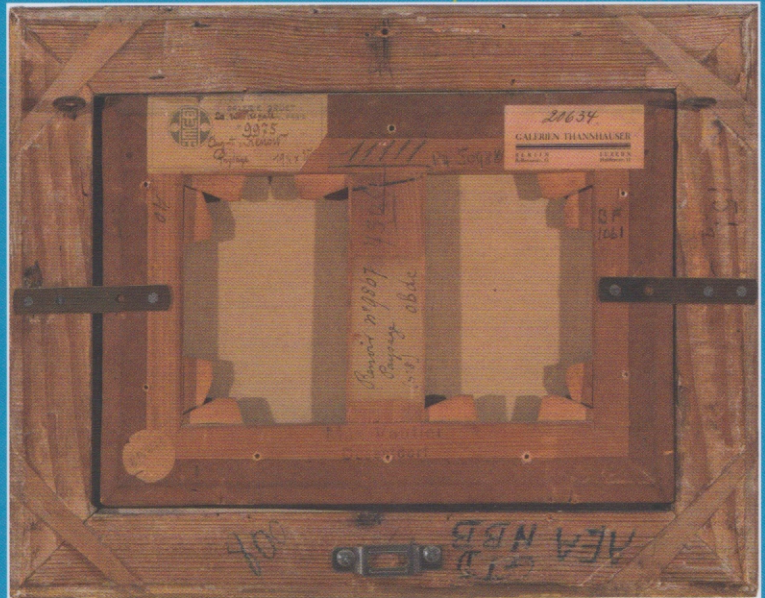


De Gruyter

Valérie Kobi, Alexander Linke
und Stephanie Marchal (Hrsg.)

Spannungsfeld Museum

Akteure, Narrative und Politik
in Deutschland und Frankreich um 1900



ARS ET SCIENTIA

ARS ET SCIENTIA

Schriften zur Kunstwissenschaft

Band 19

Herausgegeben von

Bénédicte Savoy,

Michael Thimann und

Gregor Wedekind

Valérie Kobi, Alexander Linke und
Stephanie Marchal (Hrsg.)

Spannungsfeld Museum

Akteure, Narrative und Politik
in Deutschland und Frankreich um 1900

De Gruyter

Gefördert durch die Fritz Thyssen Stiftung.

Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung

ISBN 978-3-11-053096-4
eISBN (PDF) 978-3-11-053666-9
ISSN 2199-4161

Library of Congress Control Number: 2019937578

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: SatzBild, Sabine Taube, Kieve

Coverabbildung: Pierre-Auguste Renoir, *Landscape (Paysage)* (verso), 1911. Öl auf Leinwand,
28,2 × 35,7 × 3,2 cm. BF1061, The Barnes Foundation, Philadelphia, Pennsylvania.

© 2018 The Barnes Foundation

Druck & Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Inhalt

Stephanie Marchal, Alexander Linke und Valérie Kobi Akteure – Narratives – Politique	9
---	---

Kunstgeschichtliche Narrative

Pierre Vaisse De la réception comparée de l'impressionnisme en France et en Allemagne	23
---	----

Alexis Joachimides Gustave Courbets <i>mer orageuse</i> als museale Ikone des modernen Naturalismus um 1900 Ein französisches Bildmotiv in den Museen des deutschen Kaiserreiches ..	39
---	----

Alexis Clark The Musée du Luxembourg and the Protection of France's Impressionist <i>Patrimoine</i>	55
---	----

Marie-Bernard Bat Affranchir le musée national Octave Mirbeau, thuriféraire de l'art indépendant de part et d'autre du Rhin	70
--	----

Stephanie Marchal Kunstkritik „auf dem Podium der Museen“ Die Museumsästhetik von Julius Meier-Graefe	87
---	----

Friederike Kitschen Ideale Gemäldegalerien im Zeitalter der Farbproduktion Illustrierte Galerie-Serien um 1910 und der Kanon der Meisterwerke	106
---	-----

Im politischen Spannungsfeld

Sandra Kriebel Eine „Entente des Geschmacks“ Die Berliner <i>Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts</i>	133
Alexander Linke „Patriotisme éclairé“ Das Ehepaar Jacquemart-André und die kunstvolle Harmonisierung des französischen Ancien Régime mit der italienischen Renaissance	149
Änne Söll Living like a Parisian Connoisseur Justus Brinckmann's <i>Pariser Saal</i> in the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg	169
Kamila Kłodkiewicz Musée de l'Empereur Frédéric (Kaiser-Friedrich-Museum) à Poznań (1904–1918)	182
Léa Saint-Raymond Le marché de l'art à Paris en 1900	196

Repräsentative Akteure

Andrea Meyer Karl Koetschau, die <i>Museumskunde</i> und die janusköpfige Frankreichrezeption um 1900	221
Rainer Stamm Von Cézanne zur „Art nègre“ Die Erwerbungen von Karl Ernst Osthaus für das Museum Folkwang auf dem Pariser Kunstmarkt	238
Victor Claass Enjeux et impasses d'une réhabilitation Swarzenski et Meier-Graefe exposent Hans von Marées	252

Flavie Durand-Ruel Mouraux
Aperçu de la correspondance entre Hugo von Tschudi et la maison Durand-Ruel 268

