

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG  
Jahrbuch 2008

# Wege in die Moderne

Reiseliteratur von  
Schriftstellerinnen und Schriftstellern  
des Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Bochum), Claude Conter (Luxemburg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Gustav Frank (Nottingham) Martin Friedrich (Wien), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Harro Müller (New York), Maria Pormann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2008  
14. Jahrgang

Wege in die Moderne  
Reiseliteratur von  
Schriftstellerinnen und Schriftstellern  
des Vormärz

herausgegeben von  
Christina Ujma

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1  
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.  
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht  
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2009  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-728-2  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Friederike Kitschen (Paris)

## „Chiaroscur-Gemälde“

Berichte deutscher Reisender aus dem Pariser Kunstleben 1830-1854

Nichts gewöhnlicher als die Frage: waren Sie schon im musée royal du Louvre, in der galerie d'Angoulême, im musée royal du Luxembourg, in der – der – der – und der Kirche? Antworte ich nun auf das Eine oder Andere: Nein, so fuhr der Frager gewiß schnell fort: O, das müssen Sie sehen, vergessen Sie das ja nicht, Sie haben sonst gar, gar nichts gesehen, sind in Rom gewesen, ohne den Papst zu sehen.<sup>1</sup>

Energiert schilderte Woldemar Seyffarth in seinem Reisebericht von 1832 die in seinen Augen „sonderbare Zumutung“, bei einem Paris-Besuch möglichst viele Museen, Sammlungen und bedeutende Bauwerke besichtigen und sich anschließend auch noch gelehrt darüber äußern zu müssen.

Es sollten Seyffarths einzige Bemerkungen zum Thema Kunst bleiben. Er entzog sich damit einem Anspruch, der nicht nur unter seinen Schriftstellerkollegen des Vormärz verbreitet war, sondern der sich Mitte des 19. Jahrhunderts bereits aus den Traditionen des postrevolutionären Paris-Reiseberichts selbst erhob.

### I. Heilige Hallen: der Louvre

Schon in den beiden Jahrzehnten nach 1789 waren aus den meisten deutschen Revolutionstouristen, die zur Beobachtung der politischen und gesellschaftlichen Veränderungen nach Paris geeilt waren, sehr bald Kulturreisende geworden, die sich fasziniert dem durch die napoleonischen Eroberungen stetig anschwellenden „Kunstkörper“ der französischen Hauptstadt widmeten.<sup>2</sup> Je deutlicher in ihren Berichten die Desillusionierung angesichts

---

1 Woldemar Seyffardt. *Meine Reisetage in Deutschland, Frankreich, Italien und der Schweiz*, 2 Bde. Leipzig 1832. Bd. 2. S. 126f. Die Galerie d'Angoulême war ab 1824 die Abteilung für Skulptur im Louvre, das Musée du Luxembourg zeigte ab 1818 Werke lebender französischer Künstler.

2 Zum Begriff „Kunstkörper“ vgl. Johann Wolfgang v. Goethe. „Einleitung in die *Propyläen* [1798]“. *Werke* (Hamburger Ausgabe), München 1998, Bd. 12, S. 55; zum Reisebericht grundlegend Thomas Grosser. „Der lange Abschied von der

der politischen Entwicklungen wird, desto intensiver äußert sich in aller Regel das Interesse für Kunst und Kultur. Geradezu obligatorisch war die Schilderung von Besuchen im 1793 eingerichteten Kunstmuseum im Louvre, das unter anderem die Sammlung der Antiken und die Gemäldegalerie aufnahm. Dabei war der Louvre für viele deutsche Besucher keineswegs nur ein Ruhetempel innerhalb der turbulenten Großstadt Paris, in dem man sich vor den ewigen Meisterwerken der stillen Kontemplation hingab oder mit gelehrten, meist von Winckelmann inspirierten Erörterungen zumindest die Deutungshoheit über die verschleppten Werke zu behalten versuchte. Der Louvre war auch Gegenstand leidenschaftlicher Debatten von größter kulturpolitischer Aktualität, ob es nun um seine Bedeutung als Museum für die ganze Menschheit, um den Nutzen und Schaden des Kunstraubs, um die liberalen Zugangsmodalitäten als Beleg für die Errungenschaften der Revolution oder um den Versuch ging, die in dieser Menge und Qualität noch nie an einem Ort vereinten Exponate durch Einordnung in geschichtliche und zunehmend auch nationale Kategorien zu gliedern.<sup>3</sup> Über fast zwei Jahrzehnte hinweg zeigte der Louvre durch neu hinzukommende Werke, Umbauten und Umgruppierungen ein immer wieder anderes Gesicht, sodass fast jeder Reisende Neues berichten und mit den Schriften seiner Vorgänger in Dialog treten konnte.<sup>4</sup> Manche Autoren richteten ihr Interesse auf ausgewählte Werke, mit denen sie kunstphilosophische Überlegungen verbanden, andere nahmen ihre Leser mit auf eine wahre *tour de force* durch sämtliche Galerien und Malerschulen und versuchten, ihnen sowohl eine systematische Übersicht der Bestände zu liefern als auch die berühmtesten, aber in Deutschland oft nur durch dürftige Umriss-Kupferstiche bekannten Werke mittels ausführlicher Beschreibungen zu vergegenwärtigen.

