

# 10. Literatur, Bildende Künste, Theater

Das Feld der Künste war schon seit dem Mittelalter von zahlreichen Verflechtungen zwischen Akteuren aus dem französischen und dem deutschen Raum geprägt. Im 19. Jahrhundert verdichteten sich diese Beziehungen erheblich, allein schon wegen der verbesserten Kommunikationsbedingungen, der Ausweitung der Märkte und des Publikums. Über die Bildenden Künste wurde schon einiges im Kapitel über das Ausstellungswesen berichtet<sup>1</sup>. Werfen wir deshalb zunächst einen Blick auf die Literatur, bevor wir noch einmal auf die anderen Sparten zurückkommen.

## Literaturen im Wechselspiel: Romantik

Die vergleichende Literaturwissenschaft hat schon von ihrem Beginn als akademisches Fach die Wechselwirkungen zwischen den europäischen Literaturen erforscht<sup>2</sup>. Was die deutsche und französische Seite dieser Prozesse im 19. Jahrhundert anlangt, so möge ein kurzer Überblick genügen. Charakteristisch für diese Zeit ist, dass gerade mit der Romantik noch einmal eine gesamteuropäische Bewegung zu beobachten war und sich zugleich die sogenannten Nationalliteraturen als prägende Rahmenbedingungen, Wahrnehmungsmuster und institutionalisierte Strukturen durchsetzten. Wie im Bereich der Musik haben wir es auch hier mit einem doppelten Vorgang von transnationaler Verflechtung und Nationalisierung des Diskurses über Literatur zu tun. Für den deutschen Bereich wurde die Literatur, trotz Goethes Plädoyer für die Weltliteratur, zu einem besonders wirksamen Instrument der nationalen Einigung. Der Historiker und nationalliberale Politiker Georg Gottfried Gervinus forderte in seiner „Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen“<sup>3</sup> seine Landsleute dazu auf, das von Schiller und Goethe vollbrachte Werk der Schaffung einer nationalen Literatur nunmehr auch politisch umzusetzen. Dazu kommt, dass Gervinus, hier im Gefolge Johann Christoph Gottscheds, das literarische Einigungswerk insbesondere als eine Art Emanzipation von der französischen Vorherrschaft verstand. Die deutsche Literatur habe sich gewissermaßen „gegen“ die französische konstituiert. Ob sich demzufolge die

1 Vgl. das Kapitel „Ausstellungen und Museen“.

2 RÜDIGER 1973 [1037]; WERNER 2002 [182].

3 GERVINUS 1835–1842 [61].

deutsche Nation auch „gegen“ die französische herauszubilden habe, blieb offen, zumal sie den politischen Errungenschaften der liberaldemokratischen Revolution ihre Grundlage verdankte. In Frankreich dagegen nahm die Literatur schon seit langem einen festen Platz in der Selbstrepräsentation der Staatsnation ein. Freilich verstand sie sich eher universal als national: Die *lettres françaises* galten seit dem 17. Jahrhundert als die Verkörperung von Zivilisation, Bildung und gutem Geschmack schlechthin. Deshalb war es lange Zeit nicht besonders wichtig, und nicht geläufig, über die Grenzen nach den anderen Literaturen zu schauen. Die Rollen waren somit zwischen Frankreich und Deutschland ungleich verteilt.

Vor diesem Hintergrund ist, wenn man die literaturgeschichtliche Periodisierung anschaut, zunächst ein gewisses Paradox festzustellen: Die ab Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt einsetzende Rezeption deutscher Literatur in Frankreich gehört zu dem Konstitutionsprozess der französischen Romantik. Das Interesse galt zunächst Schiller und Goethe, die sich in Deutschland gerade als „Klassiker“ etabliert hatten, in Frankreich dagegen zu dem weiteren Kreis der Romantiker zählten. Germaine de Staëls *„De l'Allemagne“*, ein Werk, dessen erste Ausgabe in Paris 1810 von der napoleonischen Zensur vernichtet wurde und das, nach einem Londoner Nachdruck (1813), erst 1814 in Frankreich erscheinen konnte, bedeutete eine grundlegende Weichenstellung für die damals einsetzenden Veränderungen. De Staël unterschied, hierin ihrem Freund und Mentor August Wilhelm Schlegel folgend, zwischen „klassischer“ und „romantischer“ Poesie, wobei die erstere sich auf antike, griechisch-römische Modelle zurückführe, die zweite hingegen aus den mittelalterlichen, christlichen, wenn man so will pränationalen Traditionen abzuleiten sei. In der Tat nehmen in dem der Literatur gewidmeten Teil ihrer Deutschland-Darstellung Goethe und Schiller den größten Platz ein, vor allem Schillers Dramen werden ausführlich besprochen. Ihr besonderes Interesse für das Theater gründete auf der Annahme, dass das Drama in jedem Land der „nationalste“ Teil der Literatur sei<sup>4</sup>. Schillers Idee eines „Nationaltheaters“ musste deshalb bei ihr auf besondere Resonanz stoßen, wie übrigens auch umgekehrt bei Wilhelm von Humboldt Anfang des Jahrhunderts in Paris, der dort, aus denselben Gründen, sich nach einem französischen „Nationaltheater“ umsah<sup>5</sup>.