Bildnachweise 287

Register 291

Akteure – Narratives – Politique

1 Akteure

Die grundlegenden Parameter des heutigen Kunstbetriebs – Kunstmarkt, Museen, Ausstellungswesen, Kunstberichterstattung sowie die akademische Disziplin Kunstgeschichte – differenzierten sich um die vorletzte Jahrhundertwende herum aus. Die Berufsbilder Kunstwissenschaftler, Kunstkritiker, Kunsthändler, Kurator und Museumdirektor konturierten einander wechselseitig, ohne dass dieser Prozess bislang untersucht oder eine historisch fundierte Reflexion dieser Formierungsphase für die gegenwärtig wieder entfachte Diskussion um die spezifischen Zuständigkeitsbereiche der einzelnen Instanzen fruchtbar gemacht worden wäre. Während die akademische Kunstgeschichte ihre Genese zwar weitestgehend rekonstruiert hat, ist ihr Verhältnis zur Kunstkritik – von ihren Anfängen bis heute – nach wie vor wenig beleuchtet worden; zur Funktion und Geschichte des Kunsthändlers liegen bislang ebenso wie zu der des Kurators und Museumsdirektors nur vereinzelte Untersuchungen, vornehmlich auf einzelne Protagonisten fokussiert, vor.¹ Grenzen, Verflechtungen,

1 Vgl. zu einzelnen Museumsleitenden: Konstanze Crüwell, *Worte sind im Museum so überflüssig wie im Konzertsaal. Eine Hommage an Georg Swarzenski, Städteldirektor von 1906–1937*, Köln: König, 2015; Thomas W. Gachtgens, Die organische Einheit von alter und neuer Kunst. Georg Swarzenski, das Städel und die Gründung der Städtischen Galerie, in: Uwe Fleckner, Max Hollein (Hrsg.), *Museum im Widerspruch. Das Städel und der Nationalsozialismus*, Berlin: Akademie-Verlag, 2011, S. 1–24; Urte Gärtner, „Kunst soll man nur so lange sehen, als man sie genießen kann“. Zum Gedenken an den Kunsthistoriker und Museologen Karl Koetschau, in: *Dresdener Kunstblätter* 54 (2010), 1, S. 41–52; Gisela Goldberg, Hugo von Tschudi und die Alte Pinakothek, in: *Jahresbericht Bayerische Staatsgemäldesammlungen* 1996 (1997), S. 9–29; Veronica Grodzinski, Wilhelm II., Hugo von Tschudi and Jewish patronage of French modern

art, in: Anette Weber (Hrsg.), *Jüdische Sammler und ihr Beitrag zur Kultur der Moderne/jewish collectors and their contribution to modern culture* (Schriften der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg; 14), Heidelberg: Universitäts-Verlag Winter, 2011, S. 119–132; Andreas Hüneke, Von der Verantwortung des Museumsdirektors. Max Sauerlandt, in: Henrike Junge-Gent (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992, S. 261–268; Henrike Junge-Gent, *Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2012 (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle; 3); Monika Lahme-Schlenger, Karl Ernst Osthaus und die Folkwang-Idee, in: Henrike Junge-Gent (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992, S. 225–233; Timo Saalman, Von Wilhelm Bode zu Ludwig Justi. Die Generaldirektoren der Berliner Museen vom Kaiserreich bis in die Nachkriegszeit, in: Beate Böckem, Olaf Peters, Barbara Maria Schnellewald (Hrsg.), *Die Biographie. Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte* (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie; 7), Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, S. 185–199. Heinz Spielmann, *Justus Brinckmann*, Hamburg: Ellert und Richter, 2002; Rainer Stamm, Karl Ernst Osthaus. Auf dem Weg in die Moderne, in: *Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat* (Kontext; 3), hrsg. und kommentiert von Rainer Stamm, Köln: König, 2001, S. 11–16; Siegfried Salzmann, Gustav Pauli und das moderne Kunstmuseum, in: Henrike Junge-Gent (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992, S. 235–242; Kurt Winkler, Ludwig Justi, der konservative Revolutionär, in: Henrike Junge-Gent (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992, S. 173–185; vgl. übergreifend: Marianne Delafond, Deutsche Sammler und die Wechselfälle der Geschichte, in: Gerhard Finckh (Hrsg.), *Claude Monet*, Ausst.-Kat. Wuppertal (Von der Heydt-Museum) 2009–2010, Wuppertal: Von der Heydt-Museum, 2009, S. 42–53; Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung der modernen Museums 1880–1940*, Dresden: Verlag der Kunst, 2001.