Ebenso systematisch und umfassend wurden häufig auch die anderen Teile des Pariser ‚Kunstkörpers‘ gesichtet und beschrieben: die Privatsammlungen,

---

Revolution. Wahrnehmung und mentalitätsgeschichtliche Verarbeitung der (post-)revolutionären Entwicklungen in den Reiseberichten deutscher Frankreichbesucher 1789-1814/15“. *Frankreich 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*. Hg. Gudrun Gersmann/Hubertus Kohle. Stuttgart 1990. S. 161-193. Klara Kautz. *Das deutsche Frankreichbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nach Reisebeschreibungen, Tagebüchern und Briefen*. Köln 1957.

- 3 Zum Kunstraub vgl. Bénédicte Savoy. *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*. 2 Bde. Paris 2003.
- 4 Vgl. u.a. Johann Friedrich Reichardt. *Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*. 3 Bde. Hamburg 1804. Julius v. Voß. *Beleuchtung der vertrauten Briefe aus Frankreich des Herrn J. F. Reichardt*. Berlin 1804.

das Museum französischer Kunst in Versailles, die Ateliers berühmter Pariser Künstler und schließlich der „Salon“, die regelmäßig stattfindende und von großem Presseecho begleitete Ausstellung aktueller Werke. Deren grundlegende – positive oder auch negative – Orientierungsfunktion für die internationale zeitgenössische Kunst konnte auch von jenen tendenziell frankreichfeindlichen Programmatikern der deutschen Romantik nicht bestritten werden, die an Rom als der einzig wahren künstlerischen Heimat der Deutschen festhielten; zu dürftig und provinziell nahmen sich die Ausstellungen in den deutschen oder auch italienischen Städten neben den Pariser Salons mit ihren bedeutenden, oft durch den Staat in Auftrag gegebenen Historien gemälden der französischen Maler aus. „Künste und Kunstwerke, und immer wieder Kunstwerke und Künstler, denen muß man sich hier ganz widmen“, befand Johann Friedrich Reichardt 1804.<sup>5</sup>

Der Kontrast zu Seyffarths Verweigerungshaltung von 1832 könnte kaum größer sein – und diese war, trotz der Klage des Autors über seine allzu kulturbeflissenen Kollegen, in ihrer Tendenz nicht untypisch für die Berichte vieler Reisender des Vormärz. Das Museum im Louvre hatte zwar nach 1816, trotz der Restitution zahlreicher Werke an ihre früheren Besitzer, zum Erstaunen deutscher Besucher weniger an Qualität verloren als gedacht, aber seine kulturpolitische Brisanz und sein Neuigkeitswert waren weitgehend erloschen. Erst 1851 sollte Adolf Stahr mit einem Louvre-Besuch wieder politische Themen verknüpfen: Er verurteilte rückblickend die Unrechtmäßigkeit des napoleonischen Kunstraub und zielte damit implizit auf die aktuellen bonapartistischen Umtriebe.<sup>6</sup>

Für viele Schriftsteller jedoch war der Louvre, wie Seyffarths Papst-Zitat andeutet, eine kanonische Sehenswürdigkeit mit kunsthistorisch gesicherten Werten geworden, die sie zwar sicherlich besuchten, über die sie jedoch den Lesern nichts Aktuelles mehr mitteilen zu können glaubten. So sind es vor allem Kunsthistoriker, Kunstsammler und Künstler, wie Gustav Friedrich Waagen, Graf Athanasius Raczyński und Carl Gustav Carus, die ihre einschlägig interessierten Leser auch nach 1830 noch mit in den Louvre nahmen – oder aber weibliche Reisende wie die Gräfin Hahn-Hahn 1842 und Emma Niendorf 1854, die häufiger als ihre männlichen Kollegen den klassischen Parcours der Bildungsreise verfolgten.<sup>7</sup> Insbesondere Hahn-Hahn

---

5 Reichardt 1804. 2. Auflage 1805. Bd. 1. S. 323.

6 Adolf Stahr. *Zwei Monate in Paris*. Oldenburg 1851. 1. Teil. S. 122-132.

7 Adalbert Graf Raczyński. „Ausflug nach Paris im Frühling 1836“. Id. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. 3 Bde. Berlin 1836-1841. Bd. 1. S. 337-401;



bestätigte den Ewigkeitswert des Louvre als „schöne heilige Welt“ und Schutzraum rein ästhetischer Erfahrung.<sup>8</sup> Damit ließ sich jedoch neben kunsthistorischen Erörterungen oder einer romantisch gefärbten Sakralisierung des Kunsterlebens kaum mehr Neues verbinden. Und so musste sich auch Emma Niendorfs Bericht „Aus dem heutigen Paris“ im *Deutschen Museum* vorwerfen lassen:

