

David Blankenstein

Eine deutsch-französische Beziehungs(kunst)geschichte? Alexander von Humboldt und die Künste zwischen Paris und Berlin

Book part, Published version

This version is available at <http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-5592>.



Suggested Citation

Blankenstein, David: Eine deutsch-französische Beziehungs(kunst)geschichte? Alexander von Humboldt und die Künste zwischen Paris und Berlin. - In: Blankenstein, David [u.a.]: „Mein zweites Vaterland“ - Alexander von Humboldt und Frankreich. - Berlin ; Boston, Mass. : De Gruyter Akad. Forschung, 2015. - (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung ; 40) - ISBN: 978-3-05-006382-9. - S. 215-232.

Terms of Use

German Copyright applies. A non-exclusive, non-transferable and limited right to use is granted. This document is intended solely for personal, non-commercial use.

Eine deutsch-französische Beziehungs(kunst)geschichte? Alexander von Humboldt und die Künste zwischen Paris und Berlin

David Blankenstein

Au milieu du dix-neuvième siècle, Alexander von Humboldt s'était (déjà) investi pendant presque cinquante ans dans les beaux-arts, en France comme en Prusse. Engagé dans les transferts artistiques depuis le règne de Napoléon I^{er}, il fut impliqué dans la circulation d'œuvres d'art et d'artistes, de même que dans les échanges entre les académies des beaux-arts parisiennes et berlinoises. Jouant sur ses rapports personnels étroits avec les artistes et les administrateurs dans les deux capitales, ses actions manifestent également une connaissance détaillée des structures de la vie artistique, qu'il mit au profit des échanges artistiques franco-prussien.

Ein halbes Jahrhundert Kunst im transnationalen Kontext

Im Jahre 1855 konnte Alexander von Humboldt in Berlin über ein Mammutereignis lesen, das der Kunst des 19. Jahrhunderts ein Zwischenzeugnis ausstellte, wie es nicht eindrucksvoller hätte ausfallen können. Die *Exposition universelle de Paris*, die zweite überhaupt nach der Londoner Weltausstellung von 1851, bezog erstmals die Kunst in die Schau der Nationen mit ein und führte im Palais des Beaux-Arts annähernd 900 000 Besuchern rund 5 000 Kunstwerke von über 2 000 Künstlern aus 28 meist europäischen Ländern vor. Von den üblichen Gepflogenheiten der jährlichen Pariser Kunstausstellung abweichend, zeigte sie diesmal Gemälde, Skulpturen und Architekturzeichnungen nach Ländern geordnet und machte deren Schöpfer zu Repräsentanten ihrer Nation.¹ Infolge der Maßgabe, dass nur Werke noch lebender Künstler ausgestellt werden durften, diese allerdings aus allen Epochen ihres Schaffens, überspannte der Zeitrahmen der Werke ein halbes Jahrhundert: von Ingres' Selbstporträt aus dem Jahr der Kaiserkrönung Napoleons I. 1804 bis hin zu den aktuellen Produktionen aus dem zweiten französischen Kaiserreich, Europas und der Welt.² Retrospektive und Leistungsschau der Gegenwart in einem, sorgte die Weltausstellung für einen immensen Boom an Schriften über die Kunst des 19. Jahrhunderts und über die verschiedenen Ausprägungen eines Kunstschaffens, das erstmals im nationalen Vergleich studiert werden konnte.

¹ Zur Kunst auf der Pariser Weltausstellung von 1855 siehe u. a. Mainardi 1990 und Forster-Hahn 2003.

² Es hatte sogar den Plan gegeben, die besten Werke lebender und schon verstorbener Künstler ab 1800 zu zeigen, ein Plan, der mit der Befürchtung eine zu große Anzahl an Kunstwerken zu erhalten, geändert wurde. Bonaparte 1857, 13f.



Abb. 1 Pariser Weltausstellung 1855. Preußischer Saal auf der Kunstausstellung mit der Skulptur des Heiligen Sankt Georg im Kampf mit dem Drachen von August Kiss im Vordergrund und den Kartons von Peter Cornelius für den Campo Santo in Berlin im rechten Bildhintergrund

Was hatte nun der nicht anwesende Humboldt mit der Weltausstellung zu tun? Auch wenn er nicht vor Ort war, als Künstlergrößen wie Ingres, Horace Vernet, Léon Cogniet, Eugène Delacroix oder Théodore Gudin für Frankreich sowie Peter Cornelius, Wilhelm Hensel, Wilhelm Kaulbach, Franz Krüger, Eduard Eichens, der erst kurz zuvor verstorbene Karl Begas, Christian Daniel Rauch oder Adolph Menzel für Preußen ihre Werke ausstellten, so war er doch mehrfach in Paris vertreten. Der Katalog der Weltausstellung weist ihn als Sujet einer Medaille von Johann Karl Fischer, der berühmten Kosmos-Medaille, aus (Nr. 1843), eines Medaillons des Rauch-Schülers Johann-Bernard Afinger (Nr. 1820), einer Medaille von der Hand Ludwig Ostermanns (Nr. 1861), der zweiten Humboldt-Büste von Rauch (Nr. 1866), die dieser 1851 für das Schloss Charlottenhof geschaffen hatte und von der nach der Weltausstellung eine Kopie für das *Institut de France* in Auftrag gegeben wurde, sowie eines Mezzotintos von Paul-Sigismund Habelmann (Nr. 1879) nach dem Porträt von Emma Gaggiotti-Richards.³ Die Versuchung ist groß, diese Präsenz Humboldts als Hommage an den Gelehrten zu verstehen, der für die Künstler in Preußen weit mehr war als ein Sujet. Ein halbes Jahrhundert lang hatte sich Alexander von Humboldt zum Zeitpunkt der

³ Exposition Universelle 1855, passim.

Weltausstellung bereits für die Künste engagiert. Die Spuren, die sich dazu nach der Rückkehr von seiner Amerikareise bis zu seinem Lebensende finden lassen – Korrespondenzen mit Künstlern, Kunstadministratoren, Museumsangestellten, Sammlern und Mäzenen –, beweisen eine erstaunliche zeitliche Konstanz und Breite des Engagements. Die illustren Netzwerke Humboldts, so zeigt es etwa die jüngst erschienene Studie von Petra Werner,⁴ bezogen neben Wissenschaft und Politik eben auch die Künste mit ein. Wenn Preußen, dessen Kunstproduktion fünfzig Jahre zuvor noch am Boden gelegen hatte, auf der Weltausstellung die Nation war, zwar nach Frankreich, jedoch vor England, die die meisten Kunstwerke ausstellen konnte, war dies zu einem bedeutenden Teil auch das Verdienst Alexander von Humboldts. Denn die Dynamik, die sich in diesem ersten halben Jahrhundert in Preußen in den Künsten entwickelte, war eben auch ein Effekt der Kunstbeziehungen zwischen Preußen und dem maßgebenden Frankreich.⁵ Im Folgenden soll daher die Rolle Alexander von Humboldts in den preußisch-französischen Kunstbeziehungen in Hinblick auf Netzwerke, Strukturen und Sichtweisen auf die Kunst des Nachbarn untersucht werden.