W. A. Lutz, Der Museumsdirektor. Eine anregende Betrachtung, in: *Weltkunst* 22 (1958), S. 8. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Ausst.-Kat. Berlin (Nationalgalerie), München u.a.: Prestel, 1996; Helmut R. Leppien, Brinckmann, Lichtwark, Schiefler, in: Volker Plagemann (Hrsg.), *Die Kunst in Hamburg von der Aufklärung in die Moderne* (Vorträge der Stiftung für Denkmalpflege Hamburg; 3), Hamburg u.a.: Dölling und Galitz, 2002, S. 221–227; vgl. weiterführend zum Kunsthandel: Pierre Assouline, *Grâces lui soient rendues. Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes*, Paris: Gallimard, 2004; Sigrid Bauschinger, *Die Cassierers. Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen. Biographie einer Familie*, München: Beck, 2015; Peter Barth, Wegbereiter der Neuen Kunst. Kunsthändler im Rheinland. Alfred Flechtheim, Hans Koch, Johanna Ey, Karl Nierendorf, in: Gertrude Cepl-Kaufmann, Gerd Krumeich (Hrsg.), *Krieg und Utopie. Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg* (Begleitband zur Ausstellung), Essen: Klartext-Verlag, 2006, S. 373–383; Lynn Catterson (Hrsg.), *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860–1940* (Studies in the history of collecting & art markets; 2) Leiden, Boston: Brill, 2017; Otfried Dascher (Hrsg.), *Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim* (Quellenstudien zur Kunst; 11), Wädenswil: Nimbus, 2017; Otfried Dascher, „Es ist was Wahnsinniges mit der Kunst“. *Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger* (Quellenstudien zur Kunst; 6), Wädenswil: Nimbus, 2011; Heinrich Heine, Sammler und Kunsthändler, in: *Weltkunst* 52 (1982), 1427–1429; Malcom

Funktionsüberschneidungen und das innerkunstbetriebliche Networking des seinerzeitigen europäischen Kunstbetriebs sind punktuell, aber alles andere als umfassend in den Blick genommen worden – sowohl, was den innerdeutschen, als auch, was den internationalen Austausch und die Zirkulation von Ideen und Kulturgütern betrifft. Dabei zeigt bereits ein erster Blick, wie verzahnt diese Bereiche miteinander waren (und noch immer sind): Um 1900 schrieben Kunstwissenschaftler ebenso wie Kuratoren und Museumsdirektoren Kritiken, Kritiker kuratierten Ausstellungen und handelten mit Kunstobjekten, private Sammler gründeten Museen – eine Generation von „Generalisten“? Oder typisches Gebaren des Kunstbetriebs? Wer ist wem in Fragen des Urteils und damit auch in der Bestimmung des Marktes und Marktwertes nachgeordnet? Wer entscheidet auf welcher Ebene und mit welchen Mitteln? Welche Interessenskonflikte ergeben sich aus den unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen? Inwiefern lassen sich um 1900 bereits Konflikte identifizieren, die auf Strukturen des gegenwärtigen Museumsbetriebs vorausgreifen? Wirken sich bzw. inwiefern wirken sich die nationalen Bestände der Museen auf die thematische Schwerpunktsetzung in der Kunstwissenschaft eines jeweiligen Landes aus, welchen Einfluss haben spezifisch nationale Wissenskulturen auf die Ausbildung kunstgeschichtlicher Narrative und auf welche Weise vermittelt Kunstwissenschaft verschiedene Kultursysteme zueinander?² In einer stärker zeitinhärenten und den exemplarischen

Goldstein, *Landscape with figures. A History of Art Dealing in the United States*, Oxford u.a.: Oxford University Press, 2000; Patrick Golenia, Kristina Kretz-Kessemeier, Isabel le Masne de Chermont, *Paul Graupe (1881–1953). Ein Berliner Kunsthändler zwischen Republik, Nationalsozialismus und Exil*, mit einem Vorwort von Bénédicte Savoy, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2016; Philip Hook, *Rogue's Gallery. A History of Art and its Dealers*, London: Profile Books, 2017; Anna-Dorothea Ludewig (Hrsg.), *Aufbruch in die Moderne. Sammler, Mäzene und Kunsthändler in Berlin 1880–1933*, Köln: DuMont-Buchverlag, 2012; Peter Springer, Alfred Flechtheim. Ein Kunsthändler neuen Typs, in: Henrike Junge-Gent (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1992, S. 79–91; Heinz Thiel, Wilhelm Uhde. Ein offener und engagierter Marchand-Amateur in Paris vor dem Ersten Weltkrieg, in: Henrike Junge-Gent (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1992, 307–320. Hans Peter Thurn, *Der Kunsthändler. Wandlung eines Berufes*, München: Hirmer, 1994; Sylvie Patry (Hrsg.), *Paul Durand-Ruel, le pari de l'impressionisme*, Ausst.-Kat. Paris (Musée du Luxembourg), London (National Gallery) und Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) 2014–2015, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2014. Stellvertretend für die zahlreichen Publikationen zum Kunsthandel während des Nationalsozialismus; Eva Blimlinger, Monika Meyer (Hrsg.), *Kunst sammeln, Kunst handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien* (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung; 3), Wien u.a.: Böhlau, 2012.

