compromis pour la peinture allemande, mais une version démultipliée des défauts français - comme la facilité de la légèreté et le goût pour l'horreur - transcendés par le génie“ (S. 380). An dem geborenen Niederländer Scheffer verdeutlichte sich vor allem das Problem der nationalen Inbesitznahme. „Alors que Viardot considère Scheffer le produit de la philosophie allemande et de la clarté française, les critiques allemandes réagissent avec indignation à cette prétention de vouloir ériger une peinture française comme sauveur de l'art allemand. Mais bien à cette querelle, révélatrice des préjugés nationaux en général et de la vulnérabilité allemande en particulier, fasse momentanément du peintre un représentant de la peinture française, les auteurs allemands s'empressent à sa mort de la récupérer pour l'histoire de l'art allemand“ (S. 381).

Ein weiterer Aspekt waren die wirtschaftlichen Herausforderungen des internationalen Wettbewerbs. Während das frankophile preußische Berlin massenhaft französische Kunstproduktionen verzeichnete, öffnete sich das bayerische, vor allem der griechischen Antike und der italienischen Kunst zugewandte München zwischen 1845 und 1852 derselben vergleichsweise spät. Die Münchner Akademie begann erst Ende der 1830er Jahre französische Kunst auszustellen und auch Ludwig I. räumte französischen Malern in der Neuen Pinakothek als dem ersten Museum für zeitgenössische Kunst mit internationaler Ausrichtung kaum Platz ein. Erst die Großen Internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft 1863 und 1869, die seitdem im Glaspalast stattfanden, sollten in München einen ästhetischen Gesinnungswandel bewirken.

4. Das letzte Kapitel *Collections privées, collections publiques. 1830 - 1870* beleuchtet zeitgenössische französische Malerei in privaten und öffentlichen Kunstsammlungen in Preußen, Bayern und Sachsen vor dem Hintergrund der Entwicklung des Museumswesens im 19. Jahrhundert vom Kunsttempel

zur Nationalgalerie. Dabei spielte die Druckgraphik für die Verbreitung französischer Bilder eine entscheidende Rolle.

Seit den 1830er Jahren entstanden im hugenottisch geprägten Preußen neben den großen Namen Pierre Louis Ravené, Athanase Raczyński und Joachim Heinrich Wilhelm Wagener viele kleine, heute weitgehend vergessene Kollektionen hochwertiger zeitgenössischer Kunst mit französischen Werken wie die des Finanzberaters Minuth, der der Gemäldegalerie in Königsberg, heute Kaliningrad, mit der Donation seiner Sammlung 1852 auch die ersten französischen Bilder vermachte. Der Berliner Bankier Wagener (1782 - 1861) legte mit der posthumen Schenkung seiner 262 Bilder umfassenden Sammlung an den preußischen König, mit der Auflage, eine nationale Galerie für zeitgenössische Kunst von europäischem Rang zu gründen, den Grundstock für die 1876 eröffnete Berliner Nationalgalerie. Zehn Historien-, Genre- und Marinebilder von Colin, Robert, Vernet und Gudin, die Wagener ab den 1830er Jahren erwarb, bezeugen dessen Aufgeschlossenheit gegenüber zeitgenössischer französischer Kunst. Das Spannungsfeld des zwischen europäischer und national-patriotischer Ausrichtung angesiedelte Profil dieser bürgerlichen Kunstsammlung spiegelt auch den Zeitgeist des Biedermeier.

Das Museum der Bildenden Künste in Leipzig wurde seit 1837 durch den Leipziger Kunstverein geplant, 1848 gegründet und 1858 durch die Verfügung und das Vermächtnis Adolf Heinrich Schletters (1793 - 1853) in einem Museumsneubau eröffnet. Als passionierter Sammler französischer Kunst hatte der Konsul mit seiner 1840 eröffneten Galerie den Grundstein für das erste deutsche „musée presque entièrement français“ (S. 329) gelegt.

France Nerlich bereichert die kunsthistorische Forschung in dem bislang zu Unrecht nicht systematisch zusammenhängend bearbeiteten, spannenden Untersuchungsfeld der deutsch-französischen Kunstbeziehungen, des Ausstellungswesens, der Kunstkritik sowie der Rezeptions-, Sammlungs- und letztlich auch Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts mit ihrer so ambitionierten wie facettenreichen und differenzierten, in Teilen verständlicherweise selektiv und exemplarisch bleibenden Studie. Gelegentliche Wiederholungen ergeben sich aus dem Aufbau der Arbeit. Die Forschungsergebnisse basieren auf ausführlichem und fundiertem Quellenstudium der Primärtexte sowie auf gründlicher Text- und Diskursanalyse, die den komplexen historischen Hintergrund immer impliziert. Basierend auf der ausführlichen Auswertung der Quellentexte kann die Autorin zeigen, daß sich mit zunehmenden Zugangsmöglichkeiten zu französischer Kunst die stigmatisierenden Meinungen des breiten Publikums über deren „frivolen“ und „oberflächlichen“ Charakter differenzierten. Die direkte Konfrontation mit französischen Werken veranlaßte deutsche Kritiker, bestehende Clichés und Klassifizierungen hinsichtlich des französischen Einflusses auf den deutschen Nationalcharakter, der in politischen Debatten des Frankfurter Parlaments 1848 diskutiert wurde, zu überdenken, gegebenenfalls zu revidieren, sowie Werkerkenntnis über bestehende Meinungsbildung zu stellen und den kritischen Reflexionsprozeß über Kunstentwicklung zu befördern.

Die Autorin argumentiert auf dem aktuellen Forschungsstand, der hinsichtlich renommierter Künstler- und Sammlerpersönlichkeiten wie Delaroche, Vernet, Scheffer, Beauharnais, Wagener, Raczyński oder Schack, bezüglich des Sammlungswesens und des deutsch-französischen Kunstaustauschs u.a. durch Publikationen und Projekte des DFK in Paris gut erschlossen ist.³ Ergänzend hierzu werden zu Unrecht wenig beachtete Bildwerke aus heute kaum bekannten Privatsammlungen (Lotzbeck, Minuth) und entlegenen Museen ehemals preußischer Städte wie Posen und Königsberg vorgestellt. Von der bewältigten Materialfülle zeugen sowohl der rund 100seitige Anmerkungsapparat als auch die 45 Seiten umfassende Bibliographie. Der Verdienst der Autorin besteht darin, den epochenspezifischen, stilistischen und biographischen Focus auf die Malerei der Kunsnationen Deutschland und Frankreich um das Spektrum des deutsch-französischen Kunsttransfers unter soziologischen, wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Aspekten erweitert sowie die ideologischen, institutionellen und individuellen Motivationen der Wahrnehmung und des Umgangs mit französischer Malerei in Deutschland durch die Einbettung in den historischen Kontext des Kunstdiskurses der Zeit bereichert zu haben.

Edith Heindl

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://ifb.bsz-bw.de/>

<http://ifb.bsz-bw.de/bsz333728610rez-1.pdf>

³ **Dialog und Differenzen 1789 - 1870** : deutsch-französische Kunstbeziehungen = Les relations artistiques franco allemandes / hrsg. von Isabelle Jansen und Friederike Kitschen. Unter Mitarb. von Gitta Ho. - Berlin ; München : Deutscher Kunstverlag, 2010. - XII, 415 S. : Ill., graph. Darst. ; 24 cm. - (Passagen ; 34). - ISBN 978-3-422-06939-8 : EUR 54.00.