Madame de Staëls Vermittlertätigkeit hatte indessen einen noch breiteren Hintergrund. In ihrem Deutschlandbuch hat sie ein Bild gezeichnet, mit dem sie einerseits die damalige deutsche Realität zu erfassen meinte, das aber – und darauf hatte schon Heine aufmerksam gemacht – das polemische Gegenstück zu dem von ihr kritisierten Frankreich Napoleons bildete. „Die gute Dame sah bei uns nur was sie sehen wollte“, so Heine<sup>6</sup>. Ihr Deutschland war träumerisch, meditativ, unfähig zu politisch-gesellschaftlicher Gestaltung, dabei uneigennützig, kosmopolitisch,

4 BALAYÉ 1971 [988], S. 7. (Journal sur l'Allemagne, Weimar, décembre 1803–janvier 1804).

5 OESTERLE 1994 [861].

6 HEINE 1973–1997 [67], Bd. 15, S. 17.

die Heimat natürlicher Poesie und abstrakten Denkens, spekulativ ausschweifend in Gedanken, bescheiden und allem konkreten Machtdenken abhold – das genaue Gegenteil ihrer Vorstellung von Frankreich. August Wilhelm Schlegel hatte sie mit der Jenaer Romantik vertraut gemacht, mit deren Literaturkritik und -geschichte, deren Ablehnung dessen, was man mit einem modernen Begriff als französischen Kulturimperialismus bezeichnen kann. So ist ihr Bericht vielfach von diesem Blickwinkel geprägt. Anders gesagt: Madame de Staëls Deutschlandbuch gehörte letztlich einer innerfranzösischen Debatte an. Sie kritisierte eine Position, für die Frankreich noch das Zentrum der Welt bildete. Indem sie den Blick auf den deutschen Nachbarn lenkte, vermittelte sie gewiss eine Menge Informationen aus dem fremden Land, aber ihr Ziel war es vor allem, mit diesen Informationen etwas in Frankreich zu bewirken, auf die französische Entwicklung Einfluss zu nehmen. Dabei war ihr Romantikbegriff, wie bei den Schlegels, relativ weit und durchaus übernational. Er bezeichnete eine nachklassizistisch-moderne Kunst- und Literaturauffassung, mit der die Vielfalt einer historisch gewachsenen europäischen Kultur ins Blickfeld geriet.

Die nachhaltige Wirkung der Schrift, vor allem nach der Niederlage Napoleons 1814/15, ist schwerlich zu unterschätzen. Frankreichs Selbstverständnis erhielt dadurch eine wesentliche neue Komponente. Napoleon hatte die Menschen, die Gesellschaften und die politischen Strukturen Europas durcheinandergewirbelt. Madame de Staëls liberaler Kosmopolitismus reagierte auf den universalistischen Imperialismus Bonapartes. Aber wenn sie Deutschland (neben England) zum Land der Romantik machte, so war dies eine französische Konstruktion. Und ihr Bezug auf das „romantische Deutschland“ wurde für die literarische Romantik in Frankreich konstitutiv: Das romantische Deutschlandbild stellte, wenn man so will, den funktionalen Außenbezug für die französische Romantik dar.

Diese ist nun ihrerseits als eine Revolution gegen den herrschenden klassizistischen Zeitgeschmack in Frankreich zu verstehen. Ihre eigenen geistigen und ästhetischen Wurzeln in Frankreich reichen ja zumindest bis zu Rousseau zurück, der im Übrigen auch für die deutsche Romantik wichtig gewesen ist. Aber ihre anticlassizistische „Munition“ holten sich Victor Hugo und Gérard de Nerval in Deutschland. Sie bereisten das Rheinland, das sie zur mythischen Ursprungslandschaft romantischen Sehens und Fühlens umwandelten. Besonders aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die Tuschzeichnungen und Aquarelle, die Victor Hugo damals anfertigte. Er fuhr im Jahre 1840 als einer der ersten Rheintouristen mit dem Dampfschiff von Köln nach Bingen. Mit ihrer Überbetonung der Vertikalen, ihrer ans Unheimliche grenzenden Umrisshaftigkeit und ihren enormen Kontrasten legen diese Bilder eindrucksvolles Zeugnis ab für die „Brille“, d. h. für die Wahrnehmungsstruktur, mit der Hugo die deutsche Landschaft verzeichnete<sup>7</sup>. In ihr erscheinen

7 Zu Hugos Rheinreise s. ANDRIANNE 1988 [985], sowie die Ausstellung „Le Rhin. Le voyage de Victor Hugo en 1840“, GAUDON 1985 [1009].

sowohl deutsche Natur wie deutsche Geschichte als Projektionsebene des französischen Mittelalter-Exotismus. Die kunstpolitische Stoßrichtung dieser Einbürgerung deutscher Romantik ist absolut innerfranzösisch. Es geht nicht um Deutschland, es geht um die Durchsetzung neuer ästhetischer Prinzipien auf dem französischen Literatur-, Kunst- und Theatermarkt. Auch die E. T. A. Hoffmann-Mode, die in Frankreich, angeregt durch die äußerst freien Übersetzungen Adolphe Loève-Veilmars, Ende der 1820er-Jahre grassierte, sagt weit mehr über die Verfassung und die Debatten des Pariser Literaturbetriebs aus als über die deutsche Romantik oder gar Hoffmann selbst. Dass man sich zur Durchsetzung dieser Prinzipien deutscher Autoren und Referenzen bediente, war indessen weder gleichgültig noch folgenlos.