² Vgl. dazu: Charles W. Haxthausen, Languages of Art history, in: Michael Zimmermann (Hrsg.), *The art historian: national traditions and institutional practices*; [based on the proceedings of the

Länderschwerpunkt der vorliegenden Studie in den Blick nehmenden Perspektive stellt sich außerdem die Frage, wie sich vor dem Hintergrund der angespannten deutsch-französischen Beziehungen um 1900 ein doch bemerkenswert reger, länderübergreifender Transfer von Kunst und Ideen entwickeln konnte. Wie gelangte insbesondere die als „modern“ geltende Kunst Frankreichs nach Deutschland? Wie akquirierten französische Galerien und Händler eine internationale Klientel? Wie agierten Museen in diesem grenzüberschreitenden Transfer und inwiefern wurde ihren Objekten eine transnationale oder aber eine national vereinnehmende Dimension eingeschrieben? Wie verhalten sich die wenig untersuchte Praxis und der besser erforschte Diskurs des Kunsttransfers zueinander? Wie wurde im Zuge dieser Bewegungen so etwas wie „kulturelle Identität“ vermittelt durch Kunst ausgeprägt, zumal angesichts der folgenden Feststellung Bénédicte Savoy: „Es mag paradox klingen: Obwohl sich Museen – zumal nördlich der Alpen – seit ihren Anfängen als sichtbares Produkt intensiver grenzüberschreitender Transfers entwickelten, beschäftigt sich die Museumsforschung bis heute kaum mit der transnationalen Dimension ihres Objektes.“³ Die Wahrnehmung der eigenen Nation wie die Wahrnehmung anderer Länder gewannen in Kunsttransfer und Ausstellungstätigkeit greifbares Profil.

Der vorliegende Band stellt es sich angesichts dieser Desiderate zur Aufgabe, die institutionellen Strukturen, Praktiken und repräsentativen Persönlichkeiten des deutsch-französischen Kunstbetriebs um 1900 zu untersuchen. In modifizierender Ergänzung zum Konzept des „Händler- und Kritiksystems“ von Harrison C. White (1965) werden dabei insbesondere die Rolle des Museums sowie der Praktiken des Ausstellens und des damit einhergehenden Kunsttransfers in den Blick genommen, wobei es eine Besonderheit des deutschsprachigen Raumes um 1900 darstellt, dass sich landesweit bemerkenswert viele Museumsdirektoren auch für die jüngste, als „modern“ empfundene französische Kunst interessierten, diese ankauften und ausstellten. Bisher sind so zentrale Figuren wie Justus Brinckmann, Hugo von Tschudi, Alfred Lichtwark, Friedrich Deneken, Karl Koetschau, Karl Ernst Osthaus, Gustav Pauli, Woldemar von Seidlitz, Georg Swarzenski oder Fritz Wichert jedoch – wenn überhaupt – allein in isolierten Studien berücksichtigt und noch kaum zueinander perspektiviert worden.

Clark Conference “The Art Historian, National Traditions and Institutional Practices”, held 3–4 May 2002], (Clark studies in the visual arts), Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003, S. 191–199.

- 3 Bénédicte Savoy: Rezension von: Mathilde Arnoux: *Les musées français et la peinture allemande 1871–1981*. Préface de Thomas W. Gaetgens, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme 2007, in: *sehpunkte* 9 (2009), <http://www.sehpunkte.de/2009/09/13846.html> (6.2.2019).

Wenig bekannt, jedoch für das Verstehen heutiger Sammlungsprofile aufschlussreich sind grenzübergreifende Verbindungen und Aktivitäten – wie etwa der rege Austausch zwischen dem Krefelder Museumsleiter Friedrich Deneken und Léonce Bénédite, Direktor des Musée du Luxembourg; letzterer wirkte gemeinsam mit Rodin und Monet in Komitees für Krefelder Kunstausstellungen mit und fungierte so als wichtiger Gewährsmann für französische Leihgaben etwa von Durand-Ruel oder Ambroise Vollard. Gleichermäßen wenig bearbeitet ist die Bedeutung der Weltausstellungen jener Jahre; welche geschmacksbildende, Völker verbindende und sammlungsverändernde Bedeutung dieser Institution beizumessen ist, harret einer genaueren Untersuchung. Der reichen zeitgenössischen Literatur etwa anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1900 steht eine äußerst übersichtliche Forschungslage gegenüber.

Auch der vorliegende Band kann sich nur vermittels einiger exemplarischer Fallanalysen der genannten Desiderate annehmen; wünschenswert wären weitere, vertiefende Studien, zu denen wir hiermit anregen möchten. Die in diesem Band versuchte, exemplarisch Einzelphänomen kontextualisierende und damit auch relativierende Zusammensicht trägt dazu bei, grundlegende Facetten und Bedingungen des Kunstbetriebes, (inter)nationale Netzwerke und Kooperationen, die Durchsetzung(sweisen) von (kanonischen) Werten, das Entstehen vielfach bis heute existenter Sammlungen und die Art und Weise der Zirkulation von Kunst und Ideen herauszuarbeiten. Geleistet wird so ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Kunst und ihrer Institutionen, deren jeweilige Konjunkturen einander bedingen, wobei die Kunstvermittlung, und hier insbesondere die Rolle der Museen bzw. des Museumsdirektors, im Vordergrund steht. Bislang liegt weder eine Studie zu diesem aktuell erneut im Wandel begriffenen Berufsbild, zu seiner Rolle im nationalen wie internationalen Kunstbetrieb vor, noch ist die politisch-diplomatische Dimension, die diesem Amt bzw. dieser Position innewohnen kann, breiter reflektiert worden; auch fehlt es an einer grundlegenden Diskussion darüber, in welcher Beziehung der Museumsleitende zu Kritikern, Sammlern, Wissenschaftlern sowie dem Kunsthandel steht, wie er deren Funktionen zum Teil mit übernimmt und worin ggf. die Unterschiede in der Ausübung der Funktionen liegen. Letztlich geht es um die Frage, *wie* seitens der Museen Kunstgeschichte (mit)geschrieben bzw. wie Kunst auch *jenseits* der Diskursebene, d.h. *praktisch* etabliert wird, wie ‚Werte‘ geschaffen und durchgesetzt werden. Dem jüngst artikulierten Plädoyer Hubert Lochers, die Rolle und die visuelle Argumentation des Museums im kunstgeschichtlichen Diskurs stärker zu berücksichtigen, versucht dieser Band somit nachzukommen: „The integral function of any museum of art is ... to provide a public sphere where art is ‚in process‘, i.e. produced and presented, rather than a place where history is merely narrated. Having stated this, it is necessary to acknowledge that the visual argu-

