

## Pariser Lehrjahre



# Pariser Lehrjahre

---

Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der  
französischen Hauptstadt. Bd. I: 1793–1843

Herausgegeben von  
France Nerlich und Bénédicte Savoy  
mit Arnaud Bertinet, Lisa Hackmann, Gitta Ho,  
Frauke Josenhans, Nina Struckmeyer und  
Sylva van der Heyden

**DE GRUYTER**

ISBN 978-3-11-029057-8  
e-ISBN 978-3-11-029063-9

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**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.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Titelbild: Auguste Massé, Intérieur de l'atelier de Gros, 1824,  
Öl/Lw, 80 × 100 cm, Paris, Musée Marmottan  
Satz: Meta Systems GmbH, Wustermark  
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# **Inhalt**

**Pariser Lehrjahre. Eine Einleitung — VII**

**Abkürzungsverzeichnis — XVI**

**Archive — XVIII**

**Editorische Notiz — XX**

**Lexikonteil — 1**

**Deutsche Künstler an der École des beaux-arts, 1793–1843 — 327**

**Pariser Meister — 340**

**Tafelteil — 353**

**Tafelnachweis — 378**

**Abbildungsnachweis — 382**

**Namensregister — 387**

**Ortsregister — 403**

**Danksagung — 409**



# Pariser Lehrjahre. Eine Einleitung

Zwischen 1793 und 1870 pilgerten Hunderte von jungen Künstlern aus dem deutschsprachigen Raum nach Paris. In Berlin, Düsseldorf, Wien,<sup>1</sup> Kassel, München, Stuttgart, Karlsruhe oder Dresden, um nur die wichtigsten Kunstzentren zu nennen, entschieden sie sich, einige Wochen, Monate, Jahre in Paris zu verbringen, um dort an der *École des beaux-arts* oder im Privatatelier eines berühmten Meisters zu lernen, die Kunstwerke im Louvre oder in anderen Museen und Privatsammlungen zu betrachten und zu kopieren, Ausflüge in die *Île-de-France* oder in die Normandie zu unternehmen und vor der Natur zu arbeiten. Die meisten hatten schon eine erste Ausbildung absolviert. Sie waren im Schnitt Anfang 20 und interessierten sich vor allem für eine Weiterbildung im Privatatelier berühmter französischer Künstler wie Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros, Paul Delaroche oder Thomas Couture.

## Warum Paris?

Auf die Frage, warum sich im 19. Jahrhundert deutsche Malerinnen und Maler so zahlreich zum Studium nach Paris begaben, gibt es keine einheitliche Antwort. So wie es im 19. Jahrhundert auch keine einheitliche deutsche Haltung zur französischen Kunst und Gesellschaft gibt – und *vice versa*. Das hier vorgelegte zweibändige Lexikon *Pariser Lehrjahre* beleuchtet die Attraktivität der Stadt Paris für junge Künstler und deren grenzüberschreitende Mobilität. Der Ansatz, transnationale Künstlermobilität gegen nationale Kategorien des kunsthistorischen Diskurses auszuspielen, zeigt Möglichkeiten auf, wie Kunstgeschichte anders geschrieben werden könnte. Einen Künstler kurzerhand mit einem nationalen Etikett zu versehen, erweist sich allzu häufig als willkürliche Zuschreibung. Einige deutsche Maler, die in Paris studiert hatten, wurden später von der deutschen Kunstkritik als „Franzosen“ angesehen und dafür oft gescholten. Was war an ihnen denn so „französisch“? Und umgekehrt: Wie konnte ein deutscher Maler wie Alexander Laemlein sein Leben lang in Frankreich als „deutscher“ Maler angesehen werden, obwohl er seine gesamte Ausbildung in Frankreich durchlaufen hatte und stilistisch eher in der Nähe von François-Édouard Picot zu verorten war? Doch seine deutsche Herkunft bürgte für die Idealität seiner religiösen Bilder, die man mit den Nazarenern in Verbindung bringen konnte. Die Vorstellung nationaler Schulen verdeckt die Komplexität des Kunstschaffens durch Vereinfachung und Vereinheitlichung. Darüber hinaus werden auch die Bewertungen klar, die mit dem nationalen Prädikat verbunden wurden.

Die Beschäftigung mit den Pariser Lehrjahren deutscher Malerinnen und Maler zwischen 1793 und 1870 eröffnet also weitreichende Perspektiven, die über die Frage der nationalen Kategorien der Kunstgeschichte hinausreichen. Sie zeichnet ein ganz neues Bild der künstlerischen Jugend des 19. Jahrhunderts: Viele Namen tauchen hier auf, die von der Kunstgeschichte übergangen wurden, beschäftigt sich diese doch meist mit den arrivierten Künstlern. Einige dieser jungen Leute konnten eine künstlerische Existenz nicht verwirklichen, weil sie in Paris an ihre Grenzen stießen, andere berufliche Laufbahnen einschlugen, Randexistenzen als Zeichenlehrer führten oder weil sie früh verstarben. Das vorliegende Lexikon gewährt durch die Untersuchung des Parisaufenthaltes der deutschen Maler während ihrer Ausbildungszeit auch einen einzigartigen Einblick in die Existenzfragen der jungen Künstlergenerationen zwischen 1793 und 1870. Wie wird man Künstler? Welche beruflichen Entscheidungen werden gefällt und mit welchen Folgen? Gesellschaftliche, moralische, ideologische und ästhetische Überlegungen treten zu Tage – sowie ein Bewusstsein für die Macht des Zufalls –, die die Bedingungen des Kunstschaffens greifbar machen. In

---

<sup>1</sup> Die Frage der Aufnahme von österreichischen und skandinavischen Künstlern hat sich in dem Maße gestellt, in dem die nationale Zugehörigkeit im 19. Jahrhundert nicht nur einer starken Fluktuation unterlag, sondern auch, weil viele Künstler zur „deutschen“ bzw. „germanischen“ Schule gezählt wurden, die *stricto sensu* heute nicht mehr als Deutsche angesehen werden. Während österreichische Künstler im vorliegenden Lexikon berücksichtigt wurden, gilt dies für skandinavische Maler in der Regel nur dann, wenn sie zum Zeitpunkt ihrer Ausbildung einem deutschen Staat angehörten.

vielen Fällen bieten die Lexikoneinträge einen Kontrapunkt zur oft fiktionalen (Auto-)Biographie des jeweiligen Künstlers. Der Maler Eduard Magnus hat es auf den Punkt gebracht: In der Fremde, unter dem Einfluss der zahlreichen, heftigen und vielfältigen Impulse der französischen Hauptstadt, konnten die jungen Maler den Weg zu sich selbst finden<sup>2</sup>.

### Zu Forschungslage und Methoden

Die Erfahrungen junger deutscher Malerinnen und Maler in Paris wurden anhand primärer Quellen sichtbar gemacht; es wurde also vor allem nach administrativem und privatem Archivmaterial gesucht, das eine Rekonstruktion der Künstlermobilität ermöglichte und zum großen Teil erstmals im Rahmen dieser Publikation erschlossen werden konnte. In Paris lieferte das Archiv der *École des beaux-arts* – heute größtenteils im Bestand der Archives nationales – nicht nur aufschlussreiche Immatrikulationslisten mit Personaldaten und Adressen, sondern auch Informationen etwa zur Teilnahme an den *Concours des places* sowie zu gescheiterten Bewerbungen und Korrespondenzen mit den zuständigen Gremien. Im Archiv der *Musées nationaux* vermittelten vor allem die akribisch gepflegten Kopistenlisten des Louvre, die Verwaltungsakten zu den regelmäßig stattfindenden Salonausstellungen sowie zahlreiche Künstlerkorrespondenzen einen präzisen Einblick in die konkreten Aktivitäten deutscher Malschüler in Paris. In den Archives nationales schließlich fanden sich Unterlagen zu den Pariser Privatateliers, zu Naturalisationsanfragen und Reisegenehmigungen. Entscheidend war jedoch die Aufarbeitung von Quellen in deutschen, polnischen, amerikanischen und skandinavischen Archiven, die Aufschluss über die institutionelle und organisatorische Dimension der Aufenthalte (Kunstschulen, Ministerien, private Haushalte, Stipendienvergabe, ministerielle Gutachten, Berichte, ausgeführte Aufträge usw.), über individuelle Erfahrungen der Maler in Paris (Privatkorrespondenz, Tagebücher, Skizzenbücher, Buchhaltung usw.) sowie über die Nachwirkungen des Aufenthalts (Reformen, Techniktransfer, Naturalisationsverfahren, Zurückweisung der französischen Erfahrungen usw.) geben konnten.

1971 erschien Wolfgang Beckers monumentale Arbeit über *Paris und die deutsche Malerei*,<sup>3</sup> die darum bemüht war, die Beziehung zwischen der deutschen Malerei und der Pariser Kunstproduktion anhand des damals vorhandenen und zugänglichen Archivmaterials fassbar zu machen. Dabei stellte der Verfasser die Attraktivität der französischen Hauptstadt und den „Einfluss“ der französischen Kunst auf die Werke der deutschen Künstler in den Vordergrund. In dieser Perspektive mussten jedoch die Vielschichtigkeit des transnationalen Phänomens, die Pluralität der einzelnen Werdegänge, Entscheidungen und Bedingungen sowie die Komplexität der französischen und deutschen Kunstszene notgedrungen einigen Stereotypen und Vorurteilen zum Opfer fallen.

Die für das Lexikon zutage geförderten Quellen korrigieren diese Klischees an vielen Stellen. Die neuen Materialien ermöglichen nämlich erstmals einen Einblick in den konkreten Ablauf des Parisaufenthalts junger deutscher Maler zu dieser Zeit. Sie vermitteln einen Zugang zum Urteil der Professoren, die ihre Schüler nach Paris schickten, zu den Beobachtungen von Gutachtern, die wie Alexander von Humboldt regelmäßig über die Fortschritte der ihnen anvertrauten Jungmaler berichteten, zu den Erfahrungen der jungen Leute, die ihren Familien und Freunden von Freud und Leid ihres Lebens in Paris erzählten. Jede Stimme muss im Kontext verstanden werden: Die Vielfalt der gesammelten Quellen ergibt ein kontrastreiches, manchmal anregend widersprüchliches Bild dieser transnationalen Kunst- und Lebenserfahrungen, die stark von der familiären und professionellen Sozialisation der angehenden Künstler abhing, aber auch von der früheren Ausbildung und konfessionellen Prägung, der künstlerischen Laufbahn und ökonomischen Situation, den sozialen Netzwerken und beruflichen Zukunftsperspektiven, den moralischen Vorstellungen und den politischen Engagements... Aus der Fülle der untersuchten Quellen lassen

<sup>2</sup> Eduard Magnus, *Berichte über die allgemeine Ausstellung zu Paris im Jahre 1867*, Nr. 1, S. 5.

<sup>3</sup> Wolfgang Becker, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 10, München 1971.

sich gleichzeitig quantitativ relevante Ergebnisse ableiten, die nicht zu Verallgemeinerungen führen dürfen, auch wenn sie durchaus Tendenzen aufzeigen können.

## Pariser Lebenslehre

Die erste Begegnung mit Paris löste bei den meisten jungen deutschen Künstlern – ja allgemein bei europäischen Reisenden – eine Art Schock aus. Auch wenn die Novizen versuchten, das Stadtbild mit ihrer Heimatstadt zu vergleichen, wie der junge Gottlieb Schick, den die Menschenmassen in den Pariser Straßen im Winter 1798 an die Stuttgarter „Planie“ am Sonntag erinnern,<sup>4</sup> war die französische Metropole doch völlig inkommensurabel mit den deutschen Haupt- und Residenzstädten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Um 1800 hatte Paris bereits fast 550.000 und 1846 sogar über eine Million Einwohner, während in diesem Zeitraum die Stuttgarter Bevölkerung von 18.467 auf gerade einmal 48.635 Einwohner angewachsen war.<sup>5</sup> Der unheimliche Eindruck, den die französische Hauptstadt auf die meisten jungen deutschen Maler machte, wird in vielen Briefen geschildert: Die Stadt faszinierte und stieß zugleich ab. Sie wirkte wie ein Moloch, der Verlockungen, aber auch allerhand Gefahren barg – in dieser Hinsicht nährt die Berichterstattung durchaus den verbreiteten Paris-Diskurs der Zeit. So zogen sich viele Neuankömmlinge abends lieber in ihre Wohnungen zurück, als „stundenlang durch den Pariser Dreck zu zockeln [...] u. sich beim zu Hause gehen dem Todschlagen auszusetzen“.<sup>6</sup> Der 22-jährige Carl Steffek erwähnt auch die brutalen Überfälle, denen man sich nachts in der Stadt aussetze und deren Folgen man jeden Morgen in der *Morgue*, dem Leichenschauhaus, sehen könne. Obwohl solche makabren Spektakel tagsüber durchaus die Neugierde der Flaneure anzogen, folgten viele dem Beispiel Steffeks und blieben abends lieber zu Hause, um „zu sitzen, zu schreiben, französisch zu lernen und ein wenig zu frieren“.<sup>7</sup> Andere musizierten gemeinsam oder spielten Schach, meist in der trauten Runde einer kleinen Wohngemeinschaft oder im Kreis der „deutschen Kolonie“, wo sich je nach regionaler Herkunft oder jugendlicher Affinität Maler, Architekten, Buchhändler, Komponisten oder Musiker zusammaten.

In Paris gerieten viele deutsche Kunstschüler auch in eine bis dahin unbekannte finanzielle Notlage, die durch die hohen Lebenskosten hervorgerufen wurde. Obwohl oftmals das Studium in Paris durch staatliche Stipendien oder private Finanzierung gefördert wurde, beschäftigten sich die deutschen Künstler intensiv mit materiellen Fragen wie Unterkunft, Nahrung und Kleidung. Ihre Briefe aus Paris lassen viele Klagen über die nagende Armut laut werden, verraten aber auch viele Tipps und Tricks, Hinweise auf günstige Hotels und Restaurants sowie mögliche Einnahmequellen durch Kopieraufträge, Kupferstiche oder Porträtzeichnungen. Dadurch entsteht ein spannendes Bild der sozialen Verhältnisse einer ganzen Studentengeneration, in denen die jungen Maler nicht nur die ersten Erfahrungen eigenständigen Lebens im Ausland machten, sondern ihnen auch praktische Fragen der Produktion und des Vertriebs von Kunst im Besonderen bewusst wurden. Oft stellte sich dabei die Frage der beruflichen Orientierung: Es wurden sowohl Nischen ausgelotet, die zu einer ertragreichen Spezialisierung führen konnten, als auch theoretische Fragen vertieft und erweitert, die das Interesse der angehenden Künstler für die Wissenschaft weckten, oder weiterführende Perspektiven erkannte, die einen neuen, entscheidenden Ansporn für eine Laufbahn als bildender Künstler gaben.

<sup>4</sup> Gottlieb Schick an Moses Benedict, 2. November 1798, zit. nach Karl Simon 1914, S. 217: „Inzwischen wünschte ich dich nur einige Tage in Paris, nur daß du auch dieses Ungeheuer von einer Stadt sehen könntest, sie würde Dir gewiß sehr wohl gefallen, absonderlich der Stadttheil bey der Seine, auch würde dir das Gewümel von Fuhrleuthen, Kutschen, Menschen sehr auffallen; in Paris sind die Strassen immer so voll von Leuten, als wie in Stuttgart am Sonntags die Planie, ja noch völler. Wir haben den Stadtlermen schon 3 Stunden von Paris entfernt gehört.“ Siehe im vorliegenden Band den Artikel zu Gottlieb Schick.

<sup>5</sup> In Berlin z.B. wuchs die Bevölkerung in diesem Zeitraum von 200.000 auf über 400.000 Einwohner an, in München von 40.000 auf 94.830 und in Düsseldorf von 10.000 auf 26.301.

<sup>6</sup> Berlin, ZA SMB, NL Schadow 249, Carl Steffek an Felix Schadow, 24. März 1840.

<sup>7</sup> Ebd.