Humboldt in Pariser Kunstkreisen

„J’ai dessiné un cheval dans l’atelier de Gérard, je crois, en 1814, et puis un pastel du Poussin chez Steuben en 1815. C’est déjà comme un rêve“,⁶ erinnerte sich Alexander von Humboldt am 26. November 1856 in einem Brief an die Witwe des Malers Karl von Steuben an die bewegte Zeit in Paris. Neben der Arbeit an seinem Reisewerk, dem Austausch mit seinen wissenschaftlichen Kollegen und den Verpflichtungen für die über Napoleon siegreichen in Paris weilenden Landsleute, fand er noch Muße, Unterricht im Malen und Zeichnen zu nehmen. Es ist wenig bekannt über den „Kunstschüler“ Humboldt, an Zeugnissen ist neben seinem Selbstporträt von 1814, einer elaborierten Zeichnung in schwarzer Kreide und Bleistift, mit Estompe oder Tortillon bearbeitet und weiß gehöht, sehr wenig erhalten. Er selbst berichtet 1813 in einem Brief an seine Schwägerin Caroline, dass er schon seit 1812 in Gérards Atelier zeichnete und malte.⁷ Seine künstlerische Fortbildung setzte er, so scheint es, bei Karl von Steuben fort, „[t]ravaillant sous lui pendant un si grand nombre d’années“,⁸ wie er selbst schreibt. Steubens Atelier lag in der Rue Hautefeuille Nr. 30, in demselben Haus, in dem Humboldt später beim Kunstdrucker Chardon Karten und Ansichten von Vulkanen drucken ließ.⁹ Die ihm so liebe Nebenbeschäftigung blieb auch denen nicht verborgen, die sich nach dem Sieg der Alliierten über Frankreich in Paris aufhielten, um die Rücknahme der von Napoleon geraubten Kunstwerke zu organisieren. So notierte der Direktor der Berliner Kunstammer Jean Henry am 29. September 1814:

⁴ Werner 2013.

⁵ Becker 1971, Fleckner/Gaehrtgens 2003 und Nerlich/Savoy 2012 u. a.

⁶ Der Brief ist, mit kleineren Auslassungen, in der Zeitschrift *Musée des familles* abgedruckt, Decan de Chatouville 1857, 108.

⁷ Humboldt 1880, 218; vgl. auch Nelken 1980, 81.

⁸ Decan de Chatouville 1857, 108.

⁹ Humboldt 1854; vgl. Fiedler/Leitner 2000.



Abb. 2 Alexander von Humboldt, *Selbstportrait (Alex. H. von mir selbst im Spiegel)*, 1814

Il [Humboldt] s'applique actuellement au dessin et à la peinture afin de pouvoir dessiner les caractères des physionomies des peuples qu'il visitera, chose essentielle qui manque à son grand ouvrage. Pour coup d'essai, il a dessiné sa propre figure très ressemblante.¹⁰

Während es Humboldt, so legt es zumindest das Zitat nahe, in erster Linie darum ging, sich auf zukünftige Forschungsaufgaben vorzubereiten, nahm die in Paris anwesende preußische Elite ihn als jemanden wahr, dem es gelingen konnte, einen Teil des kulturellen und künstlerischen Reichtums der französischen Hauptstadt nach Preußen zu bringen. Er konnte den preußischen König und dessen Entourage durch Museen führen, durch die Ateliers der Pariser Meister und so Kontakte stiften, die dazu führten, dass eine neue preußische Herrscherikonographie in Paris erfunden wurde. Er musste zu Recht seinen Landsleuten als bester Kenner der Pariser Kunstszene erscheinen.

Die unmittelbaren Kontakte Humboldts zu französischen Künstlern, Kunsttheoretikern und Kunstadministratoren, zu denen sich in Archiven und in den edierten Quellen Nachweise finden, zeigen eindrucksvoll die Breite seines Pariser Kunstnetzwerkes. Über fünfzig

¹⁰ Henry 2001, 123.



Abb. 3 Marie-Éléonore Godefroid,
François Gérard, 1812

Maler, Bildhauer, Kupferstecher und Lithographen, Architekten, Museumsdirektoren und -kustoden, Archäologen und Kunsthistoriker lassen sich benennen, ohne Sammler, Mäzene und Kunsthändler mitzuzählen. Bei den Soireen Gérards in der Rue Saint-Germain-des-Prés, wo er nach dem Besuch einiger anderer Salons der Stadt meist gegen Mitternacht erschien, konnte er auf Künstler der „alten Garde“ treffen, wie Jean-Baptiste Isabey, Louis Ducis, Charles Percier und dessen Partner Pierre-François-Léonard Fontaine, Pierre-Narcisse Guérin, Carle Vernet, François-Marius Granet, Théodore Géricault und natürlich Ingres. Doch auch die „neue Generation“, wie Léopold Robert, Paul Delaroche, Pierre-Jean David d'Angers, Ary Scheffer, Eugène Delacroix, Horace Vernet oder der aus Köln stammende Architekt Jakob Ignaz Hittorff waren vertreten.¹¹ Daneben boten die Zusammenkünfte Gelegenheit, mit Louis-Philippe-Auguste de Forbin, Alphonse de Cailleux oder dem schon genannten Granet die Kontakte zu wichtigen Administratoren des Museums im Louvre zu pflegen.¹²

¹¹ Gérard 1888, 20ff.

¹² Zu Gérards Salon vgl. Lenormant 1847 und Lerner 2005.

Kunstdiplomatie

Es reicht, sich die Karrieren einiger bekannter preußischer Künstler der ersten Jahrhunderthälfte genauer anzusehen, um festzustellen, wie weit Humboldt in die Geschicke der Künstler eingebunden war. Der erste Band des *Lexikons zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt* führt 19 junge deutsche Maler auf, die mit Alexander von Humboldt in Paris Kontakt hatten und von ihm gefördert wurden. Auch solche, die später großen Einfluss in ihrer Kunst und in der Kunstadministration hatten, wie Wilhelm Wach, Karl Begas, Friedrich Wilhelm Ternite oder Eduard Magnus befanden sich unter ihnen. Humboldt hatte ihnen in Paris bei der Vermittlung in Meisterateliers, der Organisation der Stipendien, dem Erbitten von Extrazahlungen und Mitteln für Reisen und Materialien ebenso geholfen wie bei der Erschließung von Absatzmöglichkeiten für ihre Werke. Für die Geldgeber, den preußischen König und das Kultusministerium, verfasste er Gutachten, oft nachdem er in Paris von Experten unter seinen Freunden beraten worden war.¹³ Er selbst stilisiert sich in den erhaltenen Briefen an Geldgeber und die französischen Lehrer als engagierter Förderer der Jugend und diplomatischer Mittelsmann zwischen Preußen und Frankreich. Er hatte dabei durchaus einer programmatischen Linie zu folgen, die aus Berlin, von König und Akademie, vorgegeben war. So zeigt das Beispiel des aus Koblenz stammenden Malerschülers Simon Meister, wie gezielt die Expertise französischer Meister bisweilen „angezapft“ wurde.



Abb. 4 Simon Meister, *Friedrich Wilhelm III. mit Kronprinz Friedrich Wilhelm und Begleitern nach der Schlacht bei Kulm, am 29. August 1813*, 1825

¹³ Vgl. Nerlich/Savoy 2012, passim; Savoy 2010b.