mentation of a display can be the basis of a new aesthetic experience that then can lead to a re-evaluation of history.“⁴

Stephanie Marchal

2 Narratives

The history of art was getting complicated. Since the 18th century, the wealth and complexity of information on schools, artists, and artworks have amounted to a hitherto unknown quantity.⁵ There was, of course, a very forceful model in regards to telling the history of art, namely *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* by Giorgio Vasari (1511–1574).⁶ Even though rich in biographical and anecdotal details, groundbreaking in its theoretical approach and cohesive by its sophisticated teleological framework, the opus magnum of Vasari was meant to be a handy guidebook (the *Edizione Torrentiniana* from 1550 with roughly 1,000 pages of text), enabling the reader to find artworks by using the index of places as provided in the appendix.

In 1850, however, the days of such a practical approach were long gone. Nonetheless, the author of one of the most ambitious art-historical projects of the century, the founding father of the *Gazette des Beaux-Arts* Charles Blanc

- 4 Hubert Locher: The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse, in: *Ars. Slovak Journal for Art History* 1 (2005), S. 3–19, hier S. 13–14.
- 5 On the art-historical revolution of the 18th century see the groundbreaking study by Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin: Gebr. Mann, 1998, on specific models of narrating the history of art in the post-Vasarian era, see Valeska von Rosen, Wissensordnung und Darstellungsmaximen in der Biografie 'nach Vasari'. Giovanni Pietro Bellori in den 1660er Jahren, in: Bettina Gockel, Miriam Volmert (eds.), *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1800*, Berlin: de Gruyter, 2018, pp. 94–138; Valeska von Rosen, Zwischen Normativität und Deskriptivität, oder: Wie sich 'Geschichte' nach Vasari schreiben lässt. Bellori in den 1640er Jahren, in: Fabian Jonietz, Alessandro Nova (eds.), *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven/The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, Venice: Marsilio, 2016, pp. 163–182.
- 6 The literature on Vasari is legion, I, therefore, refer to a small number of most recent studies: Fabian Jonietz, Alessandro Nova (eds.), *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven/The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, Venice: Marsilio, 2016. Gerd Blum, Gesamtgeschichtliches Erzählen am Beginn der Frühen Neuzeit, in: Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz, Marius Rimmel (eds.), *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin: Reimer, 2012, pp. 131–153; Gerd Blum, *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance, eine Biographie*, Munich: Beck, 2011; Marco Ruffini, *Art Without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, New York: Fordham Univ. Press, 2011.

(1813–1882), was still clinging to the past, in the way that he resumes Vasari's concept of telling the history of art in a series of biographical essays, covering the period between the end of the Middle Ages and the present.⁷ Yet, this encyclopedic approach was contested by the growing knowledge on artists, the abundance of research regarding attributions, and the fragile constructions of the chronology of works, which forced Blanc to vastly expand his writings and simultaneously concentrate solely on painting (Vasari covered all three *arti degli disegni*). Consequently, Blanc commenced his *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* with a series of three volumes alone on the *École française* (each containing more than 400-folio-pages). Between 1861 and 1876 Blanc worked on 14 volumes altogether, covering all significant national and regional schools with a total of more than 900 biographies.⁸

On the one hand, the strictly scientific and encyclopedic approach enables Blanc to avoid the *campanilismo* of Vasari; on the other hand, he inevitably ran into a different type of trouble, one specific to modernity. In fact, the entire project of telling the history of art in a single, coherent narrative was contested by the growing nationalism, accentuating differences rather than similarities, and the constant push for innovations – in the sense of transgressing the boundaries of tradition – by the avantgardes.⁹ In retrospect, however, Blanc's dilemma is obvious: because the modern plurality of art and history was no longer compatible with the concept of linear progress, once – e.g. in case of Vasari's *progresso della rinascita* – instrumental to form and promote a canon of art. Furthermore, by concentrating exclusively on the history of painters Blanc omitted several fields of artistic production, which, in those days, were highly valued by dealers and collectors alike. More specifically, sculpture, the applied arts, and above all the wave of *Japonisme* that was hitting Europe in the second half of the century. Indeed, the art-critic Philippe Burty (1830–1890) not only took part in the rise of Impressionism but also was among the early enthusiasts and collectors of

7 On Charles Blanc see Kristiane Pietsch, *Charles Blanc (1813–1882). Der Kunstkritiker und Publizist*, [unpublished Dissertation, University of Düsseldorf], <https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-2939/939.pdf> (September 12, 2018); Misook Song, *Art theory of Charles Blanc 1813–1882*, Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984; Pierre Vaisse, 'Charles Blanc und das 'Musée des Copies'', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39 (1976), pp. 54–66.