## In den Pariser Ateliers

Paris bot für diese grundsätzlichen Lebensentscheidungen vielfältige Möglichkeiten der Selbsterfahrung, die die mitgebrachten Gewohnheiten, Überzeugungen und Erkenntnisse oft auf die Probe stellten. Der Eintritt in ein Pariser Privatatelier stellte dabei eine der wichtigsten Herausforderungen dar: Die Größe der Ateliers, die Masse der Schüler, die meist ohne Aufsicht selbstständig arbeiten mussten, der starke Leistungsdruck, die Distanz zwischen Lehrling und Meister –, all das waren ungewohnte Aspekte des französischen Lernsystems, die deutsche Kunststudenten verunsichern konnten und die unter anderem von Franz Kugler 1845 in seinem Bericht über die französischen Kunstinstitutionen bemängelt wurden.<sup>8</sup> Auch wenn die Privatateliers in diesem Bericht im Vergleich zur vernichtenden Beschreibung der École des beaux-arts fast noch gut abschnitten, stellte Kugler als grundsätzliches Problem das fehlende „nähere Verhältnis des Schülers zum Lehrer“ fest, ein Umstand, für den er unter anderem die „sittliche Entartung der französischen Jugend“ und deren bedauerliche „Rohheit und Gemeinheit“ verantwortlich machte.<sup>9</sup> Tatsächlich herrschte – sowohl im Schüler-Atelier von Jacques-Louis David als auch im späteren Atelier von Paul Delaroche – eine recht angeregte Atmosphäre, die bei jeder Ankunft eines Neuankömmlings durch derbe Rituale aufgeheizt wurde und manchmal zu dramatischen Unfällen führte. Das überraschte und verwirrte nicht selten die jungen deutschen Maler: „Auf einen Jüngling, der wie ich, so kürzlich das einfache Familienleben in der Heimat und die strenge Johanneums-Schule verlassen hatte, wirkte das Betragen der ‚Rapins‘ (der französischen Kunstschüler), ihre ‚charges‘ (sogenannte scherzhafte, oft sehr ernsthaft streiche, durch die sie Neuankömmlinge zum Regalieren des ganzen Ateliers zu zwingen suchten), die ununterbrochene ‚Blague‘ (Renommage) einiger besonders frecher Rädelsführer, peinlich genug“, erinnert sich der Maler Rudolf Lehmann.<sup>10</sup> Allein das Atelier von Ingres war dafür bekannt, dass dort friedliche Verhältnisse herrschten und man sich untereinander sogar höflich begrüßte, was von vielen anderen Kunststudenten in Paris mit Hohn und Spott bedacht wurde.

Was die ausländischen Schüler aber viel nachhaltiger prägte, waren die Arbeitsmethoden, die in diesen Ateliers vermittelt und eingeübt wurden. Den akademischen Lehrstufen entsprechend lernten die Anfänger erst das Zeichnen nach zweidimensionalen Vorlagen (Zeichnungen oder Druckvorlagen), dann nach Gipsen und am Ende nach lebenden Modellen. Nach diesem Propädeutikum durften die Schüler nach Pinsel und Palette greifen und das direkte Malen nach den Modellen üben. Friedrich Pecht erinnert sich an das Atelier von Paul Delaroche im Jahr 1839, einen „unglaublich wüsten, von zwei großen Atelierfenstern beleuchteten Raum, unter einem halben Hundert oft noch sehr grüner Jungen, die da in vier Reihen dicht aufeinander gedrängt sitzend im Schweiß ihres Angesichts ein Modell abmalen oder zeichnen.“<sup>11</sup> Das eifrige Arbeiten und die *emulatio*, die viele Lehrmeister auch noch durch eigene atelierinterne Wettbewerbe anspornten, griffen gelegentlich auf die deutschen Neuankömmlinge über; so berichtete Schick stolz aus Davids Atelier: „Ich bringe mich wirklich schier um, um bald denen, die noch vor mir sind, zuvorzukommen; wir sind etliche 30 im Atelier und fünf sind noch vor mir, die ich noch zu überspringen habe.“<sup>12</sup> Schick gehörte auch zu den wenigen deutschen Kunstschülern, die sich dem Wettbewerbssystem ernsthaft unterzogen, am *Concours du Prix de Rome* bis zur letzten Runde teilnahmen und dafür auch mit Anerkennung belohnt wurden.<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Franz Kugler, „Kunstreise im Jahr 1845. Über die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bildenden Künste und der Conservation der Kunstdenkmäler in Frankreich und Belgien“, in: *Kleine Schriften*, Bd. 3, Stuttgart 1854, S. 430–459.

<sup>9</sup> *Ibid.*, S. 438.

<sup>10</sup> Lehmann, Rudolf, *Erinnerungen eines Künstlers*, Berlin 1896, S. 25. Siehe auch in diesem Band die Schilderungen von Christoffer Wilhelm Eckersberg oder Moritz Daniel Oppenheim. Ferner Friedrich Pecht, *Aus meiner Zeit, Lebenserinnerungen von Friedrich Pecht*, Bd. 1, München 1894, S. 177.

<sup>11</sup> Pecht 1894, S. 173.

<sup>12</sup> Simon 1914, S. 218.

<sup>13</sup> Siehe in diesem Band die Artikel zu Johann Gottlieb Schick und Christian Friedrich Tieck. Siehe auch den Artikel zu Johann David Passavant, der sich kritisch gegen dieses System der *Concours* ausspricht, das ihm sein Lehrer Antoine-Jean Gros ans Herz legen wollte.

## Die Rolle der *École des beaux-arts*

Die Ateliers dienten als unabhängige Ausbildungsstätten, zugleich aber auch als Vorbereitungsklassen für die *École des beaux-arts*, die als staatliche, von der *Académie des beaux-arts* akkreditierte Kunstschule den Weg zu einer glanzvollen Karriere eröffnen konnte. Das traditionelle Hauptziel der *École des beaux-arts* war es ja, Historienmaler (und Bildhauer) auszubilden, die später im Dienst des Staates stehen würden. Zu diesem Zweck war bekanntlich 1663 der *Prix de Rome* gegründet worden, ein straff organisierter Wettbewerb, der in verschiedenen Etappen die Kunstfertigkeit und den Erfindungsreichtum der jungen Maler (bzw. der Bildhauer) herausfordern und prüfen sollte<sup>14</sup> und den Preisträgern ein mehrjähriges Stipendium für die *Académie de France* in Rom offerierte. Das demokratische Prinzip des anonymen Wettbewerbs bestimmte bis ins 20. Jahrhundert die gesamte Organisation der *École des beaux-arts*, von der Platzvergabe in den Übungsräumen – den aufwendigen *Concours des places*, der stets zu Semesterbeginn stattfand und darüber entschied, wie nahe man am Modell sitzen durfte – bis hin zum *Prix de Rome*. Das Studium an der *École des beaux-arts* war also sehr leistungsorientiert und bereitete vor allem auf diesen Wettbewerb, den *Concours du Prix de Rome*, vor, der bis zum frühen 19. Jahrhundert für die französische Historienmalerei eine zentrale Rolle spielte.<sup>15</sup> Das erklärt auch, warum die Aufmerksamkeit aller Kunsthistoriker, die sich bis heute mit Fragen und Formen der Künftlerausbildung beschäftigt haben, vor allem der *École des beaux-arts* galt, obwohl diese nur einen Bruchteil der damals aktiven Künstler anzog<sup>16</sup>.

Das Interesse für die *École* muss aber vor allem im Hinblick auf die ausländischen Schüler in seiner Spezifität stark relativiert werden: Die Aufnahme an der *École des beaux-arts* galt ohne Zweifel als Auszeichnung, die Kurse waren kostenfrei, und man konnte sich der stringenten Methode des Wettbewerbs unterwerfen, um die eigenen Fähigkeiten im akademischen Rahmen zu testen. Die Schule bot darüber hinaus wissenschaftliche und theoretische Fächer an, die für angehende Historienmaler durchaus von Interesse sein konnten. Aber Ausländer waren zwischen 1810 und 1968 grundsätzlich von der Stipendienvergabe ausgeschlossen, so dass ihnen die *École des beaux-arts* im Gegensatz zu ihren französischen Kollegen keine direkte oder finanzierte Karrierechance bot. Außerdem hatten die meisten deutschen Schüler bereits eine akademische Ausbildung hinter sich. Das erklärt unter anderem, warum das Interesse für die Schule bei vielen von ihnen nach einiger Zeit nachließ und sie sich letztlich für eigenständigere Studien in Privatateliers oder in Kunstsammlungen entschieden.

Dabei deutet die Frage, ob man sich als angehender Künstler in den 1830er Jahren besser im Atelier von Paul Delaroche, Michel Martin Drolling, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Léon Cogniet oder Horace Vernet einschreiben sollte, auf die vielfältigen Entscheidungskriterien hin, mit denen sich die jungen Deutschen beschäftigen mussten. Es gab nicht nur *eine* französische Kunst, mit der man sich auseinandersetzen hatte. Es musste auch überlegt werden, welche Gattung(en) man wählen, welche ästhetische Orientierung man bevorzugen, welche Technik man erlernen, welches Publikum man ansprechen, welchem Netzwerk man angehören oder welchem Rat man folgen wollte oder sollte. Künstlerische Fragen spielten eine Rolle, aber auch ganz lebenspraktische, denn wenn das Geld für die Lektionen in einem Privatatelier fehlte, musste man im Alleingang in den Museen studieren, auf die Hilfe der Mitschüler zurückgreifen oder erste Aufträge suchen. Wie dem auch sei: Über die Beschäftigung mit der Ausbildung junger deutscher Maler in Paris wird ein ganzes Spektrum der damaligen Pariser Kunstlandschaft wieder sichtbar, das von der Forschung trotz seiner Wichtigkeit lange unberücksichtigt geblieben ist.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Philippe Grunec, *Le Grand Prix de Peinture: Les Concours du Prix de Rome de 1797 à 1863*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 1986.

<sup>15</sup> Siehe Albert Boime, *The Academy and French Painting in the 19th Century*, London 1971.

<sup>16</sup> Siehe Séverine Sofio, „*L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs!*“ *Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789–1848)*, École des hautes études en sciences sociales, (unveröffentlichte Diss.), 2009, S. 385–419. Die Dissertation erscheint in gekürzter Fassung unter dem Titel *La Parenthèse enchantée. Genre et production des beaux-arts en France (1750–1850)*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

<sup>17</sup> France Nerlich (Hrsg.), *Apprendre à peindre! Les ateliers privés à Paris de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1863*, Tours 2012.

### „Französische Materialität“ versus „Deutsche Idealität“

Die nachhaltig-übliche stereotype Gegenüberstellung von französischer *Materialität* und deutscher *Idealität*, die in der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts immer wieder bemüht wurde, rührt nicht zuletzt von unterschiedlichen Ausbildungsprozessen und praktischen Erfahrungen in Frankreich und Deutschland her. Der Begriff der *Materialität*, der sowohl formelle Pigmentlastigkeit und technische Fertigkeiten als auch ästhetische Relativität und zeitbezogene Geschichtsinterpretationen bezeichnen konnte, wurde zwar dazu benutzt, nationale bzw. französische Charakterzüge zu beschreiben, entsprach aber in Wirklichkeit keiner national-französischen Kunstauffassung. Das wird unter anderem daran deutlich, dass innerhalb der französischen Kunst(-Debatte) ein Streit tobte, der genau dieses Problem der Polarität zwischen Materie und Idee zum Gegenstand hatte. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein hatte diese Polarität klar vor Augen, als er dem jungen Friedrich August von Klinkowström im Jahr 1808 dazu riet, eher in das Atelier des Maler-Poeten Anne-Louis Girodet als in das Atelier von David einzutreten. Tatsächlich spitzte sich damals ein Streit um eine grundsätzliche Neudefinition der Kunst zu, der sich europaweit vor dem Hintergrund der unterschiedlich organisierten Kunstlandschaften abspielte. Diese unterschiedlichen Parameter finden sich denn auch in dem Brief wieder, in dem Feodor Dietz sein intensives Kunststudium in Paris erwähnt und die Übereinstimmung der praktischen Malerei mit den Historien- und Genrebildern von Horace Vernet, Paul Delaroche oder Camille Roqueplan, die zu diesem Zeitpunkt den Ton angaben: „Paris ist, nach den ersten zerstreuten Eindrücken, sehr geeignet, den Studierenden auf einen rastlosen Eifer vorwärts zu kommen [...]; alles arbeitet mit Anstrengung, weil nur das Ausgezeichnete hier hervorspringt [...]. Ich habe in Wahrheit in den zerflossenen 10 Monaten mehr gethan, als in 2 Jahren in Deutschland; ich habe hauptsächlich viel Studien nach dem Nackten gemalt, wozu man in hiezu bestimmten Ateliers, die beste Gelegenheit findet [...] Meinem Zweck, hier die Malerei im engeren Sinne zu studieren, entsprach die Erscheinung der französischen Kunst ganz, d.h. die der modernen Schule; die Werke Davids, Gros pp., die Ergebnisse der classischen Richtung, ließen mich [...] kalt, während Vernet, de la Roche, Roqueplan pp. das erfüllten, was ich von Malerei verlangte und überhaupt die Technik der Franzosen durchaus dem entsprach, was ich in diesem Sinne für ideal hielt.“<sup>18</sup>

Obwohl Dietz David gegen Delaroche ausspielt, hatte sich bereits im Privatatelier von David ein Prozess angebahnt, der die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts prägen sollte: Die Technik rückte in den Vordergrund, und damit war nicht mehr nur die Fertigkeit der perfekten Nachahmung gemeint, sondern das Beherrschen der malerischen Mittel, die das klassische Ideal – als Form und als Idee – allmählich verdrängten. Das Verhältnis zwischen der Malerei als Technik und der Kunst als Ziel hatte Johann David Passavant 1815 im (komplementären) Gegensatz von Paris und Rom gesehen: „Zuerst will ich nach Paris, wo nach meiner Einsicht jetzt diejenigen Künstler sind, welche in dem Materiellen Theil der Kunst am geschicktesten sind [...]. Wenn ich in den nöthigen Kenntnissen des Materiellen in der Kunst einigermaßen ausgerüstet bin, gedenke ich nach Rom zu gehen, [...] um das gesammelte zu ordnen und in Anwendung zu bringen.“<sup>19</sup> Paris spielte in dieser Perspektive die Rolle einer Vorschule der Kunst, in der man das Handwerkliche erlernen konnte, um dann in Rom die Wahrheit der Kunst zu entdecken und dort selbstständig Werke zu schaffen.<sup>20</sup>

Der deutsche Blick auf Paris und Rom blieb lange Zeit von diesem Dualismus zwischen Hand und Geist, Technik und Kunst geprägt. Doch als Eduard Magnus ein halbes Jahrhundert später den zur „Ausbildung reisenden Künstlern“ riet, „zuerst und auf längere Zeit nach Paris zu gehen und Italien nachher mehr cursorisch zu besuchen“, lag die Gewichtung bereits anders. Der Schwerpunkt wurde auf Paris als Stätte der Selbstfindung gesetzt: „Hier in diesem lebendigen Treiben findet jede Leistung alsbald auch Ermuthigung. Hier hat der jüngere Künstler am besten Gelegenheit, sich zu versuchen, seiner eigentlichen

<sup>18</sup> Berlin, SBB PK HA, Slg. Darmstaedter, 2n 1835, Brief von Dietz an Frommel 10. September 1838.

<sup>19</sup> Johann David Passavant an H. A. Cornill, 11. November 1815, zit. nach *Kunst und Kennerschaft* 1994, S. 17f.

<sup>20</sup> Siehe auch den Artikel zu Friedrich August von Klinkowström.

und individuelleren Kunstbestimmung sich bewußt, und klar über sich selbst und über dasjenige zu werden, was er als Vorbild für seine Ausbildung nachher aufzusuchen und zu benutzen bedacht sein muß.“<sup>21</sup> Hier verkehrt sich die traditionelle Auffassung der Kunstausbildung: Der Künstler bildet sich nicht mehr in Bezug auf die (alten) Meister aus, sondern soll sich zuallererst selbst finden, bevor er seine Mentoren – eventuell in Italien – wählt. Dieser Gedanke fällt mit den Reformvorschlägen zusammen, die in Frankreich seit einigen Jahren leidenschaftlich diskutiert wurden – darunter die Frage nach der Entfaltung des angeborenen „Talents“ – und 1863 zur strukturellen Erneuerung der *École des beaux-arts* geführt hatten.<sup>22</sup>

### Aktstudium am lebenden Modell als nationales Ausbildungsmerkmal

Von Gottlieb Schick ist eine Schülerarbeit aus dem Atelier von David erhalten geblieben (Taf. V).<sup>23</sup> Die Modellstudie erinnert an die zentrale Rolle, die dem Malen nach dem menschlichen Körper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beigemessen wurde. Jacques-Louis David hatte als ästhetische Prinzipien seiner Lehre immer wieder die Antike und die Natur beschworen. Das technische Erlernen der Malerei in der Beobachtung des lebenden Körpers sollte den jungen Malern zu einer genauen Nachahmung der Natur verhelfen, aber auch auf die Materialität der Darstellung aufmerksam machen, auf die Modellierung des Körpers durch Farbe, Licht und Schatten, wie sie im *Jünglingskopf* von Schick in leichten, frottierten Pinselstrichen feinfühlig wiedergegeben werden. Dabei wurde in den Ateliers Wert auf die Vielfalt der Körper gelegt: Es standen professionelle Modelle, Männer und Frauen, sowie ab und an auch die Schüler selbst. Das kostete einige deutsche Maler offensichtlich Überwindung – weniger wenn es darum ging, sich selbst zu entblößen, als beim Studium der weiblichen Aktmodelle. So beschreibt z.B. Karl Friedrich Johann von Müller den „widerlichen Eindruck“, den die weiblichen Modelle auf ihn ausübten, und wie schwer es ihm falle, sie „als Objecte des Studiums anzusehen“,<sup>24</sup> während sich Moritz Daniel Oppenheim später noch erinnerte, wie „ängstlich“ ihm zumute war und wie stark er sich hatte zusammenreißen müssen, als er das erste Mal im Atelier von Jean-Baptiste Regnault vor einem sehr schönen jungen Mädchen arbeiten müssen.<sup>25</sup> Dass einige ihrer Mitschüler außerdem mit Modellen zusammenlebten und „wie ein ehrsameres, bürgerliches Ehepaar, Arm in Arm zu kommen und zu gehen pflegten“, schockierte einen Neuankömmling wie Rudolf Lehmann.<sup>26</sup>

Wichtiger aber als moralisch-sittliche Erwägungen waren die zentrale Rolle des Aktstudiums und die Verschiedenartigkeit der Modelle.<sup>27</sup> Diese Heterogenität relativierte die Frage nach dem Schönheitsideal oder verschob besser gesagt den Schwerpunkt, nämlich auf die Charakteristiken der menschlichen Darstellung. Auch wenn Claude Monet später die ihm von seinem Lehrer Charles Gleyre aufgezwungene Idealisierung des Modells kritisieren sollte, was eher als ein retrospektives anti-akademisches Urteil zu verstehen ist, fand in den Pariser Ateliers der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Prozess

<sup>21</sup> Eduard Magnus, *Berichte über die allgemeine Ausstellung zu Paris im Jahre 1867*, Nr. 1, S. 5.