Zu dieser Zeit eröffnete sich in Frankreich ein gewisser Markt für die Deutschland-Interpretation. Madame de Staël hatte eine Tür aufgestoßen. Jean-Jacques Ampère, Xavier Marmier und andere veröffentlichten Bücher und Zeitschriften-artikel, in denen sie die Diskussion fortsetzten<sup>8</sup>. Auch in Paris ansässige deutsche Emigranten wie Heine griffen in die Debatte ein, wobei sie für sich in Anspruch nahmen, die deutsche Literatur besser zu kennen und deshalb in Frankreich authentischer verständlich zu machen. Doch dann gingen die Entwicklungen zwischen Deutschland und Frankreich auseinander. Spätestens in den 1830er-Jahren galt die literarische Romantik in Deutschland als abgeschlossen. Heine wies im dritten Buch seiner „Romantischen Schule“ von 1835/36 darauf hin, dass nunmehr mit dem Auftreten des Jungen Deutschland eine neue Seite in der Literaturgeschichte aufgeschlagen sei<sup>9</sup>. Sich selbst bezeichnete er zehn Jahre später als „letzten, und abgedankten Fabelkönig“ der Romantik<sup>10</sup>. Einer der für das Ende der Romantik angeführten Gründe war, dass sie politisch konservativ gewesen sei und deshalb den Aufbruch der neuen Zeit verpasst habe. In Frankreich dagegen waren die Romantiker politisch liberal und 1830 Befürworter der Julirevolution. Musset, Hugo, Dumas, de Vigny, Lamartine, Th. Gautier, ja selbst Balzac und, auf der anderen Seite, George Sand waren, bei allen Differenzen und Schattierungen, fast bis zum Schluss Anhänger der Julimonarchie, wenn sie nicht schon vorher in republikanische Gewässer eingefahren waren. Eine ganze Reihe von ihnen wurden Mitglieder der Académie française, sie waren gewissermaßen Teil des literarischen Systems. Die zeitlichen und politischen Verschiebungen zwischen Deutschland und Frankreich sind auch daran abzulesen, dass etwa Heine in Frankreich, trotz seiner Kritik der Romantischen Schule, als Romantiker rezipiert wurde. Seine politischen Stellungnahmen und seine publizistischen Prosaschriften taten dem keinen Abbruch.

8 AMPÈRE 1833 [11]. Marmier war eine der treibenden Kräfte der „Revue germanique“, vor allem nach deren Umzug von Straßburg nach Paris Anfang 1835. In seiner „Introduction“ zu der neuen, in Paris unter seiner Regie erscheinenden Nummernreihe liefert er ein vielfältiges Gesamtbild der für Frankreich zu entdeckenden künstlerischen und kulturellen Aktivitäten des Nachbarlandes. Vgl. MARMIER 1835 [91], S. 3–21.

9 HEINE 1973–1997 [67], Bd. 8, S. 216–219.

10 HEINE 1972 [68], Bd. 22, S. 181 (Brief an Varnhagen vom 1.2.1846).

## Romanflut und Theaterimporte

Wenn man die Wechselwirkungen etwas näher betrachtet, stellt man schnell fest, dass sie nach wie vor asymmetrisch waren. Fast alle wichtigen französischen Schriftsteller der Zeit wurden rasch ins Deutsche übersetzt und breit rezipiert. Der wichtigste Grund war, dass es sich in der Mehrheit um Romane handelte und die Lesernachfrage nach dieser Form von Literatur damals in Europa rasant anstieg. Die deutschen Autoren konnten auf diesen Trend nur ungenügend antworten, sodass die Verleger zunehmend auf Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen zurückgriffen. Der Anteil der Romanübersetzungen an der belletristischen Buchproduktion in Deutschland stieg zwischen 1820 und 1850 von 11 % auf 50 %<sup>11</sup>. Von Balzacs Romanen erschienen in dieser Zeit über 100 deutsche Übersetzungen<sup>12</sup>, von George Sand 92 Bände<sup>13</sup>. Dazu kommt, dass sich in Frankreich mit dem sogenannten Feuilleton-Roman, der in Fortsetzungen in der großen Tagespresse erschien, die Grenzen zwischen Unterhaltungsliteratur beziehungsweise Trivalliteratur und hoher Literatur verwischten<sup>14</sup>. Robert Prutz schrieb 1847: „Sehen wir die Franzosen an! Wie bei uns kein einziger glänzender Name zwischen den Winkeln unserer Unterhaltungsliteratur zu finden ist: so umgekehrt giebt es bei den Franzosen kaum Eine literarische Berühmtheit, Einen großen Dichter, Einen angesehenen Autor, der in der Unterhaltungsliteratur *nicht* zu finden wäre“<sup>15</sup>. Große Schriftsteller wie Balzac, George Sand, Alexandre Dumas, Jules Barbey d'Aurevilly und Eugène Sue machten ausgiebig von der neuen Publikationsform Gebrauch und bestimmten ihre Entwicklung mit. Doch der Fortsetzungsroman war nur einer der Aspekte der allgemeinen Romanlesewelt. Daneben spielten auch Vorabdrucke in Zeitschriften wie etwa der „Revue des Deux Mondes“ eine bedeutende Rolle. Alle diese Formate waren auf Maximierung der Leserschaft ausgerichtet, aber antworteten zugleich auf die steigende Nachfrage, die mit den Wandlungen des Publikums einherging.