Heutigen Tages, wo der Dampfwagen uns in 24 Stunden aus dem Herzen Deutschlands nach Paris führt und wo diese Reise [...] Jahr auf Jahr von Unzähligen gemacht wird, darf sich nur noch Derjenige mit einer Schilderung von Paris vor das Publikum wagen, der entweder in Paris selbst neue Beobachtungen gemacht hat oder der wenigstens über das dort Gesehene und vielfach Geschilderte neue, anregende Gedanken zu schildern weiß. In dem Niendorf'schen Buche geschieht weder das Eine noch das Andere; die Verfasserin macht ihre Tour durch Paris richtig durch, heut in den Louvre, morgen in die Morgue, übermorgen nach Versailles. Alles wie es im „Rothen Buche“ steht...<sup>9</sup>

Dabei hatte Niendorf ausdrücklich nicht nur ihre Eindrücke zu den Museen im Louvre und in Versailles mitgeteilt, sondern auch zu den Werken lebender französischer Künstler im Musée du Luxembourg und sogar zur Ausstellung zeitgenössischer Kunst, dem „Salon“ von 1853 – zu Themen mithin, die auch in vielen Reiseberichten ihrer vormärzlichen Kollegen eine Rolle gespielt hatten.

---

Gustav F. Waagen. *Kunstwerke und Künstler in Paris*. Berlin 1839; Carl Gustav Carus. *Paris und die Rheingegenden. Tagebuch einer Reise im Jahre 1835*. Leipzig 1836; Ida Gräfin Hahn-Hahn. *Erinnerungen aus und an Frankreich*. 2 Bde. Berlin 1842. Bd. 1. S. 130-155; Emma Niendorf [Emma v. Suckow]. *Aus dem heutigen Paris*. Stuttgart 1854; vgl. auch [Sophie Leo]. *Erinnerungen aus Paris 1817-1848*. Berlin 1851. Eine Ausnahme ist Fanny Lewald, die in ihren *Erinnerungen aus Paris* 1848 nicht über bildende Kunst berichtet.

8 Hahn-Hahn 1842. S. 130.

9 Mmr. [Rezension zu Emma Niendorf. Aus dem heutigen Paris, 1854]. *Deutsches Museum* 4 (1854). Bd. 2. S. 440-441; mit dem „rothen Buche“ ist wohl das *Handbook for travellers in France*, London 1843 u. ff. des Verlags John Murray in London gemeint, dessen Reiseführer „red books“ genannt wurden. In der Reihe der ebenfalls rot gebundenen Reiseführer von Karl Baedeker erschien der Band *Paris und Umgebung* erst 1855.

## II. Aktualitätenschau: im Salon

Auch die Salon-Berichte deutscher Reisender standen nach 1830 bereits in einer literarischen Tradition. Paris-Besucher zwischen 1789 und 1824 hatten kaum eine der Ausstellungen unkommentiert gelassen und auch hier findet sich oftmals das Bestreben, den Lesern durch genaue Beschreibung der wichtigsten (und prämierten) Werke und Nennung vieler Künstlernamen einen möglichst umfassenden Überblick zu verschaffen. Diese Form der enzyklopädisch-hierarchischen Ausstellungskritik, bei der in aller Regel die Notizen mehrerer Salon-Besuche nachträglich entlang der traditionellen Gattungshierarchie, mit der Historienmalerei an der Spitze, strukturiert und redigiert wurden, verlagerte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts jedoch weitgehend in die kunstkritische Berichterstattung in Zeitungen und Fachzeitschriften. Ein in aller Regel normatives, idealistisches Kunstverständnis wurde bereits durch die Gliederungsprinzipien vermittelt und häufig zusätzlich durch Erörterungen von Gattungsfragen, der Angemessenheit des Bildgegenstandes, seltener der Darstellungsmittel vertieft. In den Salon-Kapiteln der Reiseberichte zwischen 1830 und 1854 findet man hingegen meist subjektiv gefärbte Beurteilungen einer geringeren Auswahl von Werken, oftmals unterhaltsam gemischt mit Beobachtungen über das Publikum und dessen Modesünden, Erörterungen zur Käuflichkeit der Kritiker oder zum umstrittenen Vorgehen der Jury usw. Damit folgten die Autoren zunächst den Möglichkeiten des Mediums Reisebericht, eine buntere und skizzenhaftere Schilderung persönlicher Erfahrungen zu geben als in der Zeitungskritik üblich. Die Reiseberichte aus dem Pariser Kunstleben sind eingebettet in allgemeine Schilderungen der Stadt und unterscheiden sich von diesen in aller Regel weder signifikant im feuilletonistischen Sprachduktus noch in der Wahrnehmungshaltung, die der Masse des Angebots durch individuelle Selektion begegnet. Denn insbesondere die Kunstaussstellung bot mit ihrem „Chaos“<sup>10</sup> aus tausenden von Werken und dem Gedränge des bunt gemischten Publikums ein Äquivalent zum Erlebnis der modernen Metropole mit ihrem riesigen, verwirrenden Angebot an Attraktionen, Sinnesreizen und Waren.