<sup>22</sup> Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX<sup>e</sup> siècle – La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes 2006.

<sup>23</sup> Gottlieb Schick, *Kopf eines Jünglings*, um 1800–1802, Öl auf Leinwand, 35,7 x 36 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

<sup>24</sup> Stuttgart, HStAS, J 50 Bü 61, *Erinnerungen aus meinem Leben* von Karl Friedrich Johann[es] [von] Müller [v. a. 1813–1837; letzter Eintrag v. 1880]. Siehe den Artikel zu Müller.

<sup>25</sup> Siehe den Artikel zu Oppenheim. Boime weist auf ähnliche Reaktionen bei französischen Studienanfängern hin. Siehe Boime, *op. cit.*, S. 30–31.

<sup>26</sup> Siehe den Artikel zu Rudolf Lehmann.

<sup>27</sup> Das Aktstudium steht im Zentrum der französischen Kunstausbildung des 19. Jahrhunderts. Siehe u.a. Susan S. Waller, *The Invention of the Model. Artists and Models in Paris, 1830–1870*, Aldershot 2006.

statt, der entscheidend zur Herausbildung und Affirmation der individuellen Kunstvorstellung beitrug.<sup>28</sup> Die Fokussierung auf die Natur und somit auf die Verschiedenartigkeit des menschlichen Körpers relativierte die Idealmaße der Gliederpuppen. Außerdem lockerte sich im Rahmen der Privatateliers die stilistische Vorbildrolle des Meisters, so dass die Schüler nun auf ihren eigenen Stil aufmerksam gemacht wurden. Das notierte etwa Julius Moser, als er 1837 sein Studium in Paris bei Léon Cogniet fortsetzte: „Dabei herrschte durchaus nicht der Zwang einer & derselben Kolorierung, [...], sondern jeder macht seine eigenen Erfahrungen u[nd] aus seiner individuellen Anschauung giebt er die Natur wider, so daß von einem Modelle jedes Mal eine mannigfaltige Auffassungsweise erscheint“.<sup>29</sup> Die Spannung zwischen technischer Beherrschung der Malerei und möglicher Eigenständigkeit, die in Paris sehr früh erlernt wurde, machte vielen deutschen Malern zu schaffen, da sie mit solchen Methoden bis dahin zumeist noch nicht konfrontiert worden waren. Diese Erfahrung veranlasste aber auch Maler wie Wilhelm Wach, Siegfried Detlev Bendixen oder Carl Steffek, bei ihrer Rückkehr in die Heimat selbst Privatateliers zu eröffnen, um eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Malen selbst zu ermöglichen.

### Der Andere ist in uns

Im Jahr 1869 organisierte die Münchener Genossenschaft für bildende Künstler die *Erste internationale Kunstausstellung*. Sie sollte auch die einzige bleiben, die je im deutschen Bund stattfand. Sie umfasste mehr als 3.000 Kunstobjekte, die im Münchner Glaspalast zur Schau gestellt wurden und den 100.000 Besuchern das Wirken der Münchner, der deutschen, österreichischen, französischen, belgischen, holländischen, spanischen, italienischen, englischen, russischen, skandinavischen und amerikanischen Schulen vorstellen sollte. Das Prinzip internationaler Kunstausstellungen war – angeregt von den großen politischen Medienereignissen der Weltausstellungen in London (1851) und Paris (1855) – noch recht neu.

In seinen Kommentaren zur großen Münchner Ausstellung zeichnete der französische Kunstkritiker Eugène Müntz 1869 den Weg vor, den die epistemologische Orientierung der Kunsttheorie in dieser Zeit der internationalen Kunstausstellungen einschlagen sollte. Ihm zufolge spielte diese Ausstellung eine entscheidende Rolle für die *deutsche* Kunst und den Anbruch einer neuen Ära: „Zum ersten Mal ist die französische Schule mit einem solchen Heer auf dem deutschen Boden zu sehen und ihr Einfluss, der bis zu diesem Zeitpunkt ein partieller und geringer war, droht eine wahre Eroberung zu werden und die germanische Malerei von Grund auf zu verändern“.<sup>30</sup> Er hatte zwar eine Ahnung von der längst existierenden Wechselbeziehung zwischen Deutschen und Franzosen, griff aber dennoch zu der martialischen Metapher, um den Triumph der französischen Malerei zu feiern. Die Ideen der Überlegenheit, der Eroberung, der Veränderung haben die Vorstellungen der Kunstgeschichte tief geprägt, obwohl sich die Künstler selbst gegen eine solche Rivalität der Kunstnationen gesträubt hatten: 1863 hatten die Künstler in München eine „erste“ internationale Kunstausstellung organisiert, die nicht mehr nationale Schulen gegeneinander antreten ließ. Im Gegenteil: Die Bilder waren nach Affinitäten gehängt worden, die den tatsächlichen Wechselbeziehungen und transnationalen Vernetzungen entsprachen. Kurz nach der martialisch interpretierten Kunstausstellung von 1869 kam es zum Krieg zwischen Preußen und Frankreich, der auch vielen jungen Künstlern das Leben kostete. 1871 entstand die politische Einheit des deutschen Kaiserreichs, während Frankreich seine „deutschen“ Regionen verlor. Nationalismus wurde nun zu einem vordringlichen Problem auch für die Kunst und die Kunstwissenschaft.<sup>31</sup> Die vorliegende Sammlung biogra-

<sup>28</sup> Der Schweizer Maler Albert de Meuron, der zunächst bei Stilke und Carl Sohn in Düsseldorf und anschließend in Paris bei Charles Gleyre studierte, äußerte sich zu den unterschiedlichen Lehrmethoden hinsichtlich der Darstellung des menschlichen Körpers. Siehe William Hauptman, *Charles Gleyre, 1806–1874*, Bd. I: *Life and Works*, Zürich/Princeton/Basel, Swiss Institute for Art Research/Princeton University Press/Wiese, 1996, S. 336–337.

<sup>29</sup> Berlin, PrAdK a, fol. 22–25. Siehe den Artikel zu Moser.

<sup>30</sup> Eugène Müntz, „Exposition internationale de Munich“, *Gazette des beaux-arts*, Oktober 1869, S. 301–331, 301–304.

<sup>31</sup> France Nerlich, „Latinité vs. Germanité: un fantôme identitaire de l'histoire de l'art allemande“, *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung*, 133–1, 2009, S. 162–176.

phischer Skizzen zu den Pariser Lehrjahren einer ganzen Generation junger deutscher Malerinnen und Maler rückt die nationale Obsession historisch in ein anderes Licht. Sie bestätigt, was wir immer schon ahnten: Der Andere ist in uns.

Das vorliegende Lexikon ist das Ergebnis eines deutsch-französischen Forschungsprojektes, das dank einer bilateralen Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) und die Agence Nationale de la Recherche (ANR) von einem Team junger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Frankreich und Deutschland – Arnaud Bertinet, Lisa Hackmann, Gitta Ho, Frauke Josenhans, Nina Struckmeyer, Sylva van der Heyden – unter der Leitung von France Nerlich (Université François Rabelais in Tours) und Bénédicte Savoy (Technische Universität Berlin) in Berlin und Paris (Deutsches Forum für Kunstgeschichte) durchgeführt wurde. Tatkräftige Unterstützung erfuhr das Projekt durch zahlreiche Nachwuchsforscher: Anna Ahrens, Stéphanie Baumewerd, David Blankenstein, Jennifer Falckenberg, Lukas Fuchsgruber, Clémentine Garcia, René Hartmann, Annika Kiesewetter, Tino Mager, Corina Meyer, Monika Motylinska, Margot Renard, Sarah Salomon, Robert Skwirblies, Julia Vercamer und Theresa Wissmann. Die für die Lexikonartikel systematisch zusammengetragenen Quellen und Archivalien werden durch eine im Internet zugängliche Datenbank ergänzt. Diese soll es der Forschung künftig ermöglichen, sowohl quantitativ als auch qualitativ weitere Verbindungen der internationalen Kunstvernetzung im 19. Jahrhundert offenzulegen.

# Abkürzungsverzeichnis

ADB	Allgemeine Deutsche Biographie: <a href="http://www.deutsche-biographie.de">www.deutsche-biographie.de</a>
AKL	Allgemeines Künstlerlexikon: <a href="http://refworks.reference-global.com">http://refworks.reference-global.com</a>
Base Arcade	<a href="http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/">www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/</a>
BBKL	Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon: <a href="http://www.bauz.de/bbkl/">www.bauz.de/bbkl/</a>
Bellier	<i>Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours</i> , Émile Bellier de la Chavignerie u. Louis Auvray (Hrsg.), 3 Bde., Paris 1882–1885.
Bénézit	<i>Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays</i> , Emmanuel Bénézit (Hrsg.), 14 Bde., Paris 1999.
Boetticher	Boetticher, Friedrich von, <i>Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte</i> , 2 Bde., Dresden 1891–1898.
Béraldi	Béraldi, Henri, <i>Les graveurs du XIXe siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes</i> , Lame 1981.
Bussler	Bussler, Peter, <i>Historisches Lexikon der bildenden Künstler für Cuxhaven und Umgebung</i> , Bremerhaven 2004.
DBE	<i>Deutsche Biographische Enzyklopädie</i> , Walther Killy (Hrsg.), 13 Bde., München 1995–2003.
Dbbl	<i>Deutschbaltisches biographisches Lexikon, 1710–1960</i> , Wilhelm Lenz (Hrsg.), Köln u. Wien 1970.
Füßli	Füßli, Wilhelm, <i>Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet, mit Bezug auf alte und neuere Werke der Architektur, Skulptur und Malerei</i> , 2 Bde., Leipzig 1846.
Gabet	Gabet, Charles, <i>Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX siècle</i> , Paris 1831.
HB für Kupferstecher	<i>Handbuch für Kupferstichsammler; oder, Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radierer, und Formschneider aller Länder und Schulen</i> , Andreas Andresen u. Joseph Heller (Hrsg.), Leipzig 1870–1873.
Künstlerlexikon Hessen-Kassel	<i>Künstlerlexikon Hessen-Kassel 1777–2000: mit den Malerkolonien Willingshausen und Kleinsassen</i> , Paul Schmaling (Hrsg.), Kassel 2001.
Lexikon der Düssel- dorfer Malerschule	<i>Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819–1918</i> , Kunstmuseum Düsseldorf, Galerie Paffrath (Hrsg.), 3 Bde., München 1997–1998.
Lexikon der Künstlerinnen	Schmidt-Liebich, Jochen, <i>Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900: Deutschland, Österreich, Schweiz</i> , München 2005.
Meusel	Meusel, Johann Georg, <i>Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniss der jetztlebenden Künstler, nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst-, Münz- und Naturalienkabinette in Teutschland und in der Schweiz</i> , 2 Bde., Lemgo 1809.
Müller/Singer	<i>Allgemeines Künstlerlexikon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler</i> , Hans Wolfgang Singer (Hrsg.), 6 Bde., Frankfurt a.M. 1921.
Nagler	Nagler, Georg Kasper, <i>Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten aus dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.</i> , 22 Bde., München 1835–1852.
NDB	Neue Deutsche Biographie: <a href="http://www.deutsche-biographie.de">www.deutsche-biographie.de</a>
Neuer Nekrolog	<i>Neuer Nekrolog der Deutschen</i> , Friedrich August Schmidt (Hrsg.), Weimar 1824–1854.

- Nürnberger  
Künstlerlexikon *Nürnberger Künstlerlexikon: bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, Manfred H. Grieb (Hrsg.), 4 Bde., München 2007.
- ÖBL *Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950*, Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Wien 1957ff.
- ODNB *Oxford Dictionary of National Biography*, H.C.G. Matthew u. Brian Harrison (Hrsg.), 60 Bde., Oxford 2005.
- Rump *Der Neue Rump, Lexikon der Bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung*, Kay Rump u. Maike Bruns (Hrsg.), Neumünster 2005.
- Schurr/Cabanne *Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture 1820–1920*, Gerald Schurr u. Pierre Cabanne (Hrsg.), Paris 1996/2003.
- Schweers *Gemälde in deutschen Museen: Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, Hans F. Schweers, 7 Bde., München u.a. 2005.
- Siret *Siret, Adolphe, Dictionnaire historique des Peintres de toutes les Écoles*, Brüssel 1848.
- TB *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Ulrich Thieme u. Wolfgang Becker (Hrsg.), 37 Bde., Leipzig 1907–1950.
- Weilbach *Weilbach. Dansk Kunstnerleksikon*, Sys Hartmann (Hrsg.), Kopenhagen 1994–2000.

# Archive

Berlin, AvH	Berlin, Alexander von Humboldt-Stiftung
Berlin, GStA PK	Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
Berlin, LAB	Berlin, Landesarchiv
Berlin, PrAdK	Berlin, Preußische Akademie der Künste
Berlin, SBB PK HA	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung
Berlin, SMB PK KK	Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett
Berlin, SMB PK ZA	Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv
Berlin, SStM	Berlin, Stiftung Stadtmuseum
Berlin, ZLB	Berlin, Zentral- und Landesbibliothek
Budapest, AUN	Budapest, Archiv der Ungarischen Nationalgalerie
Dessau, LHASA	Dessau, Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt
Dresden, SHSTA	Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv
Dresden, SLUB	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek
Dresden, SSTA	Dresden, Sächsisches Staatsarchiv
Düsseldorf, HStA NRW	Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv Nordrhein-Westfalen
Frankfurt a.M., Städel-Archiv	Frankfurt a.M., Städel-Archiv
Frankfurt a.M., ISG	Frankfurt a.M., Institut für Stadtgeschichte
Frankfurt a.M., StUB	Frankfurt a.M., Stadt- und Universitätsbibliothek
Freiburg i.Br., UB	Freiburg i.Br, Universitätsbibliothek
Gotha, ThStA	Gotha, Thüringisches Staatsarchiv
Hannover, StA	Hannover, Stadtarchiv
Jerusalem, JNUL	Jerusalem, Jewish National & University Library
Kassel, LB	Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Kassel, MHK	Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel
Karlsruhe, StA	Karlsruhe, Stadtarchiv
Kiel, SHLB	Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek
Köln, HA	Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln
Kopenhagen, KB	Kopenhagen, Kongelige Bibliotek
Krakau, BJ	Krakau, Biblioteka Jagiellońska
London, NPG	London, National Portrait Gallery
Mainz, StA	Mainz, Stadtarchiv
Marburg, HStAM	Marburg, Hessisches Staatsarchiv Marburg
München, AdBK	München, Akademie der Bildenden Künste
München, BSB	München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung
München, HV	München, Historischer Verein von Oberbayern
München, StA	München, Stadtarchiv
Nürnberg, GNM, DKA	Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunst-Archiv
Nürnberg, StB	Nürnberg, Stadtbibliothek
Paris, AD	Paris, Archives départementales de la Seine
Paris, AMN	Paris, Archives des musées nationaux
Paris, AN	Paris, Archives nationales
Paris, BnF	Paris, Bibliothèque nationale de France
Paris, ENSBA	Paris, École nationale supérieure des beaux-arts
Paris, FC	Paris, Fondation Custodia

Potsdam, SPSG	Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
Schwerin, LHAS	Schwerin, Landeshauptarchiv Schwerin
Straßburg, ADBR	Straßburg, Archives départementales du Bas-Rhin
Straßburg, BN	Straßburg, Bibliothèque Nationale et Universitaire
Straßburg, SIP	Straßburg, Service de l'Inventaire du Patrimoine de la Région Alsace
Stuttgart, HStAS	Stuttgart, Hauptstaatsarchiv
Trier, StB	Trier, Stadtbibliothek
Tübingen, UA	Tübingen, Universitätsarchiv Tübingen
Tübingen, UB	Tübingen, Universitätsbibliothek
Weimar, GSA	Weimar, Goethe- und Schillerarchiv
Weimar, THStAW	Weimar, Thüringisches Hauptstaatsarchiv
Wien, AdK	Wien, Akademie der bildenden Künste, Universitätsarchiv
Wien, Wienbibliothek	Wien, Wienbibliothek
Würzburg, MvWM	Würzburg, Martin von Wagner Museum, Universität Würzburg

## Editorische Notiz

Die biographischen Einträge des Künstlerlexikons sind wie folgt strukturiert: Einem tabellarischen Überblick der künstlerischen Laufbahn folgt die Beschreibung des Parisaufenthalts; daran anschließend sind die Werke aufgelistet, die den Quellen nach in Frankreich angefertigt wurden; eine Auswahlbibliographie sowie eine Übersicht der konsultierten Archivalien beschließen die Lexikonartikel. Soweit vorhanden, werden den Einträgen Porträts vorangestellt, die den Künstler während seiner Pariser Lehrzeit zeigen.