Die Werke der französischen Schriftsteller gelangten auf zwei Wegen nach Deutschland. Zum einen über direkte, in Belgien oder Holland gefertigte französischsprachige Raubdrucke, zum anderen durch umgehend angefertigte Übersetzungen. Manche wurden sogar mehrfach übersetzt, da es damals noch keinen internationalen Urheberschutz gab. Verlage wie Franck in Stuttgart, Kollmann in Leipzig, Mayer in Aachen oder Basse in Quedlinburg spezialisierten sich auf diesem lukrativen Sektor der sogenannten Übersetzungsfabriken und stiegen in die Massenproduktion ein<sup>16</sup>. Neben den Romanen wurden auch in großem Umfang Theaterstücke übersetzt, die dann das Hauptrepertoire der zahlreichen

11 BACHLEITNER 1989 [986], S. 7.

12 LE RIDER 2008 [1025], S. 173.

13 WIEDEMANN 2003 [1046], S. 40.

14 QUEFFÉLEC 1989 [1034]. Vgl. auch Kapitel „Presse- und Nachrichtenwesen“.

15 PRUTZ 1845 [116], S. 24.

16 BACHLEITNER 1989 [986], S. 18–22.

deutschen Bühnen ausmachten. Die deutschen Autoren hatten diesem massiven Import weder in der Prosaproduktion noch im Drama etwas entgegenzusetzen. August von Kotzebue, der früher so erfolgreiche Theaterproduzent, war abgemeldet. Karl Immermann, Karl Gutzkow, Wilhelmine von Chézy und die Gräfin Ida von Hahn-Hahn, ja selbst Friedrich Hebbel und Grillparzer spielten weder als Theater- noch als Romanschriftsteller(innen) eine auch nur annähernd vergleichbare Rolle. Die deutschen Bühnen führten massenhaft Stücke von Musset und Hugo auf, von Eugène Scribe und Alexandre Dumas, Léon Halévy und Paul de Kock, Eugène Labiche, Victorien Sardou und vielen anderen. Genres wie das Melodram und das Vaudeville wurden mit großem Erfolg importiert, was von Deutschnationalen wie Hermann Marggraff als „Ausländerei“ und „Schmach für die deutsche Nation“ abqualifiziert wurde<sup>17</sup>.

Werfen wir nun noch einen Blick in die umgekehrte Richtung. Die französische Rezeption der Romantik, zu der man auch Schiller und Goethe rechnete, wurde schon angedeutet. In den 1820er-Jahren und danach wurden Schillers Dramen zum Teil mehrfach übersetzt, Victor Hugos frühe revolutionäre Dramen, etwa „Hernani“ oder „Marie Tudor“, zeigen wichtige Spuren dieser Rezeption. Gérard de Nerval übersetzte 1828 den „Faust“ und regte damit unter anderem Berlioz' Faust-Oper an. In all diesen (und anderen vergleichbaren) Fällen inspirierten deutsche Autoren Werke in Frankreich, die mehr oder weniger aus dem klassischen französischen Kanon ausscherten. In den Jahrzehnten nach 1830 kam jedoch nicht mehr viel aus Deutschland herüber, sieht man einmal von Heine ab, der in Paris lebte und aktiv seinen Einstieg in die französische Literaturszene betrieb<sup>18</sup>. Autoren wie Karl Gutzkow oder Heinrich Laube erzielten Achtungserfolge. Doch die Literatur des Biedermeier und des beginnenden Realismus blieb in Frankreich weitgehend unbekannt. Auch nach 1848 änderte sich das kaum. Jeremias Gotthelfs Romane kamen über Schweizer und elsässische französische Verlage nach Frankreich. Ida Hahn-Hahn konnte einige Übersetzungen verbuchen. Der weitaus am meisten übersetzte deutsche Schriftsteller war während der ganzen Zeit Christoph von Schmid, in Frankreich Chanoine Schmid (Domherr Schmid) genannt, Autor von Jugend- und Erbauungsliteratur, unter anderem auch Verfasser des Weihnachtslieds „Ihr Kinderlein kommet“. Seine Schriften erlebten zwischen 1815 und 1870 über 600 Übersetzungen ins Französische, und unter diesen Titeln befinden sich mehrere Gesamtausgaben seiner Werke, die jeweils mehr als 40 Bände umfassen<sup>19</sup>. Doch diese absolute Sonderstellung sagt weniger über die deutsch-französischen Literaturbeziehungen aus als über die ungeheure Verbreitung derartiger, eigentlich transnationaler katholischer Erziehungsliteratur. Dass der Autor aus Bayern stammte, war dabei von untergeordneter Bedeutung.