Es gab jedoch auch einen aktuellen Orientierungspunkt für die vormärzliche Spielart des „Salon“-Berichts: Heinrich Heines epochale Beschreibung der „Gemäldeausstellung in Paris 1831“. Der zunächst als Artikelfolge ab Oktober 1831 in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* publizierte Text

---

10 Ludwig Rellstab. *Paris im Frühjahr 1843. Briefe, Berichte und Schilderungen*. 2 Bde. Leipzig 1844. Bd. 1. S. 107.

wurde insbesondere ab 1834 stärker beachtet, als er in Heines *Salon I* unter dem Titel „Französische Maler“ neuerlich abgedruckt und mit einem Nachtrag versehen wurde, der seine politische Dimension weiter unterstreicht.<sup>11</sup> Heines Form der Ausstellungskritik fand ihre Nachfolge nicht primär in deutschen Kunstzeitschriften, sondern in Reiseberichten des Vormärz, etwa in den Texten von August Traxel 1835, Karl Gutzkow 1842, Ferdinand von Gall und Ludwig Rellstab 1844 sowie Heinrich Laube 1848.

Heine konzentrierte sich bekanntlich auf kaum 20 der insgesamt fast 3000 ausgestellten Werke – eine, wie er eingestand, von den Vorlieben der französischen Presse und des Publikums inspirierte Auswahl. In ähnlicher Weise betonten auch Traxel, Gall und Rellstab ihre Anlehnung an das öffentliche Interesse.<sup>12</sup> Indem sie die Werke nicht nach dem abstrakten und tradierten Werteschema akademischer Kritik, sondern nach ihrer aktuellen Popularität auswählten, stellten sie in ihren Berichten nicht die hohe Kunst der Historienmalerei in den Mittelpunkt, sondern die vom bürgerlichen Publikum bevorzugten sog. niederen Gattungen. So galt etwa Traxels Wertschätzung, ähnlich wie Heines, dem historischen und volkstümlichen Genre, daneben dem Porträt und der Marine. Die großen, von König Louis-Philippe in Auftrag gegebenen Historien- und Schlachtengemälde handelt er erst am Ende seines Berichts ab und betrachtet sie keineswegs als Höhepunkte der Schau. Ähnlich sollte sich auch Gall zehn Jahre später, als diese für das Museum in Versailles bestimmten Werke die Ausstellung beherrschten, sich von ihnen weder belehrt noch unterhalten fühlen, und Emma Niendorf seufzte im Salon von 1853 nur enttäuscht: „Überall Schlachtenscenen“.<sup>13</sup>

Heines fulminante Bildbeschreibungen vermitteln jedoch auch die persönliche Faszination des Autors und, so ein Rezensent 1831, seine „scharfmarkierte Individualität [...] mit allem frischen, lebenslustigen Humore, all der wunderbaren Wemuth und der plötzlich hervorspringenden beißenden

- 
- 11 Heinrich Heine. „Französische Maler“. *Heinrich Heine. Historisch-kritische Ausgabe der Werke* (Düsseldorfer Heine-Ausgabe DHA). Hg. Manfred Windfuhr. Hamburg 1973-1997. Bd. 12/1. S. 9-62. Zur Rezeption vgl. *Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen*. Hg. Eberhard Galley/Alfred Estermann. Bd.2. *Rezensionen und Notizen zu Heines Werken von 1830 bis 1834*. Hamburg 1981ff.
- 12 Vgl. August Traxel. *Memoiren eines Flüchtlings oder Continental-Chiaroscurgemälde*. 2 Bde. Stuttgart 1835. Bd. 2. S. 258; Rellstab 1844. S. 113; Ferdinand v. Gall. *Paris und seine Salons*. 2 Bde. Oldenburg 1844. Bd. 1. S. 192f.
- 13 Gall 1844. S. 189 f.; Niendorf 1854. S. 25.

Satire“.<sup>14</sup> Heine vermeidet den weihevollen Ton vieler Kunstkritiker und schildert, so Laube 1834, mit dem „biegsamen Pinsel“ scheinbar assoziativ und in einer an Bildern, Ausrufen und ironischen Anspielungen reichen Sprache seine persönlichen Eindrücke zu den Werken der seinerzeit beliebten Malergrößen Scheffer und Vernet, Delacroix und Decamps, Robert und Delaroche. „Nur hie und da wirft er den Pinsel weg, um uns ohne Farbe mitzuteilen, daß die katholische Malerei vorüber sey, und daß man nicht mehr Historien- und Genremaler unterscheiden solle, da sie ineinander gehören.“<sup>15</sup> Auf diese Weise verknüpfte Heine Sachinformationen mit einer literarisch-imaginativen Prosa; Kunstkritik diente ihm als Medium und Katalysator, um sowohl eigene ästhetische als auch politische Ideen und historische Hintergründe zu vermitteln.<sup>16</sup> Im Unterschied zu vielen deutschen Kunstkritikern, etwa dem einflussreichen Ludwig Schorn in Cottas *Kunstblatt*, war Heine weit davon entfernt, ein Eindringen tagesaktueller oder politischer Inhalte in die angeblich hehre Sphäre der Kunst abzulehnen. Seine Lektüre von Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* war vielmehr ebenso politisch wie positiv.<sup>17</sup> Er reagierte damit auf die französische Ausprägung romantischer Kunst, deren Gegenstand häufig zeitgeschichtliche Themen waren, und er orientierte sich an der Verknüpfung fortschrittlicher Kunst mit politischem Liberalismus in der französischen Kritik.