Die in den biographischen Einträgen genannten Künstler, die selbst mit einem Artikel im Lexikonband vertreten sind, kennzeichnet ein Pfeil.

Originaldokumente, aus denen in den Lexikonartikeln zitiert wird, werden ohne Vereinheitlichung der Orthographie und der Interpunktion wiedergegeben. Lediglich bei starker Beeinträchtigung des Textverständnisses wurden Ergänzungen vorgenommen, die als solche gekennzeichnet sind. Offensichtliche Druckfehler wurden stillschweigend getilgt.

# Ackermann, Johann Adam

1781 Mainz – 1853 Frankfurt a.M.  
Landschafts- und Historienmaler, Zeichenlehrer

## Künstlerische Laufbahn

**vor 1802** Unterricht bei dem Porträt- und Landschaftsmaler Johann Caspar Schneider in Mainz; **1801 – um 1804** Parisaufenthalt; Studium im Lehratelier von Jacques-Louis David und an der École des beaux-arts; **1804** kurzzeitiger Aufenthalt in Aschaffenburg; Ernennung zum Hofmaler durch Carl Theodor von Dalberg; **ab 1804** in Frankfurt a.M.; Zeichenlehrer an der Englischen Fräuleinschule und der Selectenschule; **1814** erste Romreise mit finanzieller Unterstützung von Carl Theodor von Dalberg; **1818** zweite Romreise; Beratung des Kunstsammlers Esaias Philipp von Schneider bei der Erwerbung von Kunstwerken

## Parisaufenthalt 1801 – um 1804

Der 19-jährige Johann Adam Ackermann begab sich im Jahr 1801 zur künstlerischen Fortbildung nach Paris. Die bisherige Forschung zu seinem Aufenthalt in der französischen Hauptstadt stützt sich ausschließlich auf Informationen in historischen Lexika und auf die Arbeit von Wolfgang Becker (Landschulz 1977; dies. 2003; Becker 1971). Die genauen Umstände von Ackermanns Studienaufenthalt in Paris sind nicht bekannt. Im Frankfurter Nachlass Ackermanns konnten bis auf ein auf das Jahr 1804 datiertes Gesuch des Künstlers, in dem er um Erlaubnis zur Erteilung von Mal- und Zeichenunterricht bittet, keine Selbstzeugnisse ermittelt werden, die auf den Parisaufenthalt des Künstlers hinweisen (Frankfurt a.M., ISG). Ackermanns Aufenthalt in der französischen Hauptstadt lässt sich nur anhand von Archivalien in der École des beaux-arts rekonstruieren (Paris, ENSBA). Die Recherchen in Zusammenhang mit der Förderung Ackermanns durch den Erzbischof bzw. späteren Fürstprimas und Großherzog Carl Theodor von Dalberg blieben erfolglos, da der Bestand der Mainzer Geheimen Kanzlei im Würzburger Staatsarchiv im Jahr 1945 nahezu vollständig zerstört worden ist.

Ackermann reiste als französischer Staatsbürger nach Paris, da seine Heimatstadt Mainz im Jahr

1801 zur Hauptstadt des neu geschaffenen Departements Mont-Tonnerre ernannt worden war. Zu der Ausbildung in Paris soll ihm sein Mäzen Carl Theodor von Dalberg geraten haben, der Ackermann in Mainz künstlerisch gefördert hatte (Landschulz 2003, S. 22) und einige Jahre später auch den gleichaltrigen Mainzer Maler Josef Karl  Stierler nach Paris entsendete.

Die Einschreibung Ackermanns in die Schülerliste der École des beaux-arts erfolgte am 9. September 1801, wo er als wohnhaft in der „rue St. Benoît, vis-à-vis la rue Taranne, chez le Cn [Citoyen] Legendre, tenant maison garnie“ bezeichnet wird (Paris, ENSBA). Zu Beginn des Sommersemesters 1802 konnte er sich am 3. Mai im internen Wettbewerb der École des beaux-arts für das Zeichnen im Antikensaal qualifizieren (Paris, AN). Erstaunlicherweise taucht Ackermann im darauffolgenden Jahr wieder auf der Schülerliste der École des beaux-arts auf: Dort erfolgte erneut eine Einschreibung am 1. Dezember 1803, vier Tage vor seinem 22. Geburtstag, nun als Schüler von Jacques-Louis David. Als Wohnadresse ist die „rue St. Benoît n° 936, hotel de Bellevue“ präzisiert (Paris, ENSBA). In Davids Atelier kopierte Ackermann die trauernde Frauengruppe aus dessen berühmtem Gemälde *Der Schwur der Horatier* (Taf. XI) und fertigte zudem im Jahr 1802 in Aquarell *Das Bad der Diane* an.

Nach seiner Rückkehr aus Paris hat sich Ackermann in Frankfurt a.M. vornehmlich der Landschaftsmalerei gewidmet. Es scheint daher fraglich, ob es sich bei der seit Becker angenommenen Teilnahme am Pariser Salon in den Jahren 1841 und 1842 tatsächlich um Johann Adam Ackermann handelt (Becker 1971, S. 453), zumal die Salonkataloge sowie die Salonregister in diesen Jahren einen „Achemann (Jean)“ verzeichnen (Salon 1841, Nr. 2; Salon 1842, Nr. 2). Es scheint hier eine Verwechslung mit dem Schweizer Historienmaler Johann Achermann vorzuliegen.

## Werke der Pariser Zeit

*Das Bad der Diane*, 1802, Aquarell und Feder auf Papier, weiß gehöht, zur Verstärkung auf dickeres Papier aufgezogen, 31 × 42 cm, signiert unten links: Paris 1802, Privatbesitz | *Die trauernden Frauen der Horatier* nach Jacques-Louis David, um 1803, Tu-

sche in Grau auf Papier, 15,9 × 17,5 cm, signiert: par J Ackermann, Privatbesitz (Taf. XI).

### Bibliographie

ADB, AKL, Bénézit, TB, – Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971, S. 350, Anm. 774–778; S. 453, Anm. 611–612, 631–632 | Dessoiff, Albert u. Heinrich Weizsäcker, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1909, S. 1. | Gwinner, Philipp Friedrich, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main*, Frankfurt a.M. 1862, S. 452f. | Landschulz, Marlene, *Mainzer Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Mainz 1977, S. 147–166 | Dies., „Kunststudium in Mainz und Paris im ausgehenden 18. Jahrhundert“, in: *Beutekunst unter Napoleon. Die „französische Schenkung“ an Mainz 1803*, Sabine Paas (Hrsg.), Ausstellungskat., Landesmuseum, Mainz 2003, S. 19–23 | Salon: *Les catalogues des Salons des beaux-arts*, 1841–1845, Pierre Sanchez u. Xavier Seydoux (Hrsg.), Paris 2000, Salon 1841, Nr. 2; Salon 1842, Nr. 2 | Tomczyk, Leonhard, *Bildende Kunst im Spessart. Ein Lexikon*, Hanau 2009, S. 52 | Troescher, Georg, *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa, 800–1800*, Baden-Baden 1953, Bd. 1, S. 263.

### Archivalien

Paris, ENSBA, Ms. 823, Registre des élèves de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, 1778–1813, S. 270, S. 297 [22 fructidor an 9 (9.9.1801); 9 frimaire an 12 (1.12.1803)] (s.u. ab S. 327) | Paris, AN, AJ 52 3, Procès-verbaux des assemblées générales de l'école, 1794–1804, Jugement du concours pour les places du semestre d'été/d'hiver, o. fol. [3.5.1802: „bosse“] | Frankfurt a.M., ISG, Ratssupplikationen 1804, Bd. IV, fol. 258–260 [Gesuch Johann Adam Ackermanns um Erlaubnis zur Erteilung von Unterricht im Zeichnen und Malen].

Nina Struckmeyer

## Amerling, Friedrich von

1803 Wien – 1887 ebd.

Porträtmaler, Zeichner und Graphiker



F. v. Amerling, *Selbstbildnis*, 1834

### Künstlerische Laufbahn

**1815–1824** Studium an der Akademie der vereinigten bildenden Künste Wien bei den Historienmalern Hubert Maurer und Karl Gsellhofer; **1824–1827** Aufenthalt in Prag; Studium an der Akademie der Bildenden Künste Prag, vermutlich bei Joseph Bergler; **1827/28** Studienaufenthalt in London; **1828** Parisaufenthalt, Besuch des Ateliers von Horace Vernet; anschließend Rückkehr nach Wien, seitdem dort als Porträtmaler tätig; **1829** Reichel-Preis der Wiener Künstlergenossenschaft für die Darstellung der *Dido auf dem Scheiterhaufen*; **1831–1832, 1840–1843, 1845/46** Italienreisen; **1830, 1834–1836, 1838–1840, 1844** Teilnahme an den jährlichen Ausstellungen der Akademie der vereinigten bildenden Künste Wien; **1836** Mitglied der Wiener Akademie der vereinigten bildenden Künste; **1873** Teilnahme an der Wiener Weltausstellung; **1879** Erhebung in den österreichischen erblichen Ritterstand; **1882–1887** Reisen durch Europa

### Parisaufenthalt 1828

„Paris ist in jeder Hinsicht merkwürdig. Das Leben und Treiben ist allerdings groß. Zierlichkeit von

Außen überall, unrein innen. [...] Maler gibt es viel, die Stadt ist groß, geziert mit schönen Plätzen, Gebäuden, Brücken und Statuen, jedoch alles unrein“ (Probszt 1928, S. 77f.). So beschreibt der 24-jährige Friedrich Amerling am 27. März 1828 seine ersten Eindrücke der französischen Hauptstadt. Wenige Tage zuvor war Amerling aus London, der ersten Station seiner Künstlerausbildung in Westeuropa, nach Paris gekommen (Kat. Wien 2003, S. 263). Über den Parisaufenthalt des österreichischen Malers informiert nicht nur sein Tagebuch, welches Günther Probszt 1927 erstmals ausführlich auswertete und 1928 mit weiteren Briefen veröffentlichte, sondern auch der von Sabine Grabner 2003 herausgegebene Ausstellungskatalog (ebd.).

Über die Pläne, die er in Paris verfolgte, gibt der Künstler keine Auskunft (Kat. Wien 2003, S. 263). Der einzige Hinweis auf sein Vorhaben lässt sich in einem Brief vom 28. März an den Freund Eduard Zdekauer finden: „Hier besteht die Einrichtung, daß jeder, welcher Mahler zu werden wünscht, als Schüller [sic] zu einem (nach seiner eigenen Wahl) Maler geht, gegen 25 francs par mois. Dieses will ich also auch vielleicht 2 Monate mitmachen, und mich, da an eine geldeinbringende Arbeit nicht zu denken ist, nach diesem in die Schweiz [sic] begeben“ (Probszt 1927, S. 27).

Doch musste der Wiener Künstler seine Pläne ändern: Aufgrund eines Betrugs seines Reisegefährten Seitler, der seine Bilder und Skizzen aus London veräußerte, statt sie ihm nachzuschicken, und das Geld veruntreute (Frankl 1889, S. 20), geriet Amerling in finanzielle Not. Ferner erkrankte er gleich nach seiner Ankunft an hohem Fieber und musste ärztliche Hilfe in Anspruch nehmen, was eine erhebliche Belastung seines Budgets bedeutete. Um seine Unterkunft in der Rue Ruffrellet zu bezahlen, porträtierte der Wiener Künstler deshalb die Tochter seiner Hauswirtin (ebd., S. 20). Amerling besuchte am 7. April das Atelier des Historienmalers Horace Vernet (Probszt 1927, S. 27). Da er infolge des Diebstahls keine Bilder vorlegen konnte, „bat [er] endlich [Vernet] um die Erlaubnis, im Atelier etwas malen und vorlegen zu dürfen. Vernet wies ihm sofort einen Nebensaal an und lies eine Staffelei aufstellen. [...] Amerling kopierte den Kopf eines grönländischen Hundes und eines Pferdes, die an der Wand hingen, in zwei aufeinander folgenden Tagen“ (Frankl 1889, S. 21). Am 13. April gelangte er erstmals in die königliche Gemäldegale-

rie, vermutlich mit der Absicht, dort zu kopieren (Kat. Wien 2003, S. 263). Einen Tag später war er im Louvre, wobei „es ihm aufgrund seiner ‚entzweichten Natur [...] nach einem Aufenthalt von 3 Stunden zu kalt‘ geworden sei“ (ebd., S. 263). Das Museum beschrieb er wie folgt: „Überrascht war ich durch den majestätischen Anblick, den diese Galerie beim Eintritt gewährt, dass es ganz übersehbar ist: obgleich das k.k. Belvedere zahlreicher an Gemälden ist, so gewinnt diese durch einen imposanten Anblick. Die Zahl der kleinen Gemälde ist nicht sehr groß. Rubens hat mich gar nicht angesprochen. Tizian hat eine wunderschöne Krönung des Heilandes. Davids Bilder gefielen mir nicht im geringsten. Die Einteilung ist aber nicht die beste, sondern prachtvoll“ (Probszt 1927, S. 27).

Kurz vor seiner Abreise klagte Amerling in seinem Tagebuch über den Aufenthalt in Paris: „Kann ich denn über Paris ein Urteil fällen? Was habe ich den gesehen oder gelernt? Den größten Teil der Zeit im Bette oder zu Hause zugebracht, die Hälfte meines Reisegeldes verzehrt und auf Kosten des Praxis... O unglücklicher Aufenthalt in Paris!“ (ebd.). Am 21. Mai reiste er „leichten Herzens“ ab (Frankl 1889, S. 18) und traf am 27. Juni in Wien ein. Der knapp sechswöchige Pariser Aufenthalt scheint Amerlings künstlerisches Schaffen wenig geprägt zu haben. Dennoch kommt ihm Bedeutung zu, da er dem jungen Künstler den Kontakt zu Horace Vernet ermöglichte. Die beiden Maler trafen sich 1831 in Rom wieder, wo Amerling den Franzosen in seinem Atelier besuchte (Kat. Wien 2003, S. 31, 40).

### Werke der Pariser Zeit

*Baron Mayenfisch, Gardeoffizier*, 1828, Verbleib unbekannt (Probszt 1927, Kat.-Nr. 125, S. 112) | *Esther, Tochter von Amerlings Hauswirtin*, 1828, Verbleib unbekannt (Probszt 1927, Kat.-Nr. 126, S. 112) | *Grönländer-Hund* nach Horace Vernet, 1828, Öl/Lw, Verbleib unbekannt (ebd., Kat.-Nr. 128, S. 112) | *Pferdekopf* nach Horace Vernet, 1828, Öl/Lw, 43 × 35 cm, Verbleib unbekannt (ebd., Kat.-Nr. 129, S. 112) | *Tochter des Musikers Dangu*, Verbleib unbekannt (ebd., Kat.-Nr. 127, S. 112).

### Bibliographie

ADB, AKL, NDB, TB – Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971,

S. 74, 80, 91, 111, 249, 365, Anm. 1466–1468, 1470–1475 | Frankl, Ludwig August, *Friedrich Amerling, Ein Lebensbild*, Wien, Leipzig 1889 | Kat. Wien 2003: *Friedrich von Amerling 1803–1887*, Sabine Grabner (Hrsg.), Ausstellungskat., Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Leipzig 2003 | Probszt, Günther, *Friedrich von Amerling. Der Altmeister der Wiener Porträtmalerei*, Zürich et al. 1927 | Ders., „Friedrich von Amerlings Tagebuch und Briefe“, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien*, Bd. 8, Wien 1928, S. 74–103.