17 Zitiert nach ebd., S. 3.

18 Vgl. Kapitel „Brennpunkt Heine“.

19 BIHL, EPTING 1987 [143], Bd. 1, S. 218–220, 441–480.

Sowohl die französische als auch die deutsche Literatur befanden sich im 19. Jahrhundert auf dem Weg der Konsolidierung einer Nationalliteratur<sup>20</sup>. Übergreifende stilistische Kriterien und Epochenbegriffe wie Romantik, Realismus und Naturalismus, sowie sozialhistorisch unterfütterte Zuschreibungen wie Trivial- oder Unterhaltungsliteratur funktionierten zwar übernational, doch die in diesen Rubriken anfallende Literaturproduktion schrieb sich in jeweils nationale Märkte mit ihren Besonderheiten ein. Julian Schmidt, einflussreicher Gonfaloniere des deutschen Realismus nach 1848, kritisierte die französischen Schriftsteller Balzac, Mérimée, Stendhal, Hugo, George Sand und Eugène Sue als romantische, dem französischen Nationalcharakter verhaftete und dazu teils sozialistisch angehauchte Autoren mit einem Hang zur Trivalliteratur<sup>21</sup>. Berthold Auerbachs „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ (1843), die an George Sand anknüpften und von denen einige in den 1850er-Jahren auch ins Französische übersetzt wurden, bildeten mit ihrem Lokalkolorit vorübergehend eine kleine Brücke. Aber die späteren deutschen Realisten wie Gustav Freytag, Theodor Storm, Wilhelm Raabe, ja selbst der Schweizer Gottfried Keller wurden in Frankreich kaum wahrgenommen. Einzig Freytags „Soll und Haben“ (1855) wurde relativ rasch übersetzt und erlebte zwischen 1857 und 1870 vier Auflagen.

## Bildende Künste

Ein ähnliches Ungleichgewicht zeichnet auch die Kunstbeziehungen aus<sup>22</sup>. Seit dem 18. Jahrhundert übte Paris eine ungebrochene Anziehungskraft auf deutsche Künstler aus. Die Metropole an der Seine war, zunächst noch neben Rom, aber ab 1825/30 dann nahezu ausschließlich, die wichtigste Ausbildungsstätte im Ausland. So waren die Künstlerbiographien der Zeit, ähnlich wie die der Musiker, durch eine hohe deutsch-französische Mobilität gekennzeichnet. Dank der Arbeiten von France Nerlich und Bénédicte Savoy sind wir nunmehr gut informiert über die deutschen Maler, die zwischen 1793 und 1870 in den Pariser Ateliers oder in der École des Beaux-Arts ihre Lehrjahre absolvierten<sup>23</sup>. In ihrem Lexikon haben sie über 300 Personen erfasst. Vor allem große Ateliers wie die von David, Delaroche (bis 1843), Delacroix, Ingres, Horace Vernet waren überaus gesuchte Anlaufstellen, in denen bis zu 30 Schüler unterrichtet wurden. Was man dort lernte, war vor allem Historienmalerei, Genremalerei, dann auch Porträt sowie Natur- und Landschaftsdarstellung. Die Zeichnung nach lebenden Aktmodellen war eine besonders wichtige Lernerfahrung<sup>24</sup>. Darüber hinaus lieferten die Pariser Museen

20 ESPAGNE, WERNER 1994 [840]; WERNER 1994 [821].

21 SCHMIDT 1857 [128], Bd. 2. Zu Schmidts Urteil über Eugène Sue vgl. SCHMIDT 1850 [127].

22 Allgemein dazu JANSEN, KITSCHEN, GITTA 2010 [1019].

23 NERLICH, SAVOY 2012–2014 [1029].

24 NERLICH, BONNET 2013 [1028].

wichtiges Material für Zeichnungs- und Malstudien. Viele der Künstler hatten bereits eine Ausbildung in Deutschland absolviert, bevor sie nach Paris kamen, waren also keine Anfänger mehr. Und die meisten kehrten nach ein paar Jahren wieder in die Heimat zurück. Im Allgemeinen kamen sie mit einem Programm zur Erlernung verschiedener Techniken nach Frankreich, doch darüber hinaus, so lässt sich aus zahlreichen Selbstzeugnissen schließen, machten sie in Paris die Erfahrung einer Art von künstlerischer Selbstfindung. In der Auseinandersetzung mit den Mitschülern und den Meistern bildeten sie eine eigene Kunstanschauung und einen eigenen individuellen Stil aus. Dabei spielten nationale Zuordnungen und die Vorstellung nationaler „Schulen“ eine nur untergeordnete Rolle. Derartige hat die Kunstkritik erst in der zweiten Jahrhunderthälfte ins Werk gesetzt. Betrachtet man die individuellen Pfade, so ergibt sich eher ein differenziertes Bild von einzelnen Erfahrungen und Entscheidungen, von Akkulturation und Resistenz, von Problemen des Lebensalltags, persönlichen Beziehungen und Abneigungen.