„Heine beschreibt die Bilder als historischer Schriftsteller und Poet, die gewöhnlichen Kritiker, welche das Technische besser verstehen, werden sich darein nicht zu finden wissen und sehr ominös die Köpfe schütteln“, befürchtete Laube.<sup>18</sup> Doch, so fuhr er fort, das Publikum würde diese Herren ohnehin nicht lesen. Ebenso wie Heine grenzten sich viele Vormärz-Autoren in ihren Reiseberichten von der Attitüde des professionellen und nach normativen Kriterien urteilenden Kunstrichters ab. Sie vermieden es aber auch, die Phraseologie selbsternannter Kunstkenner anzuwenden, die der Hannoveraner Heine-Freund Johann Detmold 1834 in seiner Schrift „Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden“ mit satirischer Feder aufgespießt

14 Anonym. „Heine und Deutschland“. *Mitternachtzeitung* 12.12.1831. S. 788. Zit. nach Galley/Estermann 1981. S. 71.

15 Heinrich Laube. [Rezension zu *Der Salon I*]. *Zeitung für die elegante Welt*. Nr. 248 (1833). S. 989-992. Zit. nach Galley/Estermann 1981. S. 505.

16 Vgl. Irmgard Zepf. *Denkbilder. Heinrich Heines Gemäldebericht*. München 1980. S. 132, 150 u. 170.

17 Eugène Delacroix. *Die Freiheit führt das Volk*. 1830. 260 x 325 cm. Paris, Musée du Louvre.

18 Laube 1833. S. 990.

hatte.<sup>19</sup> So will auch August Lewald 1836 nur „subjektiv oberflächliche Eindrücke“ schildern: „von einem tieferen Kunsturtheil soll nicht die Rede seyn“, nur von einem „aus innerster Individualität“.<sup>20</sup> Gall betont seine „bescheidene Stellung als Verehrer der Kunst“, der weit davon entfernt sei, „einen Kunstbericht zu erstatten“, Rellstab folgt ganz seiner, „individuellen Empfindung nach“ und Laube beruhigt seine Leser: „Fürchten Sie nicht eine Bilderbeschreibung!“<sup>21</sup>

In direkter Nachfolge Heines steht der umfangreiche Bericht August Traxels über den Salon von 1834.<sup>22</sup> Der mit Heine seinerzeit eng befreundete Autor, der sich ab 1832 zunächst als Reisender, dann als politischer Flüchtling in Paris aufhielt, knüpft an dessen Methode der pointierten Auswahl an und will „alles Schlechte und Mittelmäßige übergehen und nur das Bedeutende besprechen“.<sup>23</sup> Und auch er schlägt, etwa in seiner Besprechung von Delaroches *Hinrichtung der Lady Jane Grey*, einen Stil an, in dem sich subjektive Anteilnahme, das Referat historischer Quellen, bildhafte Vergleiche, Ausrufe – „Wer möchte ihn nicht lieben!“ –, pointierte Bonmots – „[Decamps] machte Menschen, seine Schüler Affen“ – und plastisch formulierte Kritik vermischen.<sup>24</sup> Deutlich verhaltener als bei Heine ist jedoch Traxels politische Lesart der Werke. Nur knapp erwähnt er die „plebejischen Talente“ unter den Bildhauern, die sich nach der Julirevolution zu Ansehen emporgearbeitet hätten, und vor einer republikanischen Ikone, der auf den 29. Juli 1830 datierten Skulptur *Spartakus* von Denis Foyatier, mag er die Frage nach den politischen Grundsätzen des Künstlers nicht beantworten.<sup>25</sup>

19 Vgl. [Johann] Detmold. *Anleitung zur Kunstkennerchaft oder Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden*. Hannover 1834; dazu die Rezension v. Anonym [Heinrich Laube?]. *Zeitung für die elegante Welt* Nr. 89 (1834). S. 354-355.

20 August Lewald. „Pariser Tabletten“. *Europa* 2 (1836). S. 481-484.

21 Gall 1844. S. 188; Rellstab 1844. S. 109; Heinrich Laube. *Paris 1847*. Mannheim 1848. S. 23.

22 Traxel 1835. Bd. 2. S. 254-263, S. 264-271, S. 272-281, S. 282-291; auch abgedruckt in *Blätter für literarische Unterhaltung* 1 (1834). S. 471f., 475f., 648 u. 651f.

23 Traxel 1835. S. 258; zum Autor vgl. Peter Neu. „Christoph August Traxel, Journalist, Dichter, Demokrat, Freund Heinrich Heines (1802-1839)“. Id.. *Bitburger Persönlichkeiten*. Bitburg 2006. S. 46-59.