Monika Motylinska

## Arnold, Carl Heinrich

1793 Kassel – 1874 ebd.

Tapetenentwerfer und -fabrikant, Landschafts-, Porträt-, Tiermaler, Lithograph

### Künstlerische Laufbahn

**ab ca. 1807** Mitarbeit in der väterlichen Tapetenmanufaktur; **vor 1810** Zeichenunterricht bei Johann Gottlieb Kobold und Ernst Friedrich Ferdinand Robert, zum Teil an der Kunstakademie Kassel; **1812–1813** Parisaufenthalt in Begleitung von Justus → Krauskopf, Ausbildung in den Tapetenfabriken Jacquemart & Bénard und Joseph Dufour sowie im Atelier von Jacques-Louis David; **1823** erste Steindrucke auf hessischem Kalkschiefer, Gründung einer lithographischen Anstalt in Kassel; **1830–1835/1839** Aufenthalt in Berlin, Gründung des Zweigbetriebs des Familienunternehmens, Bekanntschaft mit Adolph Menzel, anschließend Rückkehr nach Kassel; Teilnahme an der Berliner Akademie-Ausstellung; **ab 1839** Hofmaler der hessischen Kurfürsten in Kassel; **1842** Übernahme der künstlerischen Leitung in der Tapetenfabrik; ab 1847 Führung des gesamten Unternehmens

### Parisaufenthalt 1812–1813

Der Kasseler Fabrikantensohn Carl Heinrich Arnold brach im April des Jahres 1812 nach Paris auf und erreichte gemeinsam mit seinem Reisebegleiter, dem sechs Jahre älteren Justus → Krauskopf, am 9. Mai 1812 die französische Hauptstadt. Sein Vater Jo-

hann Christian Arnold, der erste und bedeutendste Hersteller von Papiertapeten in Deutschland, finanzierte nicht nur den Parisaufenthalt und die Reisebegleitung seines Sohnes, er hatte vor der Abreise auch einen Ersatzmann für dessen Militärdienst verpflichtet (Woringer 1907, S. 174). Über den Parisaufenthalt gibt Arnold in seinen 1867 verfassten Jugenderinnerungen Auskunft (Woringer 1907) – freilich aus der Distanz vieler Jahrzehnte. Hier findet sich eine Fülle detaillierter, allerdings kaum überprüfbarer Informationen. Darüber hinaus werden Arnolds künstlerische Betätigung und sein Auslandsaufenthalt nur kurz und dann in Untersuchungen zum Familienunternehmen thematisiert (Machmar 1942; Glimme 1998).

Die Reise nach Paris trat Arnold zusammen mit dem Kasseler Akademieprofessor Ludwig Hummel, dessen Frau Marianne von → Rohden und weiteren Reisegefährten in der Kutsche an, während Krauskopf zu Fuß ging (Woringer 1907, S. 174). Ab Frankfurt schloß sich Arnold seinem Freund Krauskopf an, und sie suchten in Darmstadt den Geheimsekretär Georg Wilhelm → Issel auf, mit dem sich Arnold anfreundete und der den Kasselern bald nach Paris folgen wollte (ebd.).

Laut Arnolds Erinnerungen begegneten sie am 9. Mai 1812 bei der Einfahrt nach Paris Napoléon auf dem Weg in den Rußlandfeldzug (Woringer 1907, S. 175). Arnold begab sich zunächst in die Tapetenfabriken von Jacquemart & Bénard sowie von Jacques Dufour. Erst danach vertiefte der junge Maler seine künstlerische Ausbildung, wie er sich später erinnerte. Bevor er offiziell im Tandem mit Krauskopf am 1. Juli 1812 als Schüler ins Atelier von Jacques-Louis David eintrat, stellte er sich dem Meister in dessen Wohnung nahe dem Palais du Luxembourg vor. Arnold war, wie er sich 1867 entsann, „zu neugierig, aber auch sehr befangen, den berühmten David zu sehen. [...] Er war sehr ernst, fragte mich einiges[,] und dann sah er meine Arbeiten, die ich in Kassel gemacht hatte. Er schlug die Blätter schnell um, schüttelte den Kopf und sagte: „Mon cher ami, oh, comme ça v[er]ient de l'académie, il faut que tu commences de nouveau, mais je vois, tu as du talent ainsi que du courage“ und gab mir die Hand zum Abschied“ (ebd.). In der Folge zeichnete Arnold in Davids Atelier zunächst nach Gipsen, dann nach lebenden Modellen; schließlich malte er auch (Woringer 1907, S. 175). Schon vor seiner Vorstellung bei David, bekundet Arnold,

habe er dessen Atelier besucht und die Bekanntheit einiger der über 40 zumeist älteren Schüler Davids gemacht. Arnold „wurde auch von ihnen eines Abends in eine Gartenwirtschaft eingeladen, wo auch getanzt wurde. Einige sehr hübsche Frauenzimmer“, die er dort traf, sah er zu seiner „großen Überraschung kurz darauf nackt als Modelle im Atelier“ wieder (ebd.). Hier fand er Freunde, darunter Léopold Robert, Jules Delaroche, Peter Rittig und einen „Schmidt aus Madrid“ (ebd.). Für zwei Silbergroschen hatten die Maler ihren Mittagstisch in der Rue de la boucherie. „Abends wurde entweder bei Licht noch gearbeitet oder herumgeschweift“; die jungen Künstler gingen ins Theater, besichtigten alte Gebäude – und schauten sich Leichname im Leichenschauhaus an (ebd.). Neben den Tapetenmanufakturen und dem Ausbildungsatelier widmete sich Arnold auch der Dekorationsmalerei. Sein Vater schrieb ihm, dass mit der Ausmalung von Sälen und Decken in Kassel viel Geld zu verdienen sei. Daraufhin verdingte sich der junge Arnold in Paris bei „dem ersten Maler dieser Art, einem Herrn Münich aus Bayern“. Es handelt sich wohl um Simon-Frédéric Moench, dessen Familienwerkstatt unter anderem die „Plafonds in den Tuileries“ und „in der riesengroßen Gemädegalerie“ (ebd., S. 185) ausmalte. Im Louvre also arbeitete Arnold „tagelang hoch auf den Gerüsten und lernte diese Arbeit genau kennen, um sie später mit Gewinn zu verwenden“ (ebd.).

Ludwig Hummel hatte Arnold und Krauskopf das Hôtel de Lyon als Unterkunft empfohlen. In der ärmlichen Herberge, in einem Hinterhaus der Rue Saint Jacques gelegen, bekamen die jungen Männer zwei Dachkammern für je 12 Franc pro Monat zugewiesen. „Es wohnten größtenteils Studenten, Buchhändler und einige Spanier darin“ (Woringer 1907, S. 175). Mit Issel, der sich nun ebenfalls in Paris befand, sowie mit dem Kasseler Architekten Johann Heinrich Wolff und anderen Deutschen hatten sie täglichen Umgang (Woringer 1907, S. 185). In Issels Stube kopierte Arnold 1813 ein vermutlich älteres italienisches Gemälde, das jener für den Darmstädter Hof erworben hatte (Lohmeyer 1929, S. 228). Arnold wollte sich, wie er sich erinnerte, „ganz der Kunst widmen und von Paris nach Italien reisen“ (Woringer 1907, S. 185). Dagegen stand der Wille des Vaters, ihn in den heimatischen Betrieb einzubinden. Der Sohn fügte sich schweren Herzens und reiste im Herbst 1813 recht kurzfristig ab: „Ich

wurde nun Tapetenfabrikant.“ (Ebd.) Das Familienunternehmen blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1874 Arnolds Lebensmittelpunkt. Daneben wurde er Mitglied der Kasseler Kunstakademie, nicht zuletzt dank seiner Pariser Erfahrungen (Glimme 1998, S. 25). „Für die Kasseler war ich eine neue Erscheinung“, schließt Arnold seine Jugenderinnerungen, „man nannte mich nur den ‚Pariser‘ und wunderte sich sehr, daß ich aus dem liederlichen Paris meine damals so roten Backen wieder mitgebracht hatte“ (Woringer 1907, S. 185).

### Werke der Pariser Zeit

*Zwei männliche Akte*, 1811, Rötel, 36 × 22 cm, signiert: Paris 1811, Verbleib unbekannt (*Hundert Jahre* 1929, S. 36; Becker 1971, S. 420) | *Zwei weibliche Rückenakte*, weiße u. schwarze Kreide auf Tonpapier, Verbleib unbekannt (*Hundert Jahre* 1929, S. 36; Becker 1971, S. 420) | *Maria mit dem Kind und dem Hl. Franziskus*, Kopie nach ungenanntem, wohl altitalienischem Meister im Louvre, Verbleib unbekannt (Lohmeyer 1929, S. 145f., 252).

### Bibliographie

AKL, NDB, TB – BAA: *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850*, Helmut Börsch-Supan (Hrsg.), 2 Bde., Berlin 1971, Bd. 2, BAA 1828, Nr. 906; BAA 1834, Nr. 28, 29; BAA 1838, Nr. 10 | Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971, S. 17, 54, 61, 138, 358, 420 | Friedrich Deiker, *Aufzeichnungen und Briefe*, Walter Cohen (Hrsg.), Düsseldorf 1926, S. 11f. [Brief Krauskopfs an Deiker, Dez. 1812] | Glimme, Hans-Peter, „Zur Biographie Johann Christian Arnolds“, in: Sabine Thümmler et al., *Der Tapetenfabrikant Johann Christian Arnold (1758–1842)*, Kassel 1998, S. 17–36 | *Hundert Jahre Berliner Kunst im Schaffen des Vereins Berliner Künstler*, Max Schlichting (Hrsg.), Berlin 1929, S. 32 | Hoffmeister, Jacob, *Gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren*, Gustav Prior (Hrsg.), Hannover 1885 | Leiß, Josef, „Die ersten Tapeten-Manufakturen in Deutschland. Die Blütezeit des Tapetenhanddrucks von 1780–1850“, in: *Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, Heinrich Olligs (Hrsg.), Braunschweig 1970, Bd. 1, S. 265–368 | Lohmeyer, Karl, *Aus dem Leben und den Briefen des Landschaftsmalers und Hofrats*

*Georg Wilhelm Issel 1785–1870*, Heidelberg 1929 | Machmar, Friedrich u. Bruno Jacob, „Johann Christian Arnold (1758–1842), Karl Heinrich Arnold (1793–1874)“, in: *Lebensbilder aus Kurhessen und Waldeck 1830–1930*, Ingeborg Schnack (Hrsg.), Marburg 1942, Bd. 3, S. 6–17 | Troescher, Georg, *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa, 800–1800*, Baden-Baden 1953, Bd. 1, S. 289 | Velut, Christine, „Der Papiertapetenhandel zwischen Frankreich und den deutschsprachigen Ländern im 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts“, in: *Papiertapeten. Bestände, Erhaltung und Restaurierung*, Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (Hrsg.), Dresden 2005, S. 26–40 | Wildenstein, Guy u. Daniel Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris 1973, S. 254 | Woringner, August, „Jugenderinnerungen des Fabrikanten Karl Heinrich Arnold in Kassel“, in: *Hessenland*, 21, 1907, S. 138f., 156–158, 172–175, 185–189.

Robert Skwirblies

## Aubel, Karl Christian

1796 Kassel – 1882 ebd.  
Porträtmaler, Galerieinspektor



T. Rehbenitz, *Bildnis des Malers Karl Christian Aubel*, um 1825

### Künstlerische Laufbahn

**um 1817** Ausbildung an der Kasseler Kunstakademie; **1819–1823** Parisaufenthalt; Schüler an der École des beaux-arts und im Atelier von Antoine-Jean Gros; **1824–1832** Italiaufenthalt, vor allem in Florenz, Perugia, Rom, Neapel; **1832** Rückkehr nach Kassel, Tätigkeit als Zeichenlehrer; Professor an der Kurfürstlichen Kunstakademie Kassel; **1842** Restaurierung der Flügeltüren des Marien- und Katharinenaltars in der Elisabethkirche/Marburg; **1844–1877** Inspektor der Kasseler Gemäldegalerie

### Parisaufenthalt 1819–1823

Der spätere Kasseler Akademieprofessor und Galerieinspektor Karl Christian Aubel hielt sich ab dem Jahr 1819 zur weiteren Ausbildung in Paris auf. Neben wenigen allgemeinen Informationen (Nagler, TB) können Archivalien aus Paris diesen Aufenthalt genauer bestimmen (AMN; ENSBA).

Nach einer Ausbildung an der Kasseler Kunstakademie begab sich Karl Christian Aubel nach Paris; der genaue Zeitpunkt seiner Ankunft ist nicht bekannt, doch kann als terminus ante quem die erstmalige Teilnahme am Wettbewerb in den Zeichensälen der École des beaux-arts in Paris (Paris, AN a) am 28. September 1819 angesehen werden. Ebenfalls auf das Jahr 1819 wird Aubels Eintritt in das Atelier von Antoine-Jean Gros datiert (Delestre 1845, S. 489; Tripiet Le Franc 1880, S. 584). Dort ließen sich auch einige andere zuvor in Kassel tätige Künstler wie Johann Wilhelm → Nahl, Ludwig → Krevel und Wilhelm → Zahn ausbilden (ebd.). Zahn beschrieb den dortigen Atelieralltag als recht lebendig, außer wenn Gros selbst zugegen war, was dreimal wöchentlich für je zwei Stunden der Fall war (Hannover, StA). Aubel hielt sich mehrere Jahre in der Stadt auf und trat am 3. November 1821 in die École des beaux-arts ein, wo er bis September 1823 Unterricht nahm (Paris, AN c). Zum Zeitpunkt seiner Einschreibung wurde seine Adresse mit Rue Saint Jacques 40 vermerkt; unter der gleichen Adresse hielten sich über mehrere Jahre weitere Kasseler Künstler auf, so wenige Jahre zuvor vermutlich Carl Heinrich → Arnold und Justus → Krauskopf, sowie zwei Jahre später Johann Wilhelm Nahl. In den folgenden Semestern der Jahre 1820 bis 1823 nahm Aubel regelmäßig an den internen Wettbewerben der École des beaux-arts teil (Paris, AN a); letztmalig am 7. April 1823 (Paris, AN b). Aubel verkehrte mit dem sich seit 1821 zu Studienzwecken in Paris aufhaltenden Geburtshelfer Gustav Adolf Michaelis, von dem er ein Porträt anfertigte (Neitzke 1998, S. 661). Gemeinsam mit Michaelis und dem Orientalisten Justus Olshausen sowie dessen Bruder, dem Politiker Theodor Olshausen, ging Aubel seinen literarischen und künstlerischen Interessen nach (ADB). Noch im Herbst 1823 muss er sich in Paris befunden haben, da er zu diesem Zeitpunkt von dem Münchener Maler Wilhelm von Harnier besucht wurde, der Aubel begegnete, als dieser eine ihm Modell stehende Dame malte (Bott 1975, S. 28). Ab 1824 hielt sich Aubel mehrere Jahre in Italien auf, bevor er im Frühjahr 1832 als Zeichenlehrer in Kassel erwähnt wird, wo er 1833 Professor wurde (Wiegand 1994, S. 18) und vor allem als Madonnenmaler im Stile Raffaels reüssierte (TB).

## Werke der Pariser Zeit

Porträt *Gustav Adolf Michaelis*, Öl/Lw, um 1821, Verbleib unbekannt (Neitzke 1998, S. 661) | *Porträt einer Dame*, Verbleib unbekannt (Bott 1975, S. 28).

## Bibliographie

ADB, AKL, Bénézit, Boetticher, Künstlerlexikon Hessen-Kassel, Nagler, TB – Anonym, „Nachrichten vom Oktober, Persönliches“, in: *Morgenblatt für gebildete Leser*, Bd. 38, 1844, S. 392 | Anonym, „Nekrologe“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 17, 1882, S. 385 | Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971, S. 110, 170, Anm. 877, S. 361, 425, Anm. 1295–1299 | Bott, Gerhard, *Wilhelm von Harnier, 1800–1838: ein Maler und Zeichner des frühen Realismus*, Darmstadt 1975, S. 28 | Busse, Joachim, *Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1977, S. 41 | Delestre, Jean-Baptiste, *Gros et ses ouvrages: ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris 1845, S. 489 | Geller, Hans, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830*, Berlin 1952, S. 40 | Hoffmeister, Jacob, *Gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen seit etwa 300 Jahren*, Gustav Prior (Hrsg.), Hannover 1885, S. 7 | Neitzke, Gerald u. St. Hoffmann, „Gustav Adolph Michaelis – Arzt, Forscher, Lehrer“, in: *Der Gynäkologe*, 32, 1998, S. 661 | Tripiet Le Franc, Justin, *Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros, le grand peintre*, Paris 1880, S. 584 | Troescher, Georg, *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa, 800–1800*, Baden-Baden 1953, Bd. 1, S. 289–290 | Wiegand, Thomas, *Ferdinand Tellermann. Gewerbemäßiges Porträtieren in Malerei und Fotografie um 1850*, Kassel 1994, S. 18.