Der Einfluss, den der Parisaufenthalt auf ihr Schaffen und, darüber hinaus, auf die Kunstentwicklung in Deutschland ausübte, war vielfältig, aber lässt sich nur schwer auf einen Nenner bringen. Sicher hat die Schulung durch die Pariser Technik bei vielen Malern der Zeit eine Form von Detailrealismus befördert. Daneben ist auf die Rezeption der Künstler der später so genannten *école de Barbizon*, die ja vielfach als Vorläufer der Impressionisten gelten, bei den Münchener Landschaftsmalern zu verweisen<sup>25</sup>. Doch die Wirkung der französischen Systemgegner, der „Gruppe 1863“, der Wegbereiter des Impressionismus und Édouard Manets setzte eigentlich erst nach 1870 ein, obwohl sie in Paris ab Beginn der 1860er-Jahre ausstellten. Im Münchener Glaspalast fand 1869 eine große „Erste Ausstellung internationaler Kunst“ mit über 3000 Objekten statt, die nach dem Vorbild des französischen *salon* konzipiert und durchgeführt wurde und in der die französischen Künstler stark vertreten waren<sup>26</sup>.

Unter den deutschen Künstlern, die damals in Frankreich Karriere machten, sind in erster Linie Franz Xaver Winterhalter und Henri (Heinrich) Lehmann zu nennen<sup>27</sup>. Winterhalter kam 1835 mit 31 Jahren nach Paris, nachdem er zuvor schon in Deutschland Erfolge verbucht hatte, stellte bereits in den beiden folgenden Jahren im *salon* italienische Genrebilder aus und avancierte rasch zu einem hochangesehenen Porträtisten, der unter anderem die Mitglieder der Königsfamilie und des Hofes abkonterfeite. Er machte eine europäische Karriere, wurde er doch 1841 von Victoria an den britischen Hof berufen, dann später an den spanischen, bevor er 1852 wieder nach Paris zurückkehrte, um dort die kaiserliche Familie und die hohe Aristokratie zu porträtieren. Heinrich Lehmann aus Kiel kam bereits mit 17 Jahren

25 BERTULEIT, VALTER 2004 [990].

26 NERLICH 2010 [1027], Katalog der Münchener Ausstellung von 1860 online unter <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00001760-7>.

27 Daten bei NERLICH, SAVOY 2012–2014 [1029].



nach Paris, wo er in Hippolyte Flandrins und in Ingres' Atelier lernte. Schon 1835 konnte er einige seiner Werke im Salon unterbringen und erhielt kurz danach den Auftrag, an der Bestückung der historischen Galerie im Schloss Versailles mitzuwirken. Er wurde 1847 eingebürgert und 1864 Mitglied an der Académie des beaux-arts. In seinem 1847 eröffneten Atelier unterrichtete er zahlreiche Schüler, war somit selbst ein Akteur und offizieller Vertreter der Pariser Kunstszene.

### **Architektur und Vergangenheitsbezug**

Ganz besondere Erwähnung verdienen zwei Architekten, stellvertretend für die ebenfalls seit langer Zeit mobile Gruppe der Baumeister: Franz Christian Gau und Jakob Ignaz Hittorff. Beide aus Köln stammend, kamen sie zusammen als Zwanzigjährige 1810 nach Paris, um dort an der École des Beaux-Arts zu studieren. Hittorff trat in die Klasse von Charles Percier ein, einer der repräsentativen Architekten des Empire, und heiratete nach Abschluss seines Studiums Elisabeth Lepère, die Tochter eines anderen bekannten Pariser Empire-Architekten, Jean-Baptiste Lepère. Der Weg zu größeren öffentlichen Aufträgen, vor allem nach Einrichtung der Julimonarchie, war somit geebnet. In der Folge baute Hittorff unter anderem die Kirche von Saint-Vincent-de-Paul (1831–1844), legte die Place de la Concorde im Zuge der Aufstellung des Obelisken (1836–1846) neu an und errichtete die Bürgermeisterei des fünften Arrondissements am Pantheon-Platz (1844–1850) sowie 1841 den Cirque d'été an den Champs-Élysées, einen der spektakulärsten Räume für Großveranstaltungen. Seine Bedeutung wuchs noch weiter im Zweiten Kaiserreich. Er baute 1852 an den Grands Boulevards das Gegenstück zum Cirque d'été, den später Cirque d'hiver genannten Cirque Napoléon, der ebenfalls bis zu 6000 Personen Platz bot, die Bürgermeisterei des ersten Arrondissements (1857), war an der Gestaltung des Bois de Boulogne und der Planung der Place de l'Étoile beteiligt, wo er zwölf Stadtpalais baute, und errichtete schließlich im Auftrag der Nordeisenbahngesellschaft den Nordbahnhof (1861–1866), eine moderne Stahlkonstruktion und damals das imposanteste Bahngelände in Frankreich. Hittorff hat somit entscheidend zur urbanistischen Veränderung von Paris im 19. Jahrhundert beigetragen, unter den Präfekten Rambuteau und Haussmann<sup>28</sup>. Er war 1842 eingebürgert worden, 1853 wurde er in die Académie des beaux-arts gewählt. Sein neoklassizistisch übertünchter eklektizistischer Stil entsprach dem Zeitgeschmack der französischen Eliten. Insofern ist er ein Beispiel für überaus erfolgreiche kulturelle Assimilation. Zugleich pflegte Hittorff in seinem Haus in der Rue Coquenard, im Künstlerviertel Notre-Dame-de-Lorette, weiterhin eine deutsch-französische Soziabilität. Er empfing dort deutsche Künstler und brachte