24 Traxel 1835. S. 259 u. 260; Paul Delaroche. *Die Hinrichtung der Lady Jane Grey*. 1833. 246 x 297 cm. London, National Gallery.

25 Traxel 1835. S. 268 u. 265; Denis Foyatier. *Spartacus*. 1830. Höhe 212 cm. Paris, Musée du Louvre.

Wie anders sollte Adolf Stahr 1851 jenes Werk interpretieren: „Mir erschien die Gestalt als die leibhaftige Verkörperung der Julirevolution und des durch sie und nach ihr aufs Neue betrogenen Volkes.“<sup>26</sup> Hinter Traxels Zurückhaltung steht nicht allein die Sorge vor der Zensur, sondern seine Ablehnung einer politischen Indienstnahme der Kunst in Form „karlistischer, republikanischer und Napoleon'scher Werke“ und indirekt ein Plädoyer für eine autonome Kunst.<sup>27</sup> Ähnlich wendet sich auch Gutzkow 1842 in seiner kurzen Passage über den Salon gegen „die Mode, die gesellschaftliche Bestimmung“ als Muse der Kunst und gegen den Wunsch der „Philister, die die Hauptthebel der Epoche zu sein sich einbilden, sich in der Kunst abespiegelt zu finden.“<sup>28</sup>

Traxels größte Bewunderung galt Foyatiers Skulptur *Siesta*, einem weiblichen Akt von neo-klassizistischer Idealität, in der er „Natur in der idealsten Form“ lobpreist.<sup>29</sup> Ingres' *Martyrium des Hl. Symphorius*, das umstrittenste Werk der Ausstellung von 1834, gibt ihm hingegen Anlass zu der Feststellung „der Zeitgeschmack verabscheut alles Rohe und Peinliche, will nur Schönes, Gefälliges, Großes und Imposantes, Rührendes, Melancholisches, Schwärmerisches und Energisches sehen“ – der er selbst keineswegs widerspricht.<sup>30</sup> Auch wenn er die Nachahmung der Antike als alleinigen Maßstab der Kunst ablehnt, zeigt er sich hier als zeittypischer Vertreter einer idealistischen Auffassung bildender Kunst. In ähnlicher Weise vertraten die anderen genannten Autoren des Vormärz ebenso wie des Nachmärz eine, wenn auch meist anti-nazarenische, letztlich allenfalls idealrealistische Kunstauffassung, selbst dann, wenn sie für eine volksnahe und zeitbezogene Gegenstandswahl in der bildenden Kunst plädierten und dabei die französische Kunst als Vorbild anführten. War die Rede von der Darstellung wahrer Natur oder von „allermodernsten Realisten“, dann meinten sie bis in die 1850er Jahre meist nicht die Landschaftsmaler aus Barbizon oder Gustave Courbet, sondern den *juste-milieu*-Meister Horace Vernet und seine Schule.<sup>31</sup> So lobt etwa Rellstab bei den Franzosen: „Besonders hoch stehen sie in der charakteristischen Auffassung der täglich uns umgebenden Lebensbilder in Natur und

---

26 Stahr 1851. S. 255.

27 Traxel 1835. S. 256.

28 Karl Gutzkow. *Briefe aus Paris*. 2 Teile. Leipzig 1842. 1. Teil. S. 63.

29 Traxel 1835. S. 266; vgl. Denis Foyatier. *Siesta*. Replik von 1848. 76 x 545 cm. Paris, Musée du Louvre.

30 Traxel 1835. S. 273; J.A.D. Ingres. *Das Martyrium des hl. Symphorius*. 1834. 407 x 339 cm. Autun, Cathédrale Saint-Lazare.

31 Stahr 1851. S. 93.

Verkehr“ – um dann zu Vernets *Juda und Thamar* überzugehen.<sup>32</sup> Ferdinand von Gall wird hingegen deutlicher:

Ich muss ferner der Ansicht Vieler beipflichten, daß nämlich die Gemälde gediegener französischer Künstler dem Laien leichter verständlich sind, als die meisten unserer deutschen Bilder, und hierin liegt offenbar ein Verdienst der Kunst. Zum Theile ist dies wohl darin begründet, daß die französischen Maler bei ihren Werke unsere Gegenwart mit der ihr eigenthümlichen Weltanschauung wohl berücksichtigen; während die Vertreter einiger unserer bedeutendsten Kunstakademien sich in ihren Darstellungen so gern in Zeiten und Verhältnisse vertiefen, welche längst aufgehört haben, auf uns begeisternd einzuwirken.<sup>33</sup>