## Archivalien

Paris, AN a: Paris, AN, AJ 52 6, Procès-verbaux des assemblées générales de l'école, 1817–1822, Jugement du concours pour les places du semestre d'été/d'hiver, o. fol. [28.9.1819, 25.4.1820: o.A.; 6.8.1820, 3.10.1820, 11.9.1820: „bosse“; 7.3.1821: „modèle vivant“; 5.5.1821: „bosse“; 4.10.1821: „modèle vivant“; 3.9.1821: „bosse“; 6.4.1822: „modèle vivant“; 5.10.1822: „modèle vivant“; 9.9.1822: „bosse“] | Paris, AN b: Paris, AN, AJ 52 7, Procès-verbaux des assemblées générales de l'école, 1823–

1829, Jugement du concours pour les places du semestre d'été/d'hiver, o. fol. [7.4.1823: „modèle vivant“] | Paris, AN c: Paris, AN, AJ 52 234, Registres matricules des élèves des sections de peinture et sculpture, 1807–1841, Nr. 746 (s.u. ab S. 327) | Marburg, HStAM, Best, M 83 Nr. 140 [Einzelne Persönlichkeiten und Familien] | Hannover, StA, Autographensammlung, Unterbestand Culemann, Nr. 2452, o. fol. [Brief von Wilhelm Zahn an N.N. v. 23.5.1824].

Tino Mager

## Avenarius, Karl August

1788 Kassel – nach 1831 Vaál  
Maler, Zeichner, Zeichen- und Klavierlehrer

### Künstlerische Laufbahn

**vor 1807** Ausbildung zum Maler in Rom; **ab 1807** Parisaufenthalt; Studium an der École des beaux-arts; **nach 1810–1820** Tätigkeit als Porträtmaler, Zeichen- und Klavierlehrer in Siebenbürgen; **1820–1831** Porträtmaler in Pest und Buda; **nach 1831** Übersiedlung nach Vaál

### Parisaufenthalt 1807–?

Über das Leben und Werk von Karl August Avenarius gibt es kaum Informationen. Die einzige aktuelle deutschsprachige Quelle ist der Eintrag im *Allgemeinen Künstlerlexikon*. Unklar ist, ob Avenarius vor seinem Auslandsaufenthalt in seinem Geburtsort Kassel eine künstlerische Ausbildung erhalten hat. Bevor er 1807 nach Paris kam, soll er in Rom studiert haben (AKL). Es gibt für seine Aufenthalte in Rom und Paris jedoch kaum Nachweise. Einzig Avenarius' Studium an der École des beaux-arts in Paris ist belegt. Hier wurde der 19-jährige Avenarius am 19. Mai 1807 von einem gewissen Henschel vorgestellt (Paris, ENSBA). Es liegt nahe zu vermuten, dass dieser Künstler mit dem ebenfalls aus Kassel stammenden Bildhauer Johann Werner Henschel identisch ist, der sich seit 1805 selbst in Paris aufhielt, ab 1818 Mitglied der Kasseler Akademie und dort ab 1832 auch Professor war. Als Adresse wurde die Rue des Fossés Monsieur le Prince 43 angegeben (ebd.).

Nach seinem Parisaufenthalt war Avenarius in den Jahren 1810–1820 als Privatlehrer in Siebenbürgen tätig und zwischen 1820 und 1831 als Porträtmaler in Pest und Buda (AKL). Seine Bildwerke, in der Hauptsache Porträts in Öl, sind nur aus der Zeit um 1816 und später bekannt, also definitiv nach seinem Parisaufenthalt (ebd.). 1831 zog Avenarius nach Vaál (ebd.), etwa 40 Kilometer vom heutigen Budapest. Was er dort tat und wann genau er in Vaál verstarb, ist unbekannt.

### Werke der Pariser Zeit

Es konnten keine Werke identifiziert werden.

### Bibliographie

AKL, Bénézit – Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971, S. 355, S. 413, Anm. 978–981 | Lyka, Károly, *A táblabíró világ művészeté. Magyar Művészet 1800–1850*, Budapest 1981 | Réau, Louis, *Histoire de l'expansion de l'art français. Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie*, Paris 1928, S. 313.

### Archivalien

Paris, ENSBA, Ms. 823, Registre des élèves de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris de Paris, 1778–1813, S. 332 [19.5.1807] (s.u. ab S. 327).

Julia Vercamer

## Baehr, Johann Carl (Bähr, Johann Karl)

1801 Riga – 1869 Dresden  
Historien-, Landschafts- und Porträtmaler

### Künstlerische Laufbahn

**ab 1824** Studium an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in Dresden, vor allem bei Johann Friedrich Matthäi; **1825** Parisaufenthalt, Studium im Atelier des Landschaftsmalers Jean-Victor Bertin; Bekanntschaft mit Jean-Baptiste Camille Corot;

**1825–1826** Reise mit Corot nach Italien und mehrmonatiger Aufenthalt in Rom; **1827–1828** Begegnung mit Johann Wolfgang Goethe in Weimar; erneuter Aufenthalt in Rom; **1829–1832** Porträtmaler in Riga; **1834–1835** Dritter Aufenthalt in Rom, wo er mit vielen deutschen und ausländischen Künstlern verkehrt, u.a. Bertel Thorvaldsen und Horace Vernet; **1835** erneute Tätigkeit in Riga; anschließend Rückkehr nach Dresden; **ab 1843** Lehrtätigkeit an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in Dresden, ab 1846 als Professor; Veröffentlichung mehrerer wissenschaftlicher Schriften

### Parisaufenthalt 1825

Johann Carl Baehrs Parisaufenthalt wird in den wichtigsten biographischen Lexika nicht verzeichnet und findet in der Fachliteratur nur Erwähnung wegen seiner Bekanntschaft mit Camille Corot. In den Publikationen zu dem französischen Landschaftsmaler (u.a. Kat. Paris 1996) taucht Baehr meist am Rande aufgrund der gemeinsamen Italienreise auf. Davon abgesehen, erfährt der Maler wenig Beachtung, außer für seine Porträts von berühmten Zeitgenossen wie Caspar David Friedrich (1836, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister). Allein Hans Joachim Neidhardt widmet Baehr einen längeren Eintrag in seinem Werk *Die Malerei der Romantik in Dresden* (1976).

Das genaue Datum der Ankunft Baehrs in Paris ist nicht dokumentiert. Im Jahr 1825 war er Schüler des französischen Landschaftsmalers Jean-Victor Bertin (Neidhardt 1976, S. 244), dessen Atelier auch andere deutsche Künstler wie Wilhelm Zahn oder Eduard Gaertner anzog und in dem er Camille Corot kennenlernte (Galassi 1991, S. 60).

Einem von Larguier veröffentlichten Reisebericht zufolge verließ Baehr in Begleitung von Corot Paris am 22. September 1825, mit einem Empfehlungsschreiben und dem Segen seines Lehrers Bertin (Larguier 1931, S. 36). Die Reise ging über Lyon durch die Schweiz, unterbrochen von einem Aufenthalt in Lausanne im Oktober, wo die beiden Künstler nach demselben Motiv arbeiteten (Larguier 1931, S. 38). Moreau-Nélaton berichtet, dass Baehr während einer Rast in Lyon Corot in den Genuss des Pfeifenrauchens einweihete (Moreau-Nélaton 1924, S. 13). Im Dezember erreichten sie Rom (ebd., S. 13), wo Baehr und Corot mit vielen anderen dort lebenden Künstlern verkehrten, darunter

Théodore Caruelle d'Aligny, Léopold Robert und Jean-Victor Schnetz (Larguier 1931, S. 40; *Johann Carl Baehr* 2011, S. 10). Die Italienreise von Corot und Baehr ist sehr gut dokumentiert dank der Korrespondenz, die Corot mit seinem in Paris lebenden Jugendfreund Abel Osmond führte, den Baehr ebenfalls kannte (Paris, Louvre a). Der französische Maler bestellte gegenseitige Grüße und berichtete beiläufig, dass er sich ganz auf sein Studium konzentrierte, während Baehr sich mehr den römischen Mondänitäten widmete (Paris, Louvre b).

Während seines Italienaufenthalts malte Baehr mehrere Ölskizzen in der Natur, die einerseits noch stark an klassische Kompositionsmuster gebunden sind, wie man sie in den Werken von Jean-Victor Bertin vorfindet, aber auch dieselbe Sensibilität für die atmosphärischen Effekte der Natur aufweisen, wie sie bei Corot und anderen französischen Landschaftsmalern deutlich wird (Neidhardt 1976, S. 244–245). Baehr schien Corots negatives Urteil über die akademische Ausbildung und den gemeinsamen Lehrer geteilt zu haben und schrieb, dass ihm alles, was er bei Bertin gelernt habe, wie „eine kalte Karikatur Italiens“ vorkomme (Larguier 1931, S. 39). So war es in der Tat der Kontakt mit der italienischen Natur, der für Baehr entscheidend war; in einem Brief vom 28. Juni 1828 schrieb er, dass er Rom „in jeder Hinsicht eine Belehrung zu [ver]danken habe“, die er „nirgend[s] gefunden hätte“ (zit. nach Geller 1947, S. 114). Nach seiner Rückkehr nach Dresden spezialisierte sich Baehr zunehmend in der Porträt- und Historienmalerei. Später vertiefte er seine wissenschaftlichen und philosophischen Interessen (Neidhardt 1976, S. 244) und veröffentlichte einige seiner im Künstler-Verein in Dresden gehaltenen Vorträge, u.a. 1863 die *Vorträge über Newtons und Göthes Farbenlehre*.

### Werke der Pariser Zeit

Es konnten keine Werke identifiziert werden.

### Bibliographie

ADB, AKL, DbBL, DBE, TB – Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971, S. 364, Anm. 1419–1422 | Galassi, Peter, *Corot en Italie*, Paris 1991, S. 131 | Geller, Hans, *Ernste Künstler – Fröhliche Menschen. Zeichnungen*

*und Auszeichnungen deutscher Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, München 1947, S. 70, 110, 114, 117 | Gutwirth, Suzanne, *Jean-Victor Bertin (1767–1842). Un paysagiste néo-classique*, Paris (École du Louvre) 1969, S. 151 (unpublizierte Diss.) | *Johann Carl Baehr (1801–1869): drei Reisen nach Italien; mit Auszügen seiner Tagebücher und Briefe*, Herrmann Zschoche (Hrsg.), Frankfurt a.M. 2011, S. 7, 9–10 | Kat. Paris 1996: *Corot. 1796–1875*, Michael Pantazzi et al. (Hrsg.), Ausstellungskat., Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1996, S. 17, 56, 108, 112 | Languier, Léo, *Le Père Corot*, Paris 1931, S. 36–42 | Moreau-Nélaton, Étienne, *Corot raconté par lui-même*, 2 Bde., Paris 1924, Bd. 1, S. 13, 17, 21 | Neidhardt, Hans Joachim, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976, S. 244–245.

### Archivalien

Paris, Louvre a: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, legs Moreau-Nélaton, 1927, AR 8 L2 [Camille Corot an Abel Osmond, Brief vom 2. Dezember 1825] | Paris, Louvre b: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, legs Moreau-Nélaton, 1927, AR 8 L 10 [Camille Corot an Abel Osmond, Brief vom 2. Februar 1828]

## Becker, Carl (Ludwig Friedrich)

1820 Berlin – 1890 ebd.  
Genre- und Historienmaler, Präsident an der Berliner Kunstakademie



*Frauke Josenhans*

C. Becker, *Selbstbildnis*, 1839

### Künstlerische Laufbahn

**1837–1840** Studium bei dem Historien- und Porträtmaler August von Kloeber an der Königlich Preußischen Akademie der Künste in Berlin; **1841/42** Studium der Freskomalerei in München bei Heinrich Maria Hess; **ab 1842** Mitarbeit an den Fresken im Königlichen Museum Berlin unter Peter von Cornelius; **1843/44** Parisaufenthalt; Besuch eines Privatateliers; **1844–1847** Romaufenthalt, dort Mitbegründer eines Kunstvereins; **1853** Reise nach Venedig; Rückkehr nach Berlin, Freskomalereien im Niobidensaal des Neuen Museums in Berlin; **1860** Ernennung zum ordentlichen Mitglied der Königlich Preußischen Akademie der Künste in Berlin; 1862 Berufung zum Professor an die Königlich Preußische Akademie der Künste in Berlin; **1881** Romreise; **1882** Ernennung zum Präsidenten der Königlich Preußischen Akademie der Künste Berlin; 1895 Ernennung zum Ehrenpräsidenten

## Parisaufenthalt 1843/44

Vor allem in der Fachliteratur des 19. Jahrhunderts (Rosenberg 1879) und den kunsthistorischen Forschungen (Wirth 1990) über die Berliner Malerschule trifft man auf den Namen des Berliner Historienmalers Carl Becker. Zu seinem Parisaufenthalt in den Jahren 1843 und 1844 finden sich Zeugnisse in den Berliner Archiven (Berlin GStA PK; Berlin PrAdK).

Nach einem ersten erfolglosen Versuch im Jahr 1840 gewann Becker zwei Jahre später mit dem Gemälde *Der geblendete Ödipus verflucht Polineykes* (Verbleib unbekannt) die Konkurrenz um den Großen Staatspreis der Königlich Preussischen Akademie der Künste (Berlin, PrAdK b, fol. 332). Zu diesem Werk stellte Wilhelm Wach in seiner Beurteilung der eingereichten Beiträge fest, dass es in der Tonalität und Ausführung an die neuere französische Schule im Stile Jacques-Louis Davids erinnere (Schadow 1987, S. 805). Das mit dem Sieg um den Großen Staatspreis verbundene Stipendium erlaubte Becker einen insgesamt dreijährigen Studienaufenthalt in Paris und Rom, der mit 500 Reichstalem jährlich gefördert wurde (Berlin, PrAdK b, fol. 332). „Aufgrund seiner Jugend“ war dem damals 21-jährigen Becker von der Akademie jedoch gestattet worden, seine Reise ein Jahr später anzutreten (Berlin, GStA PK). Vermutlich war es aber die 1842 aufgenommene Tätigkeit als Freskenmaler im Königlichen Museum in Berlin unter Peter von Cornelius (Berlin, PrAdK a), die ihn seine Reise verschoben ließ.

Über eine vorgeschriebene Route, die ihn durch Brüssel und Antwerpen führte, erreichte er schließlich im Juli 1843 die französische Hauptstadt (Berlin, PrAdK b, fol. 335). Verpflichtend hatte Becker am Ende jedes Semesters einen Bericht an die Akademie zu senden (Berlin, PrAdK b, fol. 335–336v.). In diesen kurzen Schreiben, von denen eines das Hôtel du Luxembourg in der Rue de La Harpe als Adresse nennt, schildert Becker seine Erlebnisse in der französischen Metropole. So musste er feststellen, dass „das Atelier von Paul Delaroche geschlossen“ war (Berlin, PrAdK b, fol. 335). Er sah sich gezwungen, in einem anderen, von ihm nicht näher benannten Privatatelier zu arbeiten, „wo täglich nach dem lebenden Modell gemalt wurde“ (*Das geistige Deutschland* 1898, S. 381). Obwohl in den Kopistenlisten des Louvre nicht vermerkt, besuchte Becker nach eigenen Aussagen das Pariser

Museum, um dort zu kopieren (Berlin, PrAdK b, fol. 336). Aus seiner Pariser Zeit erhielt sich eine Eigenkomposition *Amor entflieht der Psyche*. Zudem fertigte er mehrere, von ihm nicht näher beschriebene Studien und Skizzen an, deren Verbleib jedoch nicht bekannt ist (Berlin, PrAdK b, fol. 336v.). In Paris machte Becker die Bekanntschaft verschiedenster Künstler, die ihm den Zutritt zu ihren Ateliers gestatteten (Berlin, PrAdK b, fol. 336), wobei sich ihm „besonders die Herren Ingres, Ary Scheffer und Lehmann sehr gefällig erwiesen haben“ (Berlin, PrAdK b, fol. 336). Von ihnen erhielt er die Erlaubnis, sie zu „jeder Zeit besuchen zu dürfen, und mir bei ihnen Rath zu holen“ (Berlin, PrAdK b, fol. 336). Nach einjährigem Aufenthalt verließ Becker Paris, um seine Weiterreise nach Rom anzutreten. Dort verblieb er insgesamt drei Jahre, von denen er eines aus eigenen Mitteln finanzierte (Berlin, PrAdK a). Beckers Werke erfreuten sich auch außerhalb Deutschlands großer Beliebtheit. So verkaufte er Gemälde nach Frankreich (Bénézit) und Amerika (*Das geistige Deutschland* 1898, S. 382). Bereits einen Tag nach seinem Tod erschien in der *New York Times* ein kurzer Artikel über den „famous german master“ (Anonym 1900). Der Nekrolog nannte vier Werke Beckers im Besitz des Metropolitan Museums in New York, wo sie sich noch heute befinden.