28 HAMMER 1968 [1015]; LAVÉDAN 1969 [1024]; GRAND-CLÉMENT 2007 [1013]. Vgl. auch den Ausstellungskatalog zu Hittorff, Paris 1986 [1026].

sie mit französischen Kollegen in Verbindung, betätigte sich als Netzwerker<sup>29</sup>. Zugleich erfasste der Kreis seiner Bekannten, die in seinem Haus ein und aus gingen, auch andere „arrivierte“ Deutsch-Franzosen wie den Orientalisten Julius Mohl, den Philologen Karl Benedikt Hase oder auch Alexander von Humboldt, wenn er auf Besuch in Paris weilte.

Der Fall seines zwei Jahre älteren Kölner „Kumpanen“ Christian Franz Gau lag etwas anders. Nach seiner Ausbildung an der École des Beaux-Arts reiste er nach Oberägypten, Palästina und Italien, wo er über antike und mittelalterliche Bauten arbeitete. Zurück in Paris interessierte er sich zunehmend für die Architektur der Gotik. Er eröffnete 1824 eine Architekturschule, in der auch deutsche Studenten ausgebildet wurden, und erlangte bereits 1826 die französische Staatsbürgerschaft. Einer seiner bekanntesten Schüler war Gottfried Semper, der dort von 1826 bis 1828 und von 1829 bis 1831 arbeitete. Gau leitete in den 1830er-Jahren die Restaurierung der Kirchen Saint-Julien-le-Pauvre und Saint-Séverin und wurde später mit dem Bau einer großen Basilika, der Kirche Sainte-Clotilde im heutigen siebten Arrondissement, beauftragt, deren Bauzeit sich von 1846 bis 1856 hinzog. Sie war die erste neogotische Kirche in Paris. Gau hatte sich bei der Konzeption des Baus an rheinischen Kathedralen und nicht an den großen französischen Vorbildern orientiert, was einige Diskussionen auslösen sollte. An der in Sainte-Clotilde von Aristide Cavaillé-Coll eingebauten Orgel war der in Lüttich geborene Komponist César Frank von 1859 bis 1890 Organist.

Gau beteiligte sich auch aktiv an den Bestrebungen zur Vollendung des Kölner Doms. Im März 1842 hatte sich in Paris ein lokaler Dombauverein als „Hilfsverein“ des Kölner Central-Vereins konstituiert<sup>30</sup>, der in seiner Versammlung vom 8. Mai 1842 Gau zum Präsidenten wählte. Vize-Präsident war übrigens Heinrich Heine. Dem Leitungskomitee des 53 Personen umfassenden Vereins gehörten außerdem der Demokrat Jakob Venedey an, dem wir schon im Kapitel über die Arbeiterbewegung begegnet sind, dazu der oben erwähnte Porträtmaler Franz Xaver Winterhalter, der Journalist August von Rochau, der Bankier Johann Georg Schickler, der Kunstsammler Baron Karl Friedrich von Mecklenburg sowie der Buchhändler Eduard Avenarius, in dessen Geschäftsräumen in der Rue de Richelieu die Generalversammlung stattfand<sup>31</sup>. Stolz vermeldete man, dass schon 1900 Franken gesammelt worden seien. Doch der Pariser „Hilfsverein“ brach zwei Jahre später auseinander, zumal sich Heine schon bald zu einem scharfen Kritiker des Dombau-Projekts entwickelte<sup>32</sup>. Ein Teil der Initiative ging dann 1844 indirekt im Hilfsverein für notleidende Deutsche in Paris auf, über den wir an anderer Stelle

29 EBELING 2010 [1001].

30 KRAMP 2002 [1023].

31 [ANONYM] 1842 [15], S. 216.