Meister hatte in Preußen einen kleinen Coup gelandet, indem er ein Reiterporträt des Generals Blücher schuf, das Jacques-Louis Davids berühmtem *Bonaparte beim Überschreiten der Alpen am Großen Sankt Bernhard* nachempfunden war: ein Gemälde, das Blücher selbst als Kriegstrophäe nach Berlin gebracht hatte.¹⁴ Meister wurde daraufhin 1824 nach Paris geschickt, um in Pferde- und Schlachtenmalerei ausgebildet zu werden, und zwar bei dem Maler, der in beiden Bereichen die größte Reputation aufweisen konnte. Humboldt fühlte diesbezüglich bei Vernet vor:

Monsieur et illustre ami, le moment est venu où je dois avoir recours à Votre bienveillance. Vous vous souvenez d'un jeune artiste que le gouvernement n'a voulu envoyer que dans le cas que j'obtiendrais de vous la faveur de pouvoir travailler sous les yeux d'Horace Vernet. On s'adressait à moi par ce que quelquefois je m'étais vanté de votre amitié comme on aime à se vanter de tout ce qui embellit la vie et honore la position. Le voilà ce M. Simon Meister, natif de Coblenz, qui porte ces lignes. Je ne puis vous le présenter moi-même me trouvant souffrant presque allité [sic] depuis quelques jours d'une petite fièvre catarrhale. Daignez recevoir ce jeune homme que l'on dit ne pas manquer de talent et de zèle avec cette franche bonté qui fait le charme de votre caractère et agréez l'hommage renouvelé de mon admiration et de ma reconnaissance. Ce samedi.¹⁵

Humboldt setzte sich in diesem Falle bei Vernet nicht nur für den jungen Künstler ein, sondern expressis verbis für sein „gouvernement“, gemeint ist hier in erster Linie der preußische König, der eine finanzielle Förderung des Künstlers mit der konkreten Zielvorstellung verband, dass er Pferde und Schlachten malen lerne. Alexander von Humboldt war vor Ort in Paris, neben der Vertretung preußischer Interessen, auch dafür verantwortlich, die diplomatischen Fallstricke zu erkennen und die Position des Ausbilders zu vermitteln:

Vernet hat mir versprochen an Herrn Meister ein ganz besonders Talent zu nehmen.¹⁶ Ich täte mich fast verbürgen das er dies halten wird, wenn nur Herr Meister nicht etwa neue Schlachten in denen die Franzosen besiegt werden, Einzüge in Paris und solche etwas anzügliche Gegenstände hier mahlen will. Nationalstolz ist Vernet's Steckenpferd und soll er daher, uneigennützig, einem ihm ganz unbekanntem Künstler nützlich sein, so muss der Friede von dieser Seite nicht gebrochen werden.¹⁷

Humboldts Vorsicht und Mahnung, die sich letztlich auch an den König als Auftraggeber richtete, hatte eine leidige Vorgeschichte: Unmittelbar nach dem Einzug der preußischen Truppen in Paris 1814 hatte man Carle Vernet, den Vater von Horace, dazu verpflichtet, ein Paradebild zu malen, das unter dem Titel *Fahnenweihe preußischer Truppen auf dem Champ de Mars* zu einer wichtigen Inspiration für Franz Krüger und dessen berühmte Paradebilder wurde. Für den stolzen Patrioten Carle Vernet, der zahlreiche Schlachtengemälde für Napoleon gemalt hatte, musste der Auftrag etwas Demütigendes haben. Mit der Überwachung der Fortschritte an dem Gemälde war Alexander von Humboldt betraut. Der im Geheimen Staatsarchiv abgelegte Vorgang zur Bildentstehung dokumentiert, wie Humboldt die Expertise deutscher und französischer Künstler in den Auftrag mit einbezog. Die Preußen Wilhelm

¹⁴ Vgl. Hansmann 2000 und Blankenstein 2012b.

¹⁵ Humboldt an Horace Vernet, Paris, o. D. SBB PK, Handschriftenabteilung, Autogr. I/560 Humboldt, Alexander von.

¹⁶ Humboldt an Daniel Ludwig Albrecht, Paris, 8.5.1824. Berlin, GStA PK, I. HA, Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode, Rep. 89, Nr. 19693, fol. 10.

¹⁷ Ebd.

Wach und Wilhelm Ternite, als Soldaten nach Paris gekommen und als Künstler geblieben, bildeten „ein Conseil für das schwierige Kapitel der Uniformen“ und mehrfach zog Humboldt seinen Freund François Gérard für Gutachten zum Fortschritt der Arbeit heran.¹⁸ Darüber hinaus belegen die Quellen, dass Humboldt selbst dem Künstler Anweisungen gab und in die Bildentstehung eingriff. Der Auftrag sollte sich zum Leidwesen Humboldts über Jahre hinziehen, was der französische Biograph des Künstlers später als bewusste, politisch motivierte Verschleppungstaktik darstellen sollte. Für Humboldt hatte die Verzögerung andere Gründe:

Thränen, blutige Thränen, [...] hat seit 5 Jahren nun das Vernetsche Bild gekostet. Immer bin ich besorgt gewesen, unser mir sonst so gnädige Monarch könne glauben meine sträfliche Nachlässigkeit sei an dieser [...] Verzögerung schuld. Sie haben die Correspondenz in Händen die ich [...] geführt. Die Verzögerung hat keinen anderen Grund gehabt, als Vernet's [...] Dürftigkeit.¹⁹

Humboldts Rückkehr nach Berlin 1827

Als Alexander von Humboldt Ende des Jahres 1826 nach Berlin reiste, um seine Übersiedlung in die Hauptstadt Preußens zu organisieren, hatte er mehr als zehn Jahre lang in Paris für preußische Kunstschüler gewirkt. Einige der von ihm betreuten Künstler waren oftmals mit einem Umweg über Rom wieder in der Heimat und erfolgreich etabliert. Bei seinem kurzen Berlinbesuch hatte er die Möglichkeit, sich von dem Ruf seines Freundes François Gérards zu überzeugen, dessen Porträts von Juliette Récamier und Friedrich Wilhelm III. zwei Jahre zuvor auf der Ausstellung der Berliner königlichen Akademie der Künste zu sehen waren: „Chez mon roi, chez les princes, chez Mme [Caroline] de Humboldt, partout votre nom et votre gloire ont résonné à mon oreille“²⁰ schreibt er ihm am 26. Oktober 1826. Zu den Künsten in seiner Heimat entwirft er ein zwiespältiges Bild. Zwar hebt er die hohen Ausgaben für die Künste hervor („Ce que le roi fait journellement pour les arts est immense, et nulle part l'argent n'est plus raisonnablement employé“), doch er zieht ein ernüchtertes Fazit die preußischen Maler betreffend, deren Werke er auf der Berliner Kunstausstellung zu sehen bekommt:

L'école Nazaréenne (c'est ainsi qu'on appelle ici ce style byzantino-germanique) prend le dessus, et ceux qui travaillent dans une autre route vivent aussi de réminiscences de l'Ecole devant Raphael. Ce qui manque n'est pas la partie technique et le savoir, c'est l'expression de la vie, la liberté dans l'emploi du talent. [...] Il est bien extraordinaire qu'une nation qui se meut si librement dans la littérature se soit forgé des chaînes par de faux systèmes dans les arts.²¹

Alexander von Humboldts Unbehagen gegenüber der Kunst der Nazarener und der Tendenz, Inspirationen in der Malerei des Trecento zu suchen, rührt sicherlich auch daher, dass

¹⁸ Humboldt an Daniel Ludwig Albrecht, Paris, 30.10.1816. Berlin, GStA PK, I. HA, Rep. 89, Nr. 19850, fol. 17–18.