8 The volumes published by the date in brackets: one volume each for the Flemish, Spanish, English, and German art; two volumes on the *École Hollandaise* and four volumes on the schools, as there are: *École florentine* (1883), *Écoles milanaise, lombarde, ferraraise, génoise et napolitaine* (1883), *École ombrienne et romaine* (1884), *École vénitienne* (1884).

9 Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, CT: Yale University Press, 1987.

Japanese artifacts.¹⁰ However, Blanc deliberately dismissed the global perspective on art and focused emphatically on Europe.¹¹ Many of the essays that follow explore the ramifications of narrating the history of art, both regarding the tense political climate between France and Germany and to the practical constraints and even liberties of private collectors, museum directors, art dealers, and critics.

Telling the history of art required not only a theoretical approach but also there is a medium involved. In fact, Charles Blanc, who was after all a trained printmaker, lavishly illustrated the *Histoire des peintres* with over 2,500 engravings. However, he experimented with illustrating art history as early as 1859, by founding the *Gazette des Beaux-Arts*. Blanc deliberately designed the soon-to-be extremely popular art review to appeal to its bourgeoisie clientele through a steadily increasing quantity (and quality) of reproductions of artistic works. In a recent study, Juliane Betz has carefully examined the rise of graphic-reproductions of artworks, destined to illustrate art historical essays of the late 19th century.¹² These illustrations worked not only in ways of educating the public but also in shaping and solidifying the canon of art.

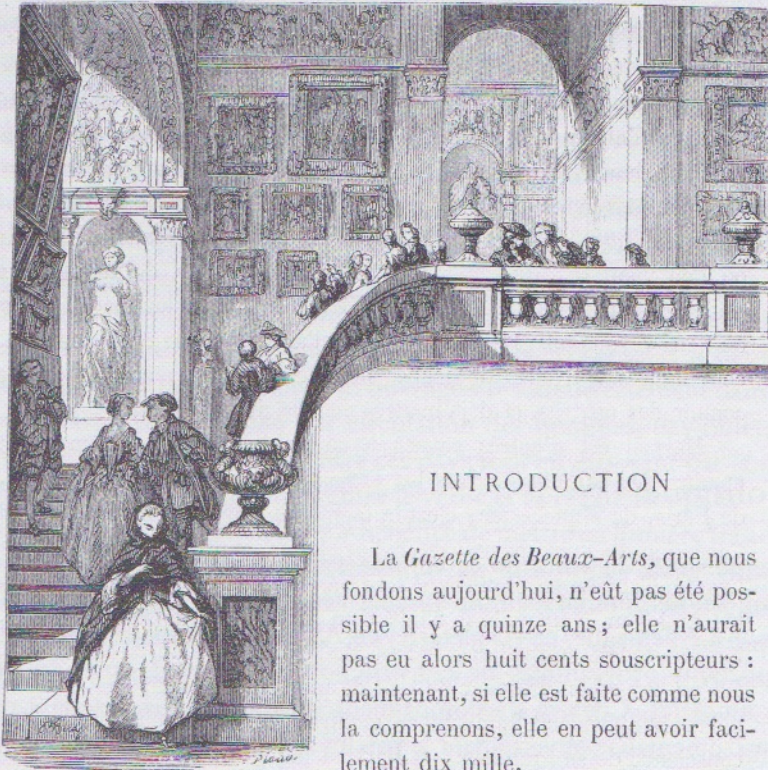
The opening illustration of the first volume of the *Gazette des Beaux-Arts* frames the programmatic introduction by Blanc and depicts people of both genders moving in and out of a picture gallery (fig. 1). The illustration testifies to the general awareness of editors and authors regarding the newly formed attention directed towards art by the growing class of *nouveau riche*. Educating his audience, not only verbally but also visually, was paramount to Blanc, as can be grasped by a passage from his *Introduction*: “Mais, comme il n’est point de parole écrite qui puisse suppléer un dessin, nous avons du prendre le parti de donner une configuration des objets d’art anciens ou modernes, rares ou inédits, dont il sera parlé dans le texte, tels que tableaux, sculptures, eaux fortes, dessins de maîtres, nielles, vases grecs, médailles, monuments d’architecture, pièces d’orfèverie, morceaux de haute curiosité.”¹³

10 It was Burty who coined the term *japonisme* in 1872 and was one of the key figures in the growing popularity of Japanese culture in France, see Gabriel Weisberg, *The independent critic. Philippe Burty and the visual arts of the mid-nineteenth century France*, New York: Lang, 1993; Gabriel Weisberg, Philippe Burty and Early Japonisme, in: Yamada Chisaburo (ed.), *Japonisme in Art. An International Symposium*, Tokyo: Committee for the Year 2001, 1980, pp. 109–125.

11 Charles Blanc, *Introduction*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1 (1859), pp. 5–15, p. 11.

12 Juliane Betz, *Le chant du cygne. Die Gazette des Beaux-Arts und die französische Reproduktionsgraphik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Merzhausen: ad picturam, 2016.