32 KRAMP 2002 [1023].

berichten<sup>33</sup>, an dem sich auch die Vertretungen der deutschen Staaten in Frankreich beteiligten. Das Engagement Gaus am Dombau-Projekt hielt indessen an, als Ehrenmitglied des Kölner Zentralvereins wirkte er von Paris aus bis zu seinem Tod 1853 direkt an den Kölner Initiativen mit.

Einer der Hintergründe der Auseinandersetzungen um das Projekt war die sich anbahnende europaweite Diskussion um die „Ursprünge“ der gotischen Baukunst und der Versuch ihrer nationalen Vereinnahmung in Frankreich, Deutschland und England<sup>34</sup>. Es war der Beginn eines Streits, der sich, besonders zwischen Deutschen und Franzosen, bis in den Ersten Weltkrieg fortsetzen sollte. War die Gotik „deutsch“ oder „französisch“? Die im 19. Jahrhundert einsetzende Mittelalterbegeisterung hatte in der Romantik noch einen universalistischen Zug. Ihre politische Instrumentalisierung durch den aufkommenden Nationalismus war indessen, angesichts der beschworenen „Einheit“ des Mittelalters, ein moderner Anachronismus. Gerade der Kölner Dombau wurde zum Sinnbild dieser Auseinandersetzung. In ihm sollte, mit Unterstützung des gerade 1840 intronisierten, „romantischen“ Preußenkönigs Friedrich Wilhelm IV., die Größe des Alten Reichs auferstehen und der Vollendung in der Gegenwart zugeführt werden<sup>35</sup>. Kunsthistoriker wie Franz Kugler versuchten, die Geschichte nationaler Kunststile aus dem Mittelalter herzuleiten. Der Kölner Dom wurde als die perfekte Ausprägung einer spezifisch rheinisch-germanischen, ausgewogenen Gotik angesehen, welche die französisch-romanische Gotik (und ihre englische Schwester) künstlerisch übertroffen habe. Zudem war das Projekt der Vollendung des Baus ein politisches Instrument der Befriedung und Einigung Preußens, des katholischen Westens mit dem protestantischen Osten, der rheinisch-bürgerlichen Kaufmannschaft mit dem ostelbischen Adel, der Kirchen mit dem Staat. Die Grundsteinlegung zur Fortführung des Dombaues am 4. September 1842 im Beisein des Königs bedeutete öffentlich auch die Beilegung des sogenannten Kölner Kirchenstreits, auch „Kölner Wirren“ genannt, der fünf Jahre zuvor mit der Verhaftung und Unterbindung der Amtsführung des Erzbischofs Droste-Vischering eingesetzt hatte<sup>36</sup>. Gerade die preußische Indienstnahme des Dombaues war neben der nationaldeutschen Grundierung des Projekts ein wichtiger Grund für das Ausscheiden Heines und der Demokraten aus der Bewegung. Zu einer Pflege des echten authentischen mittelalterlichen Erbes konnten sie sich verstehen, aber das „Zwitterwesen / Von jenem Kamaschenrittertum, das ekelhaft ein Gemisch ist / von gotischem Wahn und modernem Lug, / das weder Fleisch noch Fisch ist“, so Heine, betrachteten sie als ein tödliches Gift für die Zukunft Deutschlands<sup>37</sup>. Der unter den Kunsthistorikern geführte Streit um die

33 Vgl. Kapitel „Migration, Mobilität, Einbürgerung“, S. 84–87.

34 BERGDOLL 1993 [989].

35 NIPPERDEY 1981 [1030].

36 KEINEMANN 2015 [681].

37 HEINE 1973–1997 [67], Bd. 4, S. 130.

ationale Präeminenz der Gotik war indessen zu dieser Zeit noch kein öffentliches Thema. Die Restaurierung der Kathedralen, die Wiederaufnahme abgebrochener Bauvorhaben, die neogotische Architektur und ganz allgemein die Wiederaneignung des Mittelalters waren ein europäisches Phänomen mit sich abzeichnenden nationalen Varianten. Sie gehören in den Gesamtzusammenhang des Historismus, der sich gerade in der Architektur als vielfältige Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart, von Altem und Modernem zu einem wesentlichen Charakteristikum des 19. Jahrhunderts ausformte. Die deutsch-französischen Verflechtungen machten einen wesentlichen Bestandteil dieses Prozesses aus.

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Kunst- und Literaturbeziehungen einer spezifischen, eben nicht politischen Chronologie folgten, die über die Rahmensezung dieses Bandes hinausgeht. Sie konnten deshalb hier nur in einigen ihrer Aspekte, nicht aber in ihrem eigentlichen Zusammenhang entrollt werden. Nichtsdestotrotz zeigt sich gerade in diesem Bereich, wie sehr die jeweiligen Positionierungen in Frankreich und Deutschland miteinander interagierten und gewissermaßen „über Kreuz“ gelagert sind. Man kann die einen nicht historisch verstehen, ohne die jeweils anderen in die Analyse miteinzubeziehen.