¹⁹ Humboldt an Daniel Ludwig Albrecht (?), Paris, 9.5.1822. Berlin, GStA PK, I. HA, Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode, Rep. 89, Nr. 20030, fol. 180.

²⁰ Gérard 1888, 260.

²¹ Ebd., 261.

er mit dem Malstil der deutschen Künstler in Rom wenig vertraut gewesen sein dürfte. Zwar hatte er 1822, als er mit Friedrich Wilhelm III. Italien bereiste, viele der dort ansässigen preußischen Künstler kennengelernt und sogar seinen Bruder konsultiert, den er um Empfehlungen bezüglich des Ankaufs von Werken bat, doch abgesehen davon dürfte er kaum in Kontakt mit den Produktionen der Nazarener gekommen sein, die in Paris erst gegen Ende der 1820er Jahre rezipiert wurden.²²

In Humboldts Kritik an jenen Künstlern, die sein Freund Gérard und er aus deren Ausbildungszeit in Paris selbst gut kannten, und die mittlerweile in Berlin angekommen waren, schwingt der Eindruck mit, die Karriere der Künstler habe eine Wendung genommen, die nicht zum Besten für die Kunst in Berlin gewesen sei. Das Lob, mit dem er die Künstler in ihrer Pariser Zeit für ihre Fortschritte bedachte, ist nicht vergessen, doch konstatiert er, dass diese Entwicklungen auch Wandlungen unterworfen waren, die die Künstler von der Malerei ihrer französischen Lehrer entfernte: „M. Begas a eu différentes incarnations; il est aujourd’hui dans un genre de sécheresse et de morgue de couleur qui commence aussi à révolter le public.“²³ Es ist nicht schwer, eine verdeckte Kritik herauszulesen an der Neuorientierung, die viele deutsche Künstler nach ihrer Etappe in Paris in Rom erfuhren. Im Gegensatz zur organisierten Ausbildung in Paris bot Rom den Künstlern ein hohes Maß an Freiheit und Emanzipation sowohl von althergebrachten preußischen als auch französischen Modellen. Es sagt viel über Alexander von Humboldts Perspektive auf die Kunst aus, dass er gerade die von deutschen Malern in Rom ausgehenden Entwicklungen in der Malerei wenig schätzte und sogar von einem „falschen System“ sprach, das die Nazarener und jene Maler, die sich von den Werken des Trecento inspirieren ließen, errichtet hätten. Darin weicht er im Übrigen sehr von der ästhetischen Linie seines Bruders Wilhelm und vor allem der seiner Schwägerin Caroline ab, die das deutsche Künstlerleben in Rom intensiv begleiteten und förderten. Die Enttäuschung angesichts der Produktion deutscher Künstler – lobend erwähnte Ausnahmen sind dabei Schinkels „Blick in Griechenlands Blüte“ und Porträts von Wilhelm von Schadow, der seinem Erfolg auf dieser Kunstausstellung den Posten des Düsseldorfer Akademie-Direktors verdankte – hielten Humboldt dennoch nicht davon ab, sich weiterhin in die Belange der Kunst einzumischen, im Gegenteil.

„... erneutes tätigzweckmäßiges Leben“ – Humboldt und die Akademie der Künste

Die zwar differenzierte, aber ernüchtert ausgefallene Beurteilung der preußischen Kunst war mehr als nur Standortkritik, sie scheint auch ein wesentlicher Handlungsanreiz für Humboldt gewesen zu sein, seine Expertise in Bezug auf die Pariser Kunstszene fruchtbar zu machen und seine Erfahrungen und Kontakte in den Dienst der Entwicklung des Kunststandortes Berlin zu stellen. Insofern markiert seine Rückkehr nach Berlin 1827 nicht etwa das Ende der Mitteltätigkeit Humboldts zwischen Paris und Berlin, sondern vielmehr eine Fortsetzung, die nun stärker an institutionellen Strukturen orientiert war. Im Jahr 1829, dem Jahr, in dem Wilhelm von Humboldt an die Spitze der Kommission zur Einrichtung des Berliner Museums gesetzt wurde, wählte man Alexander auf Initiative des Königs zum Ehrenmitglied

²² Vgl. Fastert 2001 und Fastert 2003.

²³ Gérard 1888, 262.

der Berliner Akademie der Künste. Humboldts Ernennung stand in direktem Zusammenhang mit seiner Tätigkeit für preußische Kunstschüler. Am 23. Juli 1827 schon war infolge einer königlichen Kabinettsorder eine „Commission zur Berathung über Gesuche junger Künstler“ angeordnet worden, der unter dem Vorsitz Humboldts auch Schinkel, Aloys Hirt, der Akademiedirektor Johann Gottfried Schadow und Christian Daniel Rauch angehörten. Der König wollte, ausgelöst durch ein Gesuch um Unterstützung einer Italienreise des Landschaftsmalers Wilhelm Schirmer, die Förderung, die er „von Zeit zu Zeit“ angehenden Künstler bewilligte, auf „ausgezeichnete“ Künstler beschränken und die „Fortsetzung ihrer Studien in- und außerhalb des Landes“ von einer Kommission abhängig machen, „deren Gutachten darüber allemal vor der ministeriellen Bericht-Erstattung eingeholt werden solle“.²⁴ Diese Kabinettsorder beschnitt einerseits die Kompetenzen des Kultusministeriums und damit auch die Autonomie der Akademie der Künste, indem es einen Berater des Königs an die Spitze eines vorgeschalteten Gutachtergremiums setzte, andererseits war sie ein klares Vertrauenszeichen in die gutachterlichen Fähigkeiten Alexander von Humboldts. Nur zwei Jahre später sorgte allerdings gerade der Kammerherr Humboldt dafür, dass die Kommission in die Akademie überführt wurde: Mit Verweis auf seine Abwesenheit (die Reise nach Russland) und die Italienreise Rauchs sollte die Kommission aufgelöst werden und im Senat der Akademie der Künste aufgehen. Dieser sei durch den Beitritt ausgezeichneter Künstler des Vertrauens seiner Majestät würdiger geworden. Humboldt musste nicht erwähnen, dass drei der Künstler im Senat, Wilhelm Wach, Christian Friedrich Tieck und Begas, mehrere Jahre in Paris gelebt und gearbeitet hatten. Was er durchaus erwähnte, ist die Tatsache, dass die Veränderungen, die er für die Akademie der Künste vorschlug, einem erfolg- und einflussreichen Beispiel folgten: nämlich den Verhältnissen in Frankreich, wo „die Académie des beaux arts u. die Académie des sciences in ähnlichem consultativen Verkehr mit den verschiedenen Ministerien“ stünden „und das solchen Institutionen geschenkte, allerhöchste Vertrauen wesentlich zur Vervollkommnung derselben u. zur sorgfältigeren Wahl der Mitglieder des akademischen Senats“ beitrage.²⁵

Alexander von Humboldts Antrag wurde umgesetzt, gleichzeitig wurde mit seiner Ernennung zum Ehrenmitglied der Akademie dafür Sorge getragen, dass mit dem Kammerherrn eine direkte Verbindung zu Hof erhalten blieb.