13 Blanc 1859 (as fn. 11), p. 11.



INTRODUCTION

La Gazette des Beaux-Arts, que nous fondons aujourd'hui, n'eût pas été possible il y a quinze ans; elle n'aurait pas eu alors huit cents souscripteurs : maintenant, si elle est faite comme nous la comprenons, elle en peut avoir facilement dix mille.

D'où vient ce changement, et que s'est-il passé dans le monde? Comment s'est formé en si peu de temps cet immense public, si prompt à s'intéresser aux choses d'art? Ce n'est pas, sans doute, que nos organes aient acquis une délicatesse imprévue, que notre esprit se soit tout à coup raffiné; la France est depuis longtemps la nation le mieux façonnée à toutes les jouissances du goût; mais, il y a quinze ans, le public regardait ailleurs. Les grands artistes de la tribune, de la politique, de l'histoire, occupaient alors toute la scène, et l'art n'était qu'un agréable intermède dans ce drame émouvant des intelligences en rivalité, en lutte et en action... Que d'événements, depuis, ont détourné le cours de nos idées! Que de personnages ont dû vouloir un autre aliment aux activités de leur esprit! Combien d'âmes découragées ont cherché, dans le culte de l'art, une haute consolation, un libre refuge! La France, d'ailleurs, a vu surgir de toutes parts des fortunes subites comme au temps de Law; et, au

Fig. 1 Antoine Alphonse Piaud after a design by Georges Hervy, *Headpiece of the «Introduction»*

Unsurprisingly, education was not just a noble cause for Blanc, rather he had long set his critical gaze on the ‘irrational’ demeanor of the nouveau riche on the art market:

Grâce aux lumières des hommes éminents qui veulent bien nous promettre leur concours, la Gazette des Beaux-Arts saura éclairer, instruire à propos et conseiller utilement le public, ce public qui, bandonné à lui-même, donne si souvent tête baissée dans un abîme d’erreurs, et quand nous employons le mot public, nous le faisons un peu par politesse, car ce n’est pas la foule seulement qui s’égare, et chaque jour nous voyons des amateurs d’élite, des hommes d’infiniment d’esprit, se laisser aller à des engouements inexplicables, offrir d’un paravent de Boucher ce qu’ils n’offriraient pas d’un Titien, enchérir jusqu’au scandale ce qui vaut à peine un caprice.¹⁴

Alexander Linke

3 Politique

L’époque située au cœur de ce volume est bien connue au niveau de l’histoire des collections comme un moment charnière pour l’expansion des musées européens. En Allemagne, en Angleterre, en Autriche comme en France se forment d’importants programmes de construction ou de modernisation des institutions muséales. Ceux-ci s’accompagnent volontiers d’un discours nationaliste qui instrumentalise ouvertement le patrimoine artistique. L’art, et plus spécialement l’art contemporain, devient l’étendard des vanités nationales et le vecteur d’ambitions politiques. L’exemple de la Galerie nationale inaugurée à Berlin au cours de l’année 1876 demeure à cet égard caractéristique. Ayant pour objectif la promotion de l’art contemporain allemand, le musée contribue sans ambages aux stratégies mises en place par Guillaume II pour affirmer l’identité culturelle d’un Empire encore naissant.¹⁵ Loin d’être propre à ce régime politique, le mécanisme fonde au contraire bon nombre de galeries et de musées issus de cette période. À ce titre, citons seulement le Musée du Luxembourg à Paris, modèle et contre-

14 Ibid., p. 14.

15 Parmi la nombreuse littérature sur le sujet, voir Udo Kittelmann, Birgit Verwiebe, Angelika Wesenberg (dir.), *Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie*, Leipzig : Seemann, 2011 ; Bernhard Maaz (éd.), *Die Alte Nationalgalerie : Geschichte, Bau und Umbau*, Berlin : G+H, 2001 ; Peter-Klaus Schuster (éd.), *Die Alte Nationalgalerie*, Cologne : DuMont, 2003 ; Birgit Verwiebe, Angelika Wesenberg (dir.), *Die Gründung der Nationalgalerie in Berlin. Der Stifter Wagener und seine Bilder. Für die Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin*, Cologne : Böhlau, 2013.

partie célèbre de la Galerie nationale berlinoise.¹⁶ L'institution s'impose alors sous la direction de l'historien de l'art Léonce Bénédite comme un lieu pour la défense du patrimoine français et, plus particulièrement, de l'art impressionniste.

Ces circonstances historiques ont profondément marqué les études muséologiques consacrées à la période, qui abordent généralement la thématique en dirigeant leur attention sur des exemples confinés par les frontières nationales.¹⁷ Quelques tentatives ont, ces dernières années, toutefois été faites pour briser cette dynamique et réfléchir aux institutions muséales de façon transversale ou, en tous les cas, pour souligner les diverses interactions qui se cachent derrière l'homélie nationaliste entourant le développement des musées au cours du 19^e siècle.¹⁸ Quoique principalement occupé par des événements se déroulant entre l'Allemagne et la France, le présent ouvrage s'inscrit directement dans cette récente perspective. Il s'intéresse à la circulation des hommes, des objets, des pratiques et des pensées artistiques entre ces pays tout en exposant par là même les tensions et les asymétries existant entre le verbe et sa réalité factuelle.