## Werke der Pariser Zeit

*Amor entflieht der Psyche*, 1844, Öl/Lw, 131 × 97 cm, Inv. Nr. 3064, zuletzt: Kunsthandel, Fulda, Semler Kunsthandel | *Studien und Skizzen*, Verbleib unbekannt (Berlin, PrAdK b, fol. 336).

## Bibliographie

AKL, Bénézit, Boetticher, TB – Anonym, „Becker, The Artist, Dead“, in: *New York Times*, 21.12.1900, o.S. | *Das geistige Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts. Enzyklopädie des deutschen Geisteslebens in biographischen Skizzen*, Karl Friedrich Moest (Hrsg.), Bd. 1, Die Bildenden Künstler, Leipzig/Berlin 1898 | Gläser, Käte, *Berliner Porträtisten. 1820–1850*, Berlin 1929, S. 13 | Dies., *Das Bildnis im Berliner Biedermeier*, Berlin 1932, Tafel 35 | Rosenberg, Adolf, *Die Berliner Malerschule 1819–1879. Studien und Kritiken*, Berlin 1879, S. 91–92, S. 125–134 | Schadow, Johann Gottfried, *Kunstwerke und Kunst-*

*ansichten ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849*, Götz Eckhardt (Hrsg.), 3 Bde., Berlin 1987, Bd. 1, S. 227, S. 231; Bd. 3, S. 799–805 | Weiss, Siegfried, „Carl Ludwig Friedrich Becker“, in: *Weltkunst*, Vol. 65, H. 12, 1995, S. 1688 | Wingenroth, Max, „Becker, Karl Ludwig Friedrich“, in: *Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog*, Anton Bettelheim (Hrsg.), Jg. 6, Berlin 1904, S. 181–183 | Wirth, Irmgard, *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg*, Berlin 1990, S. 427–429.

### Archivalien

Berlin, PrAdK a: Berlin PrAdK, Pers. BK Carl Becker, o. fol. [verschiedene Lebensläufe Carl Beckers aus fremder Hand, sowie ein von ihm angefertigter, 21.9.1860.] | Berlin, PrAdK b: Berlin, PrAdK, 152 Großer Staatspreis fol. 332 [Mitteilung der Akademie zur Konkurrenz um den Großen Staatspreis 1842], fol. 335 [Schreiben aus Paris, 13.8.1843], fol. 336 [Schreiben aus Paris, 22.2.1844.] | Berlin, PrAdK c: Berlin PrAdK, 393 Konkurs von Künstlern fol. 129–132 [Auszahlungsangelegenheiten für Beckers Pension.] | Berlin, GStA PK, HA I, Rep. 76 Ve Sekt. 17, Abt. V., Nr. 1, Bd. 4, Acta betreffend: Den Concurs junger Künstler, welche zu ihrer weiteren Ausbildung auf öffentliche Kosten reisen sollen, o. fol. [Akademie teilt Genehmigung eines Abreiseaufschubs Beckers mit, 30.5.1843; Instruktionen der Akademie für Beckers Aufenthalt im Ausland, 30.5.1843].

Jennifer Falckenberg

## Beckmann, Karl (Friedrich Ferdinand)

1799 Berlin – 1859 ebd.

Landschafts- und Architekturmaler

### Künstlerische Laufbahn

**um 1813 – um 1815** Ausbildung an der Königlich Preußischen Porzellan-Manufaktur in Berlin; Besuch der Zeichenklassen der Königlich Preußischen Akademie der Künste Berlin; **um 1820** Schüler im Atelier von Wilhelm Wach in Berlin; **1824–1828** Parisaufenthalt; vermutlich Studium bei Jean-Victor Bertin; **ab 1826** regelmäßige Teilnahme an den Berliner Akademie-Ausstellungen; **1828–1832** Aufenthalt in Rom; **ab 1837** Lehrer für Architektur und Perspektive an der Königlich Preußischen Akademie der Künste Berlin; 1846 Berufung zum Professor

### Parisaufenthalt 1824–1828

Karl Beckmann war zu Lebzeiten einer der führenden Berliner Architekturmaler und wurde von Zeitgenossen sehr geschätzt (Raczynski 1841, Bd. 3, S. 139; Schadow 1987, Bd. 1, S. 208–209, 242). Werke von ihm befanden sich in der Sammlung des Bankiers und Konsuls Joachim Heinrich Wilhelm Wagener (ebd.), dessen Gemäldesammlung Grundstock der Nationalgalerie wurde. Heute findet man Beckmanns Namen in Werken zur Berliner Architekturmalerie (Börsch-Supan 1977, S. 553–554; Kat. Berlin 2001, S. 34, 36, 40), doch ist es schwierig, seine Karriere anhand der wenigen Informationen zufriedenstellend nachzuvollziehen.

In verschiedenen Studien zu Berliner Architekturmälern findet man den Hinweis, dass Beckmann zunächst zum Dekorationsmaler an der Königlich Preußischen Porzellan-Manufaktur ausgebildet worden sein soll (Gramlich 1990, S. 289f; Kat. Berlin 2001, S. 34). Allerdings gibt es keine Quellen bezüglich einer solchen Ausbildung, und so könnte es sich um eine Verwechslung handeln (Siebeneicker 2002, S. 386). Beckmann besuchte die Zeichenklassen der Königlich Preußischen Akademie der Künste (Berlin, PrAdK; *Zur Jubelfeier* 1896, S. 72). An der Akademie wohnte er insbesondere

den Vorträgen der Archäologen Jakob Andreas Konrad Levezow und Aloys Hirt bei (ebd.). Dort soll Beckmann das perspektivische Zeichnen bei dem Architekten Leopold Zielcke erlernt haben (Kat. Berlin 2001, S. 40). Nachdem die Manufaktur 1820 in eine wirtschaftliche Krise geraten war, soll Beckmann in das Theaterdekorationatelier von Carl Wilhelm Gropius eingetreten und später zu Friedrich Wilhelm Köhler gewechselt sein (ebd.). Die meisten Quellen besagen überdies, dass Beckmann ab 1820 im Atelier des ebenfalls in Paris ausgebildeten Malers Karl Wilhelm → Wach lernte, das seit diesem Jahr Schüler empfing (Baumewerd 2011, Nr. 4).

Beckmann reiste im Jahr 1824 nach Paris (Gläser 1932, S. 132); es bleibt jedoch unklar, wie er die Reise finanzierte. Er studierte vermutlich im Atelier des französischen Landschaftsmalers Jean-Victor Bertin (TB), wie auch mehrere andere deutsche Maler, u.a. Peter → Feldmann, Johannes → Thomas, Eduard → Gaertner, Wilhelm → Zahn und Johann Carl → Baehr. Es ist anzunehmen, dass sich Beckmann in Paris ebenfalls mit der Perspektive näher beschäftigte. Der Lehrer von Bertin, Pierre-Henri de Valenciennes, hatte ab 1812 Perspektive an der *École des beaux-arts* unterrichtet (Kat. Toulouse 2003, S. 107) und ein Buch zur Perspektivmalerei herausgegeben (*Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Paris 1800), das bereits 1803 ins Deutsche übersetzt worden war. Beckmann scheint in Paris Stadtansichten gemalt oder zumindest Vorlagen für spätere Werke erstellt zu haben, wie die in der Berliner Akademie-Ausstellung von 1836 gezeigte *Ansicht aus Paris unter Ludwig XIV.* (BAA 1836, Nr. 50) annehmen lässt, welche bereits im Jahr zuvor vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. gekauft worden war (Berlin, GStA PK).

Im Jahr 1828 reiste Beckmann nach Italien, wo er sich bis 1832 aufhielt. Von Rom aus beschickte er 1830 die Ausstellung der Akademie in Berlin (BAA 1830). Nach seiner Rückkehr aus Italien spezialisierte sich Beckmann zunehmend in Berliner Architekturveduten und Darstellungen italienischer Kirchen und Klöster (Kat. Berlin 2001, S. 34; Schadow 1987, S. 229–230, 242). Ab 1837 unterrichtete Beckmann als Lehrer für Architektur und Perspektive an der Königlich Preußischen Akademie der Künste in Berlin und wurde 1846 zum Professor ernannt (*Zur Jubelfeier* 1896, S. 47, 72). Wie auch bei → Gaertner hat der Parisaufenthalt eine wichtige Rolle in Beck-

manns Karriere als Architekturmalers gespielt. Insbesondere seine dort erworbenen Kenntnisse der Perspektive bereitete er für die nachfolgende Generation in einem Lehrbuch auf: Im Jahr 1859 erschien sein Traktat zum perspektivischen Zeichnen unter dem Titel *Graphische Resultate der Perspektive zum Selbst-Unterricht für Architekten und Maler.*

### Werke der Pariser Zeit

*Ansicht aus Paris unter Ludwig XIV.*, Verbleib unbekannt (BAA 1836, Nr. 50).

### Bibliographie

AKL, Bénézit, Boetticher, TB – BAA: *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850*, Helmut Börsch-Supan (Hrsg.), 2 Bde., Berlin 1971, Bd. 2, BAA 1826, Nr. 188; BAA 1830, Nr. 28, 29, 1254; BAA 1832, Nr. 36, 1240; BAA 1834, Nr. 47; BAA 1836, Nr. 50–52, 1460; BAA 1838, Nr. VIII, 28–30; BAA 1839, Nr. 40; BAA 1840, Nr. 38–39; BAA 1842, Nr. 44, 45; BAA 1846, Nr. 41, 1036, 1760 | Baumewerd, Stéphanie, *Das Atelier von Karl Wilhelm Wach als Beispiel eines (erfolgreichen) kunstpädagogischen Transfers 1820–1845*, Berlin (Technische Universität) 2011 (unpublizierte Masterarbeit), Anhang Schülerliste, Nr. 4 | Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971, S. 363, 427, Anm. 1397–1399 | Börsch-Supan, Eva, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, München 1977, S. 553–554 | Geismeyer, Willi, *Die Malerei der deutschen Romantiker*, Dresden 1984, S. 318–319 | Geller, Hans, *150 Jahre deutsche Landschaftsmalerei*, Erfurt 1951, S. 96 | Gläser, Käte, *Berliner Porträts. 1820–1850*, Berlin 1929, S. 14 | Dies., *Das Bildnis im Berliner Biedermeier*, Berlin 1932, S. 132 | Gramlich, Sybille, *Architekturmalerei im 19. Jahrhundert in Deutschland. Künstler, Themen, Käufer in Berlin und München. Studien zu einer fast vergessenen Kunstgattung*, Berlin (FU Berlin) 1990, S. 289f. (unpublizierte Diss.) | Kat. Berlin 2001: *Eduard Gaertner, 1801–1877*, Dominik Bartman (Hrsg.), Ausstellungskat., Stiftung Stadtmuseum, Museum Ephraim-Palais, Berlin 2001, S. 34, 36, 40 | Kat. Toulouse 2003: *„La nature l'avait créé peintre“. Pierre-Henri de Valenciennes, 1750–1819*, Ausstellungskat., Toulouse, Musée Paul Dupuy, Paris 2003, S. 107 | Raczyński, Athanasius von, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, 3 Bde., Berlin 1841, Bd. 3,

S. 139 | Rosenberg, Adolf, *Die Berliner Malerschule 1819–1879. Studien und Kritiken*, Berlin 1879, S. 59–60 | Schadow, Johann Gottfried, *Kunstwerke und Kunstansichten ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845, Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849*, Götz Eckardt (Hrsg.), 3 Bde., Berlin 1987, Bd. 1, S. 195, 208–209 | Siebeneicker, Arnulf, *Offizianten und Ouvriers. Sozialgeschichte der Königlichen Porzellan-Manufaktur und der Königlichen Gesundheitsgeschirr-Manufaktur in Berlin 1763–1880*, Berlin 2002, S. 386 | Troescher, Georg, *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa, 800–1800*, Baden-Baden 1953, Bd. 1, S. 294 | *Zur Jubelfeier 1696–1896. Königlich Akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin*, [Anton von Werner (Hrsg.)], Berlin 1896, S. 47, 72.

### Archivalien

Berlin, GStA PK, BPH, Rep. 49 G, Nr. 15, o. fol. [Verzeichnis der Gemälde, welche I.M. der König Friedrich Wilhelm III. von Preußen in den Jahren 1794–1840 angekauft haben] | Berlin, PrAdK, 0420, fol. 6, 8 [Berichte über die Schüler der Gipszeichenklasse, der Ornamentklasse, des Eleveninstituts, 1812–1868].

*Frauke Josenhans*

## Begas d.Ä., Carl Joseph (Begasse, Carl Joseph)

1794 Heinsberg – 1854 Berlin  
Historien- und Porträtmaler



C. Begas, *Jugendliches Selbstbildnis in Paris*, um 1818

### Künstlerische Laufbahn

**1803–1811** Zeichen- und Malunterricht bei Franz Katz (Köln) und Clemens August Joseph Philippart (Bonn), Kopien u.a. nach Raffael und barocken Altarwerken; **1813–1821** Parisaufenthalt; Schüler der École des beaux-arts und bei Antoine-Jean Gros; ab 1817 Stipendium und Aufträge des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III., Teilnahme am Pariser Salon; **ab 1816** regelmäßige Teilnahme an der Berliner Akademie-Ausstellung; **1821** Reise über Köln nach Berlin, um sein in Paris gefertigtes Altarbild *Ausgießung des Hl. Geistes* für die Berliner Domkirche vorzustellen; zuvor Studium der Sammlung Boisserée in Stuttgart; **1822** Mitglied der Königlich Preußischen Akademie der Künste in Berlin; Bewilligung eines Romstipendiums; Begegnung mit Peter Cornelius in München; **1822–1824** Romaufenthalt; Nähe zum Kreis der Nazarener um Franz Schnorr von Carolsfeld, in deren Geist weitere religiöse Werke entstehen; in dieser Zeit Namensänderung zu Begas; **nach 1824** Etablierung in Berlin;

Aufträge für Porträts und religiöse Historienbilder durch das preußische Königshaus und die wohlhabende Gesellschaft; ab 1826 Professur an der dortigen Königlich Preußischen Akademie der Künste; **nach 1830** Fertigung romantischer Genre- und Historienbilder; großformatige Altargemälde; 1842–1845 Apsisfresko in der Heilandskirche Sacrow im Auftrag des preußischen Königs; **1846** Ernennung zum preußischen Hofmaler, in den letzten Lebensjahren überwiegend Porträtaufträge

### Parisaufenthalt 1813–1821

Von Carl Begas sind nur wenige unmittelbare Zeugnisse aus seiner Pariser Zeit erhalten, etwa die Korrespondenz zu seiner Unterstützung durch den preußischen König ab 1815 (Berlin, GStA PK), Selbstzeugnisse in der zeitgenössischen Literatur (Raczynski 1841) und einige Archivalien und Tagebucheinträge anderer Akteure, etwa von Sulpiz Boisserée (*Sulpiz Boisserée* 1979) oder dem Sohn Oskar (Berlin, SStM). Unmittelbare Forschungen zur Künstlerfamilie Begas und somit auch zu Carl konzentrieren sich in dessen Geburtsstadt Heinsberg (Kat. Heinsberg 1994), die mit der jüngst erfolgten Neueinrichtung des Museums als *Begas Haus – Museum für Kunst und Regionalgeschichte Heinsberg* neue Impulse erhielten.