Mit Wach, Tieck und Begas saßen im Senat der Berliner Kunstakademie somit drei ehemalige Pariser Kunstschüler – Tieck damals von Wilhelm von Humboldt, die beiden anderen von Alexander unterstützt –, die im Verein mit Humboldt die französisch-preußischen Kunstbeziehungen weiter stärken sollten. Während Wilhelm Wach in Berlin ein Atelier für Kunstschüler nach Pariser Vorbild unterhielt, hatte Tieck schon 1823 mit einem Bericht über das Concours-Verfahren der *Académie des Beaux-Arts* den „Prix de Rome“ als nachahmenswertes Modell empfohlen und Karl Begas machte sich mehrfach für Paris als zu bevorzugendes Ziel preußischer Kunstschüler stark (wie 1832 im Fall des Malers Friedrich Bouterwek, der bei Delaroche lernte, oder 1836 bei August Theodor Kaselowski, der in das Atelier von Léon Cogniet eintrat).²⁶

²⁴ Friedrich Wilhelm III. an Karl vom Stein zum Altenstein, Berlin, 23.7.1827. Berlin, GStA PK, I. HA, Rep. 89, Nr. 19854, fol. 89.

²⁵ Humboldt an Daniel Ludwig Albrecht, Berlin, 4.4.1829. Berlin, GStA PK, I. HA, Rep. 89, Nr. 19854, fol. 87–88.

²⁶ Nerlich/Savoy 2012, passim.

Ein Humboldt-Faktor?

Die Frage der Auswirkungen von Alexander von Humboldts Rückkehr nach Berlin ist in der Forschung unterschiedlich bewertet worden. Im Bereich der Wissenschaftsgeschichte ist unbestritten, dass Humboldts Engagement wichtige Entwicklungen in der Ausgestaltung des wissenschaftlichen Raumes in Berlin zu verdanken sind. Gerade die sogenannten „Kosmos-Vorlesungen“ in Universität und Singakademie sowie die „Versammlung der Naturforscher und Ärzte“ versahen Humboldt mit dem Nimbus unangefochtener wissenschaftlicher Generalautorität. Doch kann daraus auf einen „Humboldt-Faktor“ bei der Entwicklung des Wissenschaftsstandorts Berlin geschlossen werden? Oder fand er vielmehr bei seiner Rückkehr eine dynamische Wissenschaftslandschaft vor, in der er mit seinem Geschick und der ihm eigenen Gabe der Selbstvermarktung eigene Akzente setzen konnte?²⁷ Lässt sich des Weiteren Humboldts Engagement im Bereich der Kunst und ihrer Institutionen analog zur Geschichte der Wissenschaft einordnen?

Es gibt viele Anzeichen dafür, dass es auf dem Gebiet der Kunst durchaus einen „Humboldt-Faktor“ gab, der in den Zeitraum um die Übersiedelung Humboldts nach Berlin fällt. Dieser wäre nicht nur auf Alexander zu beziehen, sondern auch auf seinen Bruder Wilhelm, und nicht allein an konkreten Entscheidungen und Entwicklungen festzumachen, sondern auch an Hoffnungen, die sich mit dem Engagement der Brüder verbanden. Wenn Christian Daniel Rauch etwa 1829 an Goethe über die Kunst in Berlin schreibt, geschieht dies selbstverständlich mit Bezug auf die Brüder Humboldt:

Von der lebhaften Theilnahme überzeugt, welche Sie an unseren Kunsteinrichtungen und Institutionen nehmen, wird es Sie interessieren zu erfahren, daß S. M. der König unter dem 8ten d. M. den Herrn Minister von Humboldt zum Vorstande der Einrichtungs Commission des neuen Museums, ernannt hat; [...] Der Herr Alexander von Humboldt ist vor der Abreise nach Rußland von S. M. dem Könige zum Mitglied des akademischen Senats ebenfalls allergnädigst bestimmt worden, wodurch in dieses Inst[it]itut, nun auch erneutes thätigzweckmäßiges Leben eintreten wird.²⁸

Ganz offenbar war der Name Humboldt schon zu dieser Zeit Synonym für Dynamik, Belebung und intelligente Entwicklung von Strukturen. Wenngleich die Quellenlage zu Alexander von Humboldts Involvierung in die Angelegenheiten der Kunstakademie eine gewisse Vorsicht erfordert, so spricht einiges dafür, dass während und nach der Übersiedelung Humboldts nach Berlin wichtige und nachhaltige Ereignisse stattfanden, die mit ihm durchaus in Verbindung gebracht werden können. Dafür muss man nicht zwingend analog zu Humboldts wissenschaftsorganisatorischem Programm ein ähnliches Programm für die Künste vermuten, das er etwa schon in Paris entworfen hätte, oder als Konsequenz aus seiner im genannten Brief an Gérard geäußerten Unzufriedenheit. Eindeutige Selbstaussagen dazu fehlen. Doch hatte vermutlich das „thätigzweckmäßige Leben“ schon vor Humboldts Ernennung in den akademischen Senat 1829 begonnen. Ein Blick in die Sitzungsprotokolle des Senats der Akademie der Künste zeigt für das Jahr 1827 eine Flut von Aufnahmen französischer Mitglieder.²⁹ Das ist umso erstaunlicher, als eine Bestandsaufnahme der Nominierungen zeigt, dass

²⁷ Vgl. Heyl 2007, 331ff. und Biermann 1990b, 169–171.

²⁸ Goethe 2011, 102f.

²⁹ Sitzungsprotokolle des Senats der Königlich-preußischen Akademie der Künste 1826/1827, Archiv der Akademie der Künste, PrAdK Nr. 74–75.

der preußisch-französische Austausch fast ein Vierteljahrhundert vollständig brachgelegen hatte. Die Anfang des 19. Jahrhunderts erfolgten Ernennungen der Exilantin Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun 1801, Armand-Charles Caraffes, der zum Zeitpunkt seiner Ernennung 1803 schon in St. Petersburg war, sowie des Wille-Schülers Carle-Clément Bervic 1804 taugen kaum, um von einem blühenden Austausch zu sprechen. Sie zeugen vielmehr von einem Unwillen, mit der aus preußischer Sicht politisch undurchsichtigen Pariser Kunstszenen in offizieller Form zusammenzuarbeiten, die sich in der Totalabstinenz von akademischem Austausch während des ersten Empire verschärfte. Erstaunlich ist, dass über einen langen Zeitraum auch die Restaurationszeit nicht zu offiziellen Beziehungen geführt hat, zumal der Kontakt zwischen preußischen Akademieeulen und französischen Künstlern florierte. Auch die Ernennung des in Paris tätigen Léopold Robert zum Mitglied der Akademie der Künste 1825 kann noch nicht als genuiner Austausch zwischen Paris und Berlin gewertet werden: Robert war zwar im Pariser Künstlermilieu groß geworden, lebte aber in Rom und war vor allem als gebürtiger Neuenburger seit dem Sieg der Alliierten über Napoleon preußischer Staatsbürger, ebenso wie der 1827 ernannte Louis-Aimé Grosclaude. Es fiel also ins Jahr der endgültigen Rückkehr Alexander von Humboldts nach Berlin, dass die Ernennungspolitik der Akademie sich wirklich den Franzosen widmete. Mit der Ernennung François Gérards, François Granets, Louis Hersents und Joseph-Théodore Richommes 1827 wurde eine Basis für den Austausch zwischen der französischen und der preußischen Künstlerelite aufgebaut, die 1832/33 mit der Nominierung Louis-Étienne Watelets und Antoine-Jean Gros fortgesetzt und nunmehr regelmäßig erweitert wurde. Es gibt keine schriftlichen Quellen, die nachweisen, dass die Ernennungen explizit auf Humboldts Vorschlag hin erfolgten, es gab durchaus Mitglieder des akademischen Senats, die mit den genannten Künstlern bekannt waren. Zwei Senatsmitglieder hatten im Jahr 1826 Paris besucht, Karl Friedrich Schinkel und Christian Daniel Rauch.³⁰ Die Kontakte zu Künstlern in der französischen Hauptstadt, die nach ihrer Rückkehr auf dem Postweg ihre Fortsetzung fanden, hatte allerdings Alexander von Humboldt arrangiert, der durch Billets, Visiten, Soireen und Dinners dafür sorgte, dass die Berliner Künstlerstars für den Zeitraum ihres Besuchs Bestandteil der Pariser Künstlersozialität wurden. Der „Einzug“ französischer Künstler in die von Johann Gottfried Schadow geleitete Kunstakademie muss also nicht zwangsläufig Resultat eines konkreten Arbeitsprogramms sein, die Gründe sind wohl vielmehr in einer Dynamik von Belebung durch Austausch zu sehen, mit deren Hilfe es nach Humboldts Rückkehr gelang, eine Schwelle zu überwinden und die Kunstbeziehungen zu formalisieren. Die Konsequenzen der Ernennung waren durchaus greifbar: Sie beschränkten sich nämlich nicht nur auf das Erstellen von Urkunden und die Verlängerung von Mitgliederlisten, sondern – so zeigt es France Nerlich in ihrer Untersuchung der französischen Malerei in Deutschland – förderten wesentlich die Sichtbarkeit der französischen Kunst in Berlin.³¹ Verpflichtung für die Mitgliedschaft in der Akademie der Künste war die Präsentation eines Werkes in einer Berliner Ausstellung. Der einzige französische Künstler, der davon befreit wurde, war 1843 Jean-Auguste-Dominique Ingres, für den aus pragmatischen Gründen eine Ausnahmeregelung getroffen wurde – auf Betreiben Alexander von Humboldts.³²