Cette approche a, tout d'abord, pour bénéfice de mettre en lumière les acteurs – qu'ils soient critiques d'art ou journalistes tels que Julius Meier-Graefe et Octave Mirbeau ; collectionneurs, conservateurs ou directeurs de musée comme Justus Brinckmann, Alfred Lichtwark, Karl Ernst Osthaus, Georg Swarzenski et Hugo von Tschudi – qui ont choisi d'exercer leurs occupations à contre-courant des tendances nationalistes, parfois d'ailleurs au détriment de leur carrière. Elle permet, ensuite, de démontrer à quel point la virulence des mots et le rejet de

16 Sur le Musée du Luxembourg, voir entre autres : Luc Alary, *L'art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'art vivant en France*, in : *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* 42/2 (1995), pp. 219–239 ; Jesus Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity : the First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*, Aldershot : Ashgate, 1998.

17 Je ne mentionne ici que quelques recherches représentatives de cette logique : Catherine Ballé, Dominique Poulot, *Musées en Europe. Une mutation inachevée*, Paris : La Documentation Française, 2004 ; Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789–1815*, Paris : Gallimard, 1997 ; Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France*, Paris : La Découverte, 2005 ; Marlies Raffler, *Museum. Spiegel der Nation ? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*, Vienne : Böhlau, 2008 ; James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, Munich : Beck, 2002.

18 Voir par exemple Andrea Meyer, Bénédicte Savoy (éd.), *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, Berlin : De Gruyter, 2014 ; Michela Passini, Pascale Rabault-Feuerhahn (éd.), *La part étrangère des musées*, numéro spécial de la *Revue germanique internationale* 21 (2015) ; Carole Paul (éd.), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early 19th-Century Europe*, Los Angeles : Getty Publications, 2012.

l'autre reposent – paradoxalement – dans les faits bien souvent sur des modèles communs, ou voire même importés de ce voisin tant honni. Outre la résonance rencontrée à Berlin par le Musée du Luxembourg, brièvement mentionnée précédemment, il semble utile de rappeler que les pratiques muséographiques allemandes ont eu un certain impact en France, notamment sur des historiens de l'art tels que Louis Réau. Si la tradition muséale française perd à l'inverse clairement de son importance en Allemagne autour de 1900, les expositions artistiques continuent cependant à fournir un terreau d'échange entre les deux nations et sert même, à l'occasion, de toile de fond pour le déploiement d'une diplomatie culturelle. La manifestation *Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts* témoigne de ce principe. Organisée à Berlin en 1910 sous l'égide de l'Allemagne et de la France, elle se place en véritable ambassadrice des désirs d'entente et de réconciliation à l'origine de son élaboration. Les messages identitaires qui encadrent à cette époque régulièrement les expositions temporaires, déjà fréquemment itinérantes, s'estompent dans ce cas pour laisser place à une trêve culturelle aussi brève que fastueuse.¹⁹ Cette dernière se cristallise symboliquement autour de l'art rococo, compris à la fois comme le représentant par excellence de l'esprit français et comme une fierté des collections impériales allemandes qui renferment des œuvres aussi célèbres que *L'Enseigne de Gersaint* et *L'Embarquement pour Cythère* du peintre Antoine Watteau.

Rétrospectivement, ce type de moment offre un accès privilégié à la rhétorique et aux mythes qui pétrissent les relations des deux États depuis la guerre de 1870 et qui structurent plus largement la dialectique nationaliste allemande et française. L'atmosphère de compétition et d'hostilité qui imprègne alors les rapports de ces pays procure de ce point de vue des cas d'étude emblématiques. Ce volume en donne un excellent aperçu et concourt à délier les projections idéologiques ancrées de longue date dans l'historiographie artistique. Il propose, ce faisant, de foncièrement repenser les notions et les croyances qui ont façonné les transferts artistiques au tournant du 20^e siècle.

Valérie Kobi

19 Rappelons le dernier livre de Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven : Yale University Press, 2000 pour une étude des enjeux et des intentions politiques, économiques, etc. qui environnent souvent ce genre d'événement.

Der Band reflektiert anhand von Fallbeispielen den Austausch von Kunstobjekten und Gedankengut zwischen Frankreich und Deutschland um das Jahr 1900. Händler, Galeristen, Kunstkritiker und Vertreter der Museumswelt waren die Akteure des trotz der angespannten deutsch-französischen Beziehungen bemerkenswert regen länderübergreifenden Kunstbetriebs. Die internationalen Autorinnen und Autoren untersuchen die institutionellen Strukturen, Praktiken und repräsentativen Persönlichkeiten der deutsch-französischen Kunstwelt der vorvergangenen Jahrhundertwende, wobei ein besonderes Augenmerk auf der Rolle der Museen liegt. Die Beiträge geben einen Einblick in die Möglichkeiten, Funktionen und Bedingtheiten der damaligen Protagonisten, die die Profile heutiger Sammlungen maßgeblich geprägt sowie unser Verständnis von Museum und Kulturtransfer in vielerlei Hinsicht vorgezeichnet haben.



www.degruyter.com
ISBN 978-3-11-053096-4