In sein Lob für die Franzosen, insbesondere für die pittoresken Genrebilder des populären François Biard, verpackte Gall so nicht nur moderne Bewertungskriterien wie Allgemeinverständlichkeit und weltanschauliche Aktualität, sondern auch deutliche Kritik an der deutschen nazarenischen Malerei.<sup>34</sup> Auch Heinrich Laube schätzte 1847, wiederum vor Vernets Werken, sie hätten eine „ächte, wenn auch keine große Welt zur Unterlage“ und führt aus: „Wenn die französischen Maler philosophiren, so scheint mir dies immer eine Lebensgefahr zu sein. Auf das reale Leben verstehen sie sich so gut, warum das verlassen?!“<sup>35</sup> Die Fähigkeit, tiefe Gedanken wiederzugeben, findet er hingegen bei seinen eigenen Landsleuten. Und mit dem Hinweis „Ich gehöre nicht zu diesem Kirchspiel“ spricht er die angeblich mentalitätsspezifischen Unterschiede an, welche die Werke ebenso prägen wie deren Rezeption.<sup>36</sup>

Laube thematisiert damit, anders als Heine 1831, aber ähnlich wie fast alle seiner genannten Kollegen, die angeblich konträren künstlerischen „Nationalweisen“ von Deutschen und Franzosen. Dabei griffen die Vormärz-Autoren häufig auf tradierte und in der Kunstliteratur allgegenwärtige stereotype Vorstellungen zurück, die eng mit jenen über den angeblich theatralischen und oberflächlichen Nationalcharakter der Franzosen insgesamt verbunden waren. Diese Wahrnehmungs- und Erklärungsmuster wurden zugleich durch die in Deutschland dominierende Malerei mit ihrer Themen-

---

32 Rellstab 1844. S. 116; Horace Vernet. *Juda und Thamar*. 1840. 129 x 97,5 cm. London, Wallace Collection.

33 Gall 1844. S. 190f.

34 Vgl. Gall 1844. S. 192f.

35 Laube 1848. S. 29.

36 Laube 1848. S. 40.



wahl aus Religion und mittelalterlicher Volksdichtung, mit ihrem Hang zu Innig- und Beschaulichkeit bestärkt. So steht für Gutzkow außer Frage, dass die deutsche Malerei mehr Poesie hat und die französische mehr nach dramatischem Effekt als nach Gefühl strebt.<sup>37</sup> Auch Rellstab, wenngleich mit großem Wohlwollen für die französische Kunst, sieht diese in „manchen, der Tiefe des deutschen Gemüths mehr zusagenden Richtungen, hinter uns zurückbleiben“, und Laube rügt ihre oftmals nur „äußerliche Bravour“, die Gefahr, „daß sie die Schönheit nicht treffen“, während die Deutschen, obzwar in technischer Hinsicht schwächer, das „Seelenschöne“ doch eher hervorschimmern lassen. Gall, der sich gegen den Dünkel deutscher Künstler scharf verwehrt, lobt bei den Franzosen „Leichtigkeit, Wahrheit und Genialität der Composition, und eine Frische, Lebendigkeit und Duftigkeit der Farbe“. Da er jedoch den Inhalt, die Idee eines Bildes letztlich über dessen Form und Ausführung stellt, kann er, wie alle seine Kollegen, nichtsdestotrotz die gedankentiefe und gemütvolle deutsche Kunst grundsätzlich vorziehen: „Es kann auch nicht im Entferntesten in Zweifel gezogen werden, daß in Deutschland im Allgemeinen die Kunst viel höher als in Frankreich steht.“<sup>38</sup> Während man also in den französischen Werken die bürgerlichen Themen lobte, fand man in den deutschen die bürgerlichen Tugenden – und schätzte dies mehr.

Damit widersprachen die Autoren der vierziger Jahre implizit Heines Überzeugung von 1831, dass „die Kunst in Paris mehr als anderswo blüht“.<sup>39</sup> Zwar verwiesen sie nicht mehr, wie noch viele ihrer Vorgänger um 1810, fast reflexartig auf das ewige Rom als wichtigsten Nährboden deutscher Kunst, zwar galt Paris für politisch engagierte und fortschrittlich gesinnte Literaten durchaus als Hauptstadt der „neuen Zeit“ und einer „neuen“ Kunst – dies betraf aber nicht unbedingt auch die bildende Kunst.<sup>40</sup> Dafür gab es mehrere Gründe.

Zunächst waren auch viele Autoren des Vormärz, wie etwa Gutzkow offen zugab, keineswegs frei von dem zeittypischen, in den Befreiungskriegen genährten nationalen Feind- oder zumindest Konkurrenzdenken gegenüber

---

37 Gutzkow 1842. S. 62.

38 Gall 1844. S. 190.

39 Heine DHA 12/1. S. 46.

40 Zur Rolle von Paris vgl. Ingrid Oesterle. „Paris – das moderne Rom?“. *Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium.* Hg. Conrad Wiedemann. Stuttgart 1998. S. 375-419. S. 399.