³⁰ Vgl. Blankenstein 2012a.

³¹ Nerlich 2010.

³² Nerlich 2009.

Humboldt, Karl Friedrich Schinkel und die *Académie des Beaux-Arts*

Die Tatsache, dass die französische *Académie des Beaux-Arts* schneller war als ihre Berliner Schwesterinstitution und bereits 1823 das erste preußische Mitglied seit der Französischen Revolution aufnahm, lässt sich ebenfalls mit der Anwesenheit Alexander von Humboldts in Paris erklären. Schon im Dezember 1823 wurde Karl Friedrich Schinkel zum Mitglied der *Académie des Beaux-Arts* ernannt. Auch von französischer Seite hatte es zuvor eine lange Pause bei der Nominierung preußischer Mitglieder gegeben. Tatsächlich war Schinkel der erste deutsche Künstler seit der Französischen Revolution, der als *associé étranger* ins *Institut* gewählt wurde.³³ Dass nach mehreren Jahrzehnten nun wieder die Beziehungen zu preußischen Künstlern verstärkt wurden, und sich der Austausch nicht mehr nur auf italienische Künstler begrenzte, spricht auch für die stärkere Wahrnehmung der Kunstszene im Nachbarland. Sicherlich hatte der Wunsch nach der Ausweitung der Reichweite der *Académie des Beaux-Arts* damit zu tun, dass die Präsenz deutscher Künstler in Paris über die Jahre gestiegen war. Doch spielt die gezielte Lobby-Arbeit durch preußische Mittler eine wichtige Rolle. Im Falle Schinkels waren die Agenten der Kölner Sammler Sulpiz Boisserée und Alexander von Humboldt. Boisserée hatte dem Pariser Architekten und Mitglied der *Académie*, Charles Percier, eine Liste deutscher Künstler übergeben, auf der Schinkel und Leo von Klenze hervorgehoben waren. Alexander von Humboldt wiederum nutzte seine Kontakte, damit dem – in Paris bis dato fast unbekannt – Preußen vor dem Bayern, der mehrere Jahre in Paris gelebt hatte, der Vorzug gegeben wurde. Die meisten der bei der Abstimmung votierenden Künstler kannte Humboldt persönlich, die Maler Antoine-Jean Gros und Carle Vernet, Jean-Charles Tardieu und die Architekten Jean-Thomas Thibault, Percier und Jean-Nicolas Huyot. Humboldt nutzte nebenbei die Wahl und das Engagement Boisserées dazu, beim Sammler, der seit Jahren in schwierigen Verkaufsverhandlungen mit dem preußischen Staat (mit Schinkel als Unterhändler!) stand, gut Wetter zu machen, wie Boisserée seinem Bruder mitteilt:

Humboldt, welchem ich zur Zeit meine Liste mitgeteilt, sagte mir, er habe Schinkel geschrieben, dass er seine Ernennung größtenteils mir zu danken habe! Ist das nicht eine Frau Basen-Wirtschaft.³⁴

Humboldts Interesse an Schinkels Stellung in Frankreich ist keinesfalls als eine rein punktuelle Intervention anzusehen. Noch zehn Jahre nach Schinkels Tod intervenierte Humboldt zugunsten des preußischen Architekten. Jakob Ignaz Hittorff, der zu dieser Zeit Präsident der *Académie des Beaux-Arts* war, hatte ihm das Manuskript einer von ihm verfassten *Eloge de M. Schinkel*, die in der *Académie* vorgetragen und publiziert werden sollte, vorgelegt, und um Kommentare gebeten.³⁵ Humboldt tauschte sich darüber mit Schinkels Schüler August Stüler aus, erbot sich über die Art und Weise, wie Hittorff Schinkels künstlerischen Werdegang mit der Philosophie Fichtes zusammen zu bringen gedenke:

Eingangs erwähnt Hittorff Schinkels erste italienische Reise 1803 und 1804 und behauptet, sie sei in Begleitung des Philosophen Fichte gemacht, was dann zu dogmatischen Redensarten [führt] über den Einfluß, den diese Begleitung du célèbre philosophe Fichte auf Schinkel gehabt, wie aus dieser Begleitung sich sa belle vie erklären lasse, wie überhaupt l'étude de la philosophie einem grossen

³³ Vgl. Blankenstein 2012a.

³⁴ Ebd.

³⁵ Das Manuskript ist nicht überliefert, zur schließlich gedruckten Fassung siehe Hittorff 1857.

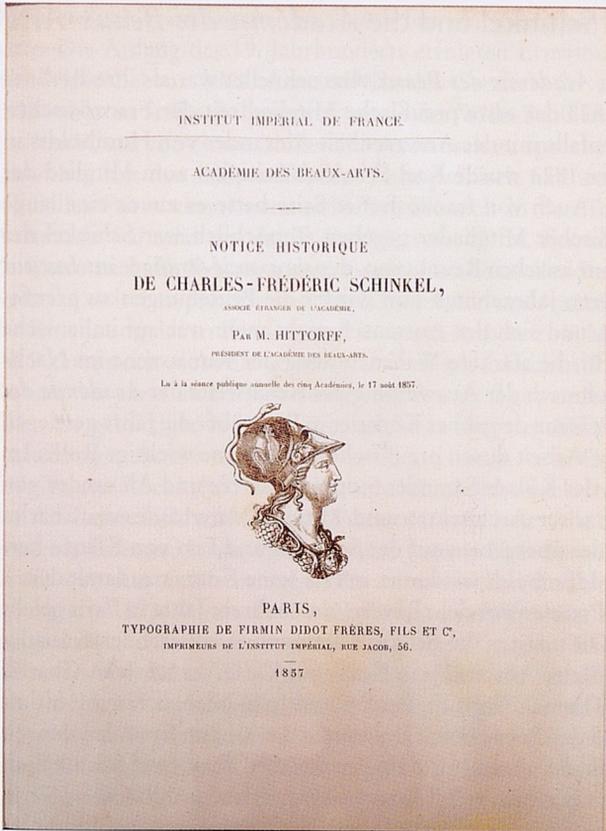


Abb. 5 Titelseite der *Notice historique de Charles-Frédéric Schinkel, associé étranger de l'Académie*, par M. Hitdorff, président de l'Académie des Beaux-Arts, Paris 1857

Künstler sehr notwendig. Halten Sie für wahr diese zwei-jährige Begleitung Fichte's, diesen Einfluß des abstract nüchternen Metaphysikers auf den poetischen Schinkel?³⁶

Das sagt viel aus über Humboldts Bild von Schinkel, aber es zeigt vor allem die wache Aufmerksamkeit und Beharrlichkeit, mit der er das Renommee des preußischen Architekten in Frankreich zu pflegen versuchte.

Ein Kunsttheoretietransfer – Schadows *Polyclet* in Paris

Die Akademiebeziehungen beschränkten sich nicht auf die Repräsentation durch auswärtige Mitglieder und Aufgaben der Künftlerausbildung, es gab auch einen Austausch inhaltlicher, theoretischer Art, wengleich der Informationsfluss diesbezüglich vorrangig von Frankreich nach Preußen verlief. Die durch die sprachlichen Grenzen bedingten Asymmetrien hat

³⁶ Humboldt an Friedrich August Stüler, Potsdam, o.D. Landesarchiv Berlin, Acc. 240,2.

Humboldt selbst, wengleich in Bezug auf den wissenschaftlichen Austausch, erwähnt.³⁷ Das in deutscher und französischer Sprache verfasste Doppel-Werk Johann Gottfried Schadows, *Polyclet* und *National-Physiognomien*, umschiffte allerdings die Klippen der Sprachbarriere.³⁸ Als Humboldt 1837 an den oben genannten Architekten Hittorff mit der Bitte um Vermittlung des Werkes in Paris schrieb, war sich der Gelehrte bewusst, dass er weder ein brandaktuelles Werk noch einen jungen aufstrebenden Autor bewerben musste, sondern den alten Akademiedirektor, dessen Werk schon 1808 in Aubin-Louis Millins *Magasin encyclopédique* zur Veröffentlichung angekündigt worden war. Wenn dies den Ton des folgenden Briefes bestimmt, so wird aus ihm auch ersichtlich, wie genau sich Humboldt die Maßnahmen zur Bekanntmachung für Schadows Werk vorstellt:

Je désire que vous veniez au secours d'un vieillard presque aveugle, du directeur de notre Académie M. Schadow le sculpteur, père du peintre distingué auquel l'Allemagne doit les grands progrès de l'école de Dusseldorf. M. Schadow a passé vingt ans de sa vie à terminer un ouvrage qui sans doute ne brille pas par l'exécution et le style du texte, mais dont il n'est pas difficile sous le rapport des mesures et du caractère physiognomique de dire quelque bien. Le vieillard est désolé de ce que son ouvrage est tombé dans le plus profond oubli. Je vous en offre un exemplaire et vous prie, mon cher ami, d'en présenter un autre en son nom à l'Académie des beaux-arts. Vous serait-il impossible de faire mentionner l'envoi de l'ouvrage dans quelque Journal et de faire insérer dans une Revue des mots de bienveillance? Dans ce cas, vous m'obligeriez infiniment, si vous vouliez bien envoyer à M. Schadow (par la voie de M. de Werther) un exemplaire de la Revue ou du Journal. Il suffit qu'il voie qu'on s'occupe de lui.³⁹

Die Reserviertheit in Humboldts Worten über den Stil des Textes oder die Qualität des im Selbstverlag produzierten Werks mag vor allem eine strategische Geste gewesen sein, um die Bitte um Vermittlung abzuschwächen. Denn das Werk basierte auf jahrzehntelangen physiognomischen Studien Schadows, empirischen Messungen und zeichnerischer Dokumentation, auch die Physiognomie Wilhelm von Humboldts wurde in diesem Zusammenhang von Schadow gezeichnet. Schadow setzte die Proportionen antiker Skulpturen, lebendiger Modelle und Beispiele aus der zeitgenössischen Kunst, wengleich zuweilen recht ungeordnet, miteinander in Beziehung, und lieferte im Teil über die National-Physiognomien einen Überblick über die Verschiedenheit von Gesichtszügen, der auf Beispielen aus der Kunstgeschichte, Johann Friedrich Blumenbachs Schädelammlung, aber vielfach auch auf Zeichnungen, auch denen Alexander von Humboldts, basierte. Somit war sein Werk alles andere als der Versuch, einen Idealkörper zu konstruieren, sondern stand für Entwicklung, Diversität und Komplexität und Verbindung von praktischer Arbeit und auch wissenschaftlichen Grundlagen, etwa wenn er sich auf die Arbeiten Georges Cuviers stützt. Es gab also viele Gründe, weshalb Humboldt zumindest Respekt vor dem späten Werk Schadows gehabt haben müsste. Die Bitte Humboldts um Bekanntmachung der Bände in Frankreich wurde von Hittorff bestens erfüllt. Das Zentralarchiv auf der Berliner Museumsinsel bewahrt im Nachlass Schadows einen Brief Hittorffs an den Gelehrten auf, in dem dieser Humboldt die in die Wege geleiteten Maßnahmen erläutert:

³⁷ Vgl. Humboldt 1997, 123.

³⁸ Schadow 1834–1835 und Schadow 1835.

³⁹ Humboldt an Jacob Ignaz Hittorff, Potsdam, 18. 4. 1837, zit. nach Humboldt 1865–1869, Bd. 2, 134.