Frankreich, dass sich insbesondere in einer kulturellen Identitäts- und Suprematiebehauptung ausdrückte.<sup>41</sup> Zudem verloren die französischen Ausstellungen nach dem Salon von 1831, „nach dem allgemeinen Urtheil der außerordentlichste, den Frankreich je geliefert“, im Verlauf der dreißiger und vierziger Jahre in den Augen vieler Besucher tatsächlich an Attraktivität.<sup>42</sup> Neben Schülerarbeiten und Porträts dominierten die monumentalen Auftragswerke für das nationale Museum in Versailles, die dem ausländischen Betrachter wenig Identifikationsmöglichkeiten boten, sowie Bilder für die Kirchen, die keine Begeisterung hervorriefen, denn „man sieht ihnen an“ so Gutzkow, „daß sie auf Bestellung gearbeitet sind.“<sup>43</sup> Eine ästhetisch-politische Debatte entzündete sich an solchen Werken nicht – diese wurde vielmehr von den Bildern der belgischen Maler Louis Gallait und Edouard de Bièfve ausgelöst, die ab 1842 auf einer Tournee durch Deutschland gezeigt wurden.<sup>44</sup> Der wohl wichtigste Grund aber war die bei vielen Paris-Reisenden des Vormärz erkennbar enge Verquickung von politischer und ästhetischer Wahrnehmung, Hoffnung und Desillusionierung. Indem für sie das politische Leitbild Frankreich nach 1830 immer mehr verblasste, verlor auch die französische Kunst an Glanz. „Frankreich wurde der Mittelpunkt und Leitfaden unserer Reformen. Seither hat sich auch dies verändert. Deutschland hat Kraft gewonnen, Frankreich Kraft verloren,“ resümierte Gutzkow 1842.<sup>45</sup> Schon bei Heine hatte sich angesichts des Salons 1833 erste Skepsis angedeutet, ob tatsächlich die „große Revolution [...] im Reiche der Kunst“ fortschreitet, ob die Kunst der „socialen Bewegung“ folgt, sich „mit dem Volke selber verjüngt“ und der europäischen Kunst den Weg in die Zukunft weist – oder ob der allgemeine „Nationalkatzenjammer“ nun auch hier wirkt.<sup>46</sup> Und 1841 stellte er schließlich ernüchert fest: „Der diesjährige Salon offenbarte nur eine buntgefärbte Ohnmacht. [...] Einen freudigen Aufschwung nahmen die Malerei und die Skulptur [...] bald nach der Juliusrevolution; aber die Schwingen waren nur äußerlich angeheftet, und auf den forcierten Flug folgte der kläglichste Sturz.“<sup>47</sup> Laube schrieb ihm wenig später aus Leipzig: „Sie haben keine Vorstellung, wie uninteressant Paris für Deutschland

41 Vgl. Gutzkow. S. 58.

42 Heine DHA 12/1. S. 52.

43 Gutzkow 1842. S. 62.

44 Vgl. Rainer Schoch. „Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz“. *Städels Jahrbuch* (1979). S. 171-186.

45 Gutzkow 1842. S. 58.

46 Heine DHA 12/1. S. 51 u. 53.

47 Heine DHA 13/1 [Lutezia I]. S. 124. Artikel 33 v. 20.4.1841.

geworden ist.<sup>48</sup> Und 1847 selbst dort angekommen, findet er im Salon entweder Sinnbilder gepflegter Dekadenz – wie Coutures Gemälde *Die Römer der Verfallszeit* – oder politischer Stagnation – wie Vernets Monumentalporträt der Familie von Orleans.<sup>49</sup> „Luft, Luft, Freiheit! seufzen wir mit den französischen Kritikern, welche nicht bloß den Maler tadeln wollen, wenn sie das Bild tadeln“, notiert Laube und nimmt das Bild zum Anlass für resignierte politische Feststellungen: „Niemand zweifelt jetzt daran, daß bis zu seinem [des König, d.V.] Tode keine wesentliche Änderung in Frankreich eintreten werde, ja – so wiegen sich die Menschen in die Gewohnheit!“<sup>50</sup> Von Aufbruchsstimmung ist keine Rede mehr, das *juste-milieu* regiert in der Kunst wie in der Politik. Die Fragen: „Wohin geht der Strom? Was ist der Geschmack der Zeit? Wie stark ist der Strom?“, läßt Laube unbeantwortet.<sup>51</sup> Die Hoffnung auf eine Erneuerung des Geschichtsbildes – und vielleicht auch des Bildes der Geschichte – verbindet er nun nicht mehr mit Frankreich, sondern, trotz dem betrüblichen „Mangel an Einheit, ich denke nur an ein Ideal, welches heut zu Tage gar nicht mehr so weit entfernt zu sein scheint“, mit Deutschland: „Ich glaube wohl, das volle historische Bild kann sich bei uns entwickeln – aber wie weit ist noch der Weg über die Gräber unserer Landkarte!“<sup>52</sup>

---

48 Brief v. Laube an Heine vom 1.2.1843. *Heinrich Heine Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse (Weimarer Säkularausgabe)*. Berlin u. Paris 1970ff. Bd. 26. S. 60.

49 Thomas Couture. *Die Römer der Verfallszeit*. 1847. 472 x 772 cm. Paris, Musée d'Orsay; Horace Vernet. *Louis-Philippe und seine Söhne verlassen Versailles zu Pferde*. 1846. 367 x 394 cm. Musée national du château de Versailles.

50 Laube 1847. S. 38.

51 Laube 1847. S. 32.

52 Laube 1847. S. 32 u. S. 42f.