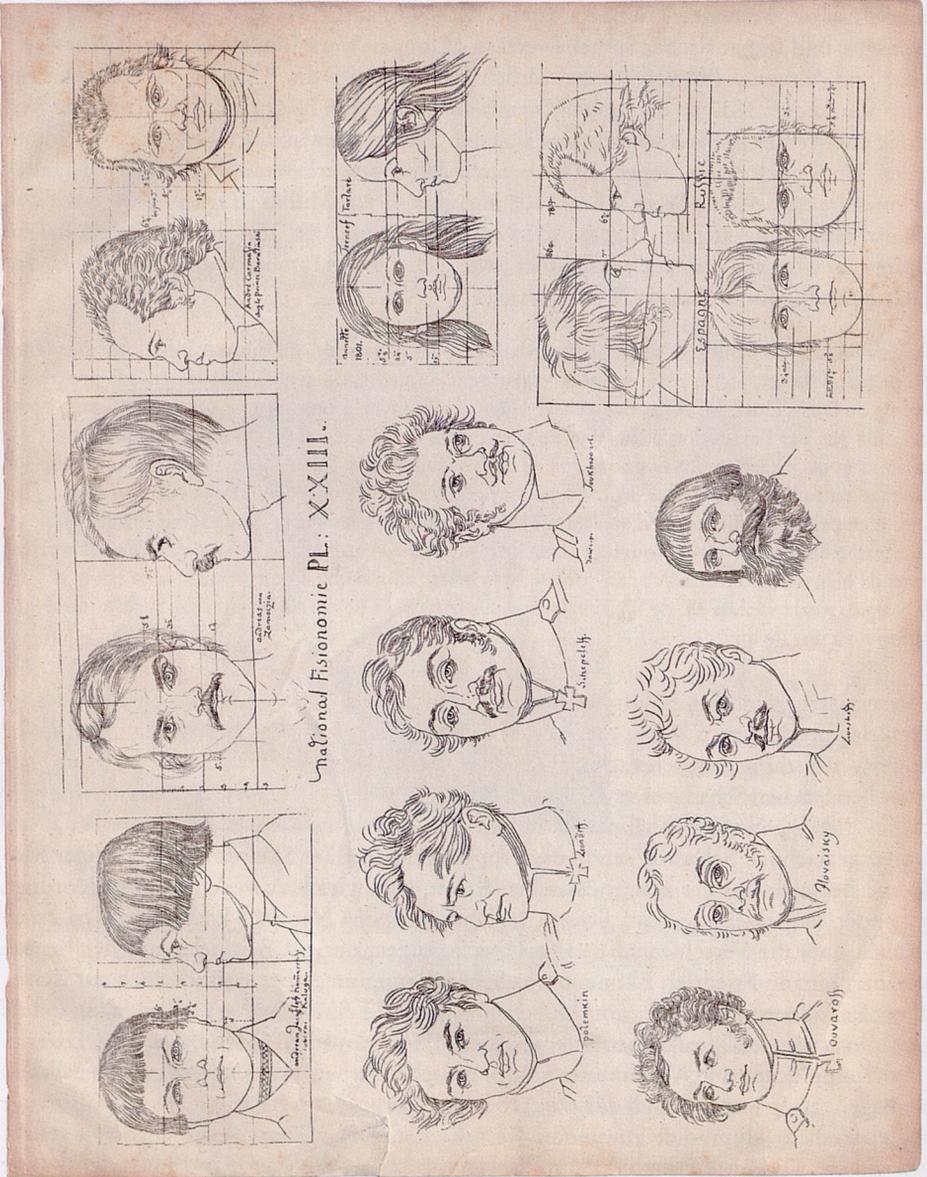


Abb. 6 Johann Gottfried Schadow, Tafel XXIII der Physiognomies nationales, Berlin 1835

Je l'ai remis de suite à la Classe des beaux arts de l'Institut et j'ai insisté pour qu'on voulût bien en faire un rapport et l'adresser au Vénérable Doyen de l'Académie de Berlin. Je ne doute pas que ce travail ne se fasse, mais nos artistes Sculpteurs étant en général plus habiles à manier le ciseau que la plume je crains que ce rapport ne se fasse un peu attendre, s'il en est ainsi, je ferais les démarches convenables pour qu'il fût remplacé par une lettre de remerciemens. D'un autre côté, j'ai tâché de remplir vos louables et touchantes intentions pour le digne artiste auquel Vous Vous intéressez en donnant l'autre exemplaire à un de mes amis, qui s'occupe de la critique des arts et qui se fera un plaisir d'en parler, soit dans le moniteur, soit dans un de nos journaux d'artistes, aussitôt que ce sera fait, je m'empresserais de faire parvenir des exemplaires de ces feuilles à M. Schadow.⁴⁰

Die Befürchtungen Hittorffs waren unnötig, am 17. Juni 1837 wurden Schadows Bände in der *Académie* präsentiert und an die Mitglieder François-Édouard Picot, Alexandre Abel de Pujol, Jules Ramey und Louis Petitot zur Begutachtung weitergegeben.⁴¹ Ramey las am 12. August desselben Jahres „un intéressant rapport sur l'ouvrage de M. Schadow, directeur de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin“.⁴² Die Rezeptionsgeschichte des Werkes in Frankreich, die Claire Barbillon ansatzweise untersucht hat, zeigt, dass die Bewerbung des Theoriewerkes in Paris durchaus effektiv war. Es wurde auch dort zu einer unumgänglichen Referenz in der Proportionslehre, vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁴³

Kunsturteile

Wie ließe sich eine Summe bilden über ein halbes Jahrhundert Kunstbeziehungen zwischen Frankreich und Preußen, die Alexander von Humboldt mitgestaltet und befördert hatte? Er war wie gesagt nicht in Paris, als die Weltausstellung die Kunst der ersten Jahrhunderthälfte bilanzierte und es gibt keine Überlieferung, in der er sich direkt dazu äußert. Doch im selben Jahr, am 21. November 1855, gibt er in einem Brief an Christian Daniel Rauch Anhaltspunkte, wie ein derartiges Fazit gelungen und wie es nicht gelungen wäre. Es geht darin um deutsche und französische Perspektiven auf ein halbes Jahrhundert Kunst und indirekt auch um die Weltausstellung:

Ich lege einen recht verständigen Kunstartikel über Horace und Carl Vernet bei. Das ist mehr als „des phrases“, darin unser Doctorius sich in sogenannte philosophische Tiefe das heisst Leere verfangender Hochmut alles Französische mit Unrecht zeihet. Dieser Artikel und der der *Revue des deux Mondes* enthalten mehr als die ganze romantische Tänzelei des Ritter von Schadow.⁴⁴

Französische Verständigkeit gegen deutschen Hochmut? Der Zorn über den „Doctorius“ und „Ritter“ in einer Person, Friedrich Wilhelm von Schadow, Sohn des ehemaligen Berliner Akademie-Direktors und Autor der Kunstnovelle *Der moderne Vasari* (1854), die auch ein Resümee über die Kunst der ersten Jahrhunderthälfte sein will, entsprang dessen Einschätzung der französischen Kunst – genauer gesagt der von Jacques-Louis David und dessen Schule. Gleichzeitig verweist Humboldt auf zwei Artikel französischer Kunstkritiker, von

⁴⁰ Jacob Ignaz Hittorff an Humboldt, Paris, 9.7.1837. SMB PK, Zentralarchiv, NL SW 160.

⁴¹ Académie des Beaux-Arts, Bd. 5, 167.

⁴² Ebd., 173.

⁴³ Barbillon 2003.

⁴⁴ Humboldt 2007b, 125.

denen einer hier von Interesse sein könnte. Er lässt sich dem Kunstkritiker und Schüler von Antoine-Jean Gros, Etienne Delécluze, zuordnen, der ihn im *Journal des Débats politiques et littéraires* veröffentlichte, und den er im Folgejahr mit weiteren Artikeln zu einem über 450-seitigen Compendium über den Zustand der Kunst als *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855* zusammenfasste.⁴⁵ Der Anlass für seine Sammlung von Aufsätzen, darunter derjenige, der mit Carle und Horace Vernet einleitet, ist die Weltausstellung in Paris. Delécluze verbindet mit ihr die Hoffnung, dass die Beziehungen, die seit dem Ende der kriegerischen Auseinandersetzungen der napoleonischen Zeit zwischen den Nationen haben entstehen können, die Grundlage eines dauerhaften Friedens sein mögen. So oder ähnlich hätte womöglich auch Alexander von Humboldts Statement zur Kunst auf der Weltausstellung gelautet: Beziehungsgeschichten statt nationaler Abgrenzungen.

⁴⁵ Delécluze 1855 und Planche 1855.