Der durch die Rheinbesetzung als Franzose geborene Begas wuchs in Köln auf. Sein Weg nach Paris war daher nicht der eines Ausländers, vielmehr kam er als französischer Bürger aus der Provinz in die Hauptstadt. Die Ausbildung zum Künstler wurde seinem späteren Bekunden nach von der Familie widerstrebend akzeptiert und dann auch finanziert (Raczynski 1841, S. 28). Der 18-Jährige erreichte Paris zu Jahresbeginn 1813, wo er am 26. Januar in die Immatrikulationsliste der *École des beaux-arts* als Schüler von Antoine-Jean Gros eingetragen wurde (Paris, ENSBA; Paris, AN). Die Ausbildung bei Antoine-Jean Gros summierte er später auf ein Jahr Aktzeichnen und, unterbrochen durch die Kriegsereignisse 1813–1815, auf sechs Monate Malerei (Raczynski 1841, S. 29), „wovon wir“, wie sein Sohn 30 Jahre später vermerkte, „Männliche Torse und weibl. ganze Akte jetzt im Atelier hängen haben, die so vortrefflich sind, daß sie allezeit für muster können gelten“ (Berlin, SStM, S. 522). Gros soll vor den Studien seines Schülers ausgerufen haben: „Mon cher, vous ne ferez jamais mieux, que

ça!“ (Eggers 1855, S. 340). Laut Alexander von Humboldt war Begas anscheinend für die Dauer seines Aufenthalts ununterbrochen bei Gros beschäftigt (Berlin, GStA PK a, fol. 3). Der junge Mann schien sich in Paris zunächst vor allem unter Rheinländern bewegt zu haben (Kat. Heinsberg 1994, S. 16): Der Harfenist Franz von Stockhausen aus Köln wurde ein enger Freund und mit dem späteren Architekten Johann Peter Weyer schrieb er sich gemeinsam in der Akademie ein (Daniell 1856, S. 116); ein Doppelporträt zeugt von dieser engen Freundschaft (Taf. XXXIV). Mit ihm wie auch mit dem Kölner Komponisten Bernhard Klein teilte Begas sich vermutlich eine eher ärmliche Wohnung in der Rue du Gros-Chêne 5, im Faubourg Poissonnière (Berlin, SStM, S. 519; Berlin, GStA PK a, fol. 1). Sulpiz Boisserée lernte den angehenden Maler im Oktober 1820 in Paris kennen, traf ihn mehrfach und blieb ihm über Jahre verbunden. Mit dem französischen Beamten und Kunstkritiker Edme-François Miel oder dem Bankier Jacques Lafitte waren auch Franzosen unter seinen Kontakten (*Sulpiz Boisserée* 1979, S. 679, 690). Folgenreich waren seine Verbindungen zu preußischen Kreisen in Paris: Der Verleger Friedrich Schöll und der zur Restitution der Kunstwerke 1814 angereiste Hofrat im preußischen Hofmarschallamt Ernst Friedrich Bußler verhalfen Begas zur Förderung durch Friedrich Wilhelm III. (Berlin, GStA PK a, fol. 4ff.) und wurden so zu dessen wichtigsten Vermittlern. Angeblich hatte der preußische König bei seinem Aufenthalt in Paris im Jahr 1814 Begas im Louvre beim Kopieren der *Madonna della Sedia* von Raffael beobachtet. Bußler habe daraufhin beide miteinander bekannt gemacht (Eggers 1855, S. 340). Im Juli 1815 übersandte der junge Maler Friedrich Willhelm III. eine Kopie der *Madonna della Sedia*; der König fand Gefallen daran, und Begas konnte das Gemälde zu guter Letzt für ein „Honorar von 60 Friedrichsd'or überreichen“ (Berlin, GStA PK a, fol. 1; Berlin, GStA PK c). Ebenfalls in Bußlers Besitz befand sich eine an Raffaels *Sixtinische Madonna* in Dresden angelehnte und von Humboldt erwähnte *Skizze der Jungfrau Maria als himmlische Erscheinung* (Berlin, GStA PK a, fol. 3f.). Der Maler bezeichnete sie später als sein „erstes Bildchen in Paris“ (Raczynski 1841, S. 29). Entstanden war sie vielleicht schon 1813 (ebd., S. 57). Zusammen mit einer weiteren Raffael-Kopie wurde sie auf der Berliner Akademie-Ausstellung 1816 als „eigene Erfin-

„dung“ des in Paris studierenden Künstlers präsentiert (BAA 1816, Nr. 124) und dort vom preußischen König erworben (Berlin, GStA PK c). Der König erwog eine großformatige Ausführung des Bildes: Alexander von Humboldt wurde im November 1816 aufgefordert, Erkundigungen über den Preis einzuholen und darüber, ob Begas „ein Künstler von ausgezeichnetem Talent“ sei, „von dem sich etwas Vortreffliches erwarten“ lasse (Berlin, GStA PK a, fol. 2). Der angeforderte Bericht war des Lobes voll. Gros hielt Begas für den talentiertesten deutschen Maleirestudenten in Paris, so dass der preußische Gesandte in Paris, Karl von der Goltz, „eben im Begriffe“ gewesen sei, Friedrich Wilhelm III. um eine jährliche Unterstützung für den jungen Maler zu bitten. Die angedachte großformatige Ausführung wurde letztlich nicht in Auftrag gegeben (ebd., fol. 3f.). Friedrich Wilhelm III. kaufte jedoch mehrere Gemälde an – *Hiob, von seinen Freunden bedauert* und *Amor* – und bewilligte Begas am 26. Januar 1818 eine Unterstützung von 4000 Francs für die nächsten beiden Jahre (Berlin, GStA PK b, fol. 16). Der Verleger Schöll hatte dies beim Preußenkönig angeregt und die Entscheidung mit der Information, Gros habe dem vielversprechenden Maler angeblich „Vorschläge zur Naturalisation [gemacht], um auf diesem Wege für Frankreich ein künftiges Subject in der Kunst zu gewinnen“, stark beeinflusst (Berlin, GStA PK a, fol. 6).

Während des Kongresses der Sieger über Napoleon im Herbst 1818 in Aachen reiste Begas in seine Heimat und stellte – wohl auf Anraten aus Berlin (Raczynski 1841, S. 29) – ein weiteres in Paris entstandenes Altarbild aus, in dem er „ganz“ seinen „Gefühlen freien Lauf“ gelassen hatte (Berlin, GStA PK a, fol. 14). Er trug den *Christus am Ölberg* seinem neuen „Landesvater“ und „Beförderer“ Friedrich Wilhelm III. als Ergebnis seiner Unterstützung an (ebd.). Dieser erwarb das Gemälde für die Berliner Garnisonkirche und erteilte dem 26-Jährigen den Auftrag für ein weiteres in Paris anzufertigendes Altarbild. Das Motiv blieb ihm überlassen – nur evangelisch sollte es sein und eine Skizze vorab geliefert werden (ebd. fol. 16). Es entstand die *Ausgießung des Heiligen Geistes*. Begas verließ im Frühjahr 1821 nach seinem acht Jahre währenden Aufenthalt die französische Hauptstadt. Mit sich führte er das Altarbild der *Ausgießung des Heiligen Geistes*, die nach seiner Ankunft in Berlin im Thronsaal des Berliner Schlosses aufgestellt und auf Karl

Friedrich Schinkels Anregung als Altarblatt in die dortige Hof- und Domkirche überführt wurde (Berlin, GStA PK a, fol. 28).

Unmittelbar darauf erfuhr Begas neue Impulse durch den etwa zweijährigen Romaufenthalt. Schon 1819 hatte er sich von der preußischen Förderung vor allem einen mehrjährigen Italienaufenthalt versprochen (Berlin, GStA PK a, fol. 25). Zudem änderte sich der Geschmack in der Hauptstadt seiner Förderer. Hatte der „Schüler der heutigen französischen Schule“ für seine Arbeiten in Berlin stets großes Lob erhalten (Berlin, GStA PK d, fol. 21), hielt 1822 der an der Berliner Akademie der Künste beschäftigte Zeichenlehrer Friedrich Förster Begas vor, sich bei der „Ausführung großer Compositionen [...] von dem Pariser Effektmachen“ nicht freigehalten zu haben (Berlin, GStA PK b, fol. 93v.). Daher äußerte sich der Maler bald zwiespältig über seine Pariser Ausbildungszeit: Unter Deutschen „schien es Einigen, als seien diese Bilder [*Christus am Ölberg* und *Die Ausgießung des Heiligen Geistes*] ganz Französisch [...] in Paris schalt mich mein Lehrer, sie seien zu Deutsch; und wer sich zwischen zwei Feuern befand – war ich“ (Raczynski 1841, S. 29). Die folgenden Kontroversen um die Nazarener und deren Malerei, in die Begas involviert wurde, sollten den jungen Maler noch stärker verunsichern. So klagte Begas 1823 seiner Verlobten, „in Berlin zum alles vollkommensten Nazarener“ gemacht worden zu sein. Sein nächstes Altarbild werde „ein sehr verschiedenes Wesen“ vom Dombild haben (Berlin, SMB PK ZA). Die Konzentration auf seine unverfänglichere und weithin gelobte Bildnismalerei lag daher nahe. Schon in Paris porträtierte Begas neben Freunden wie Weyer und Georg Wilhelm → Issel auch Deutsche und Franzosen der höheren Gesellschaft, etwa den preußischen Militärbeamten Johann Friedrich von Paris und die Familie Lafitte. Die einzige Teilnahme am Pariser Salon während seines Aufenthalts in der französischen Hauptstadt bestritt er 1817 mit dem Porträt eines unbekanntes Mannes (Salon 1817, Nr. 31; Paris, AMN c). Der Maler war noch 1837 und 1840 im Pariser Salon vertreten und gewann gar die Medaille 2. Klasse (Paris, AMN d). Einige seiner Schüler – Heinrich Pommerencke, Karl Ludwig Rundt, Carl → Steffek und Wilhelm Amberg – gingen ebenfalls zur Vollendung ihrer Ausbildung nach Paris.

## Werke der Pariser Zeit

*Porträt Franz Anton Adam Stockhausen*, undatiert [1813?], Öl/Lw (?), ehem. Breuer, Paris (Kat. Heinsberg 1994, S. 105) | *Porträts von Onkel und Tante F.A.A. Stockhausens*, 1813, Öl/Lw (?), Verbleib unbekannt (Kat. Heinsberg 1994, S. 105; Berlin, SStM, fol. 519, 522) | *Madonna mit Kind, in den Wolken schwebend* nach Raffael, 1813, Öl/Lw, 50 × 37 cm, Inv. Nr. GK I 6353, Berlin, SPSP, Schloss Charlottenburg | *Selbstporträt mit Johann Peter Weyer*, 1813, Öl/Lw, 100 × 80 cm, Inv. Nr. 2340, Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Taf. XXXIV) | *Madonna della Sedia* nach Raffael, 1814, Öl/Lw, 72 × 73 cm, bezeichnet „Begasse coloniensis 1814“, Inv. Nr. GK I 5830, Potsdam, SPSP, Orangerie Schlosspark Sanssouci | *Knabenporträt*, undatiert [um 1814/1817], Öl/Lw, 82 × 98 cm, Verbleib unbekannt (Kat. Heinsberg 1994, S. 107; Lost Art) | *Porträt Georg Wilhelm Issel*, 1815, Öl/Lw, 81,5 × 64 cm, bezeichnet „CARL BEGASSE P. AMICO SUO W. ISSEL“, rücks. auf Keilrahmen „Carl (unleserlich) amico suo W. Issel, Paris 1815 (oder 1813)“, Inv. Nr. G 2299, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum | *Vision des Hesekiel* nach Raffael, 1814–15, Öl/Lw, 40 × 33 cm, Inv. Nr. GK I 5840, Potsdam, SPSP, Orangerie Schlosspark Sanssouci | *Kardinal Bibbiena* nach Raffael, vor 1815, Öl/Lw, 85 × 83 cm, Inv. Nr. GK I 5815, Potsdam, SPSP, Orangerie Schlosspark Sanssouci | *Hiob, von seinen Freunden betrauert*, 1816–17, Öl/Lw, 176 × 155 cm, Verbleib unbekannt (BAA 1818, Nr. 489; Kat. Heinsberg 1994, S. 17, 108, Abb. 11; Lost Art); dazu: *Vorzeichnung*, 1816 (bez. „C.B. 1816“), Sepia über Graphit, weiß gehöht, braunes Papier, 34 × 30 cm, Inv. Nr. F III 3613, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett | *Maria mit dem Christuskinde als himmlische Erscheinung*, Verbleib unbekannt (BAA 1816, Nr. 124) | *Portrait d'un homme*, um 1817, Öl/Lw, 77 × 66 cm, Verbleib unbekannt (Paris, AMN c) | *Christus am Ölberg*, 1817, Öl/Lw, Maße o.A., zerstört (Kat. Heinsberg 1994, S. 17, 109; Berlin, SMB PK ZA, Nr. 1017) | *Porträt eines jungen Mannes*, 1817, Öl/Lw, 54,5 × 54 cm, bezeichnet: „Begasse A. (?) 1817“, zuletzt: Kunsthandel, Berlin (Kat. Heinsberg 1994, S. 18, 109, Abb. S. 290) | *Amor, Brustbild*, 1817, Öl/Lw, 97 × 82 cm, Kriegsverlust (BAA 1818, Nr. 490; Kat. Heinsberg 1994, S. 109; Lost Art) | *Porträts Johann Friedrich und Auguste von Paris*, 1818 (1816?) bzw. 1820, Öl/Lw, 80,5 × 63,2 cm bzw. 81 × 65 cm, bezeichnet: „C.B. 1818“ (1816?) bzw. „C.I. Begasse

F 1820“, zuletzt: Kunsthandel, Hamburg, Auktionshaus Schopmann, Sommer 2009, Lot. Nr. 673 | *Engelskopf mit fliegendem Haar*, 1818, Kohlezeichnung, weiß gehöht, 37,5 × 26,8 cm, bezeichnet u.l.: „JC Begasse seinem Freund Koester zum Andenken 1818“, Inv. Nr. K 1638, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett | *Gut Herb bei Dremmen/Heinsberg*, 1818, Tusche auf Papier, bezeichnet: „C.B. 1818“, Verbleib unbekannt? (Kat. Heinsberg 1994, S. 177) | *Selbstporträt*, undatiert [um 1818?], Steindruck, 14,7 × 11,5 cm, bezeichnet u.l.: „C.B. s.i.f.“, Inv. Nr. CI 10, Heinsberg, Kreismuseum | *Selbstporträt*, 1819, Öl/Lw, 59 × 48 cm, bezeichnet: „Begasse 1819“, Verbleib unbekannt (Kat. Heinsberg 1994, S. 84, 110) | *Porträt eines älteren Herrn*, 1819, Graphit auf Karton, 18 × 14 cm, bez. u.r. „C. Bga 1819“, Inv. Nr. Z 1292, Köln, Wallraf-Richartz-Museum | *Porträt Franz Ferdinand Wallraf*, 1819, Graphit auf Papier, 30,4 × 23,9 cm, bezeichnet m.l.: „C. Begasse, 4. Januar 1819, z. Abschied“, Inv. Nr. Z 1292, Köln, Wallraf-Richartz-Museum | *Medaillon eines Unbekannten*, 1819, Graphit auf Karton, Tondo 26,5 cm, bezeichnet u.r.: „Dédié à Mademoiselle Rosalbine de Münch par Charles Begasse. 1819“, Inv. Nr. CI 19, Heinsberg, Kreismuseum | *Ausgießung des Heiligen Geistes*, 1820, Öl/Lw, 324 × 255 cm, bezeichnet: „[PIN]XIT KARL BEGASSE v. HEINSBERG 1820“, Berlin, Berliner Dom, Kapelle | *Selbstporträt*, um 1820, Öl/Lw, 60 × 49 cm, Inv. Nr. A I 1080, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie | *Porträt eines sitzenden kleinen Mädchens mit Ball in der rechten Hand*, 1820, Zeichnung, 14 × 11,2 cm, bezeichnet: „1820“, Verbleib unbekannt (Berlin, SMB PK ZA) | *Porträt Carl Jakob Ignaz Hittorf*, 1821, Graphit/Karton, 28,3 × 22,6 cm, bezeichnet: „Im Jahre 1821 zeichnete C. Begasse seinen Freund C. Hittorf den Architekten“, Inv. Nr. 1294, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett (Taf. XXX) | *Madonna mit Kind, umgeben von Hirten*, 1821, Öl/Lw, 22 × 16,3 cm, bezeichnet rücks. auf dem Keilrahmen: „Begasse an Hittorf 1821“, Inv. Nr. G/n 32, Solingen, Bergisches Museum Schloß Burg an der Wupper, Slg. Luchtenberg | *Porträt des Architekten Franz Christian Gau*, 1821, Graphit/Papier, 19 × 15 cm, bezeichnet: „C. Begasse 1821 Paris“, Kriegsverlust (Kat. Heinsberg 1994, S. 179; Lost Art) | *Porträt des Bildhauers Landolin Ohnmacht*, 1821, Schwarzkreidezeichnung, Verbleib unbekannt (Lost Art) | *Doppelporträt Franz*

Anton Stockhausen und H.B. Gründler, 1821, Bleistift/Papier, 18 × 27,7 cm, bezeichnet: „C. Begas f.“, von fremder Hand erg. „Franz Stockhausen aus Köln, Musiker Paris d. 27. (?) April 1821“ bzw. „H.B. Gründler, med. doctor, aus Breslau d. 27. (?) April 1821“, Frankfurt a.M., Privatbesitz Marlene u. Renate Wirth (Kat. Heinsberg 1994, S. 18, 179) | *Porträt Marine-Françoise Lafitte geb. Laeut (1783–1849) und Tochter Albine Étienne Marguerite*, Verbleib unbekannt (Sulpiz Boisserée 1979, S. 679).

## Bibliographie

ADB, AKL, BBKL, Boetticher, Nagler, NDB, Schweers, TB – BAA: *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850*, Helmut Börsch-Supan (Hrsg.), 2 Bde., Berlin 1971, Bd. 1, 1816, Nr. 124; BAA 1818, Nr. 489, 490; BAA 1822, Nr. 127, 660; BAA 1824, Nr. IV; Bd. 2, BAA 1826, Nr. 17–21; BAA 1828, Nr. 17, 18, 925, 926; BAA 1830, Nr. VI, XV, XIX, 30, 897, 898, 1118, 1119, 1255, 1256; BAA 1832, Nr. VIII, 37–40; BAA 1834, Nr. 48–51; BAA 1836, Nr. XII, 53–55; 1461; BAA 1838, Nr. VI, 31–35; BAA 1839, Nr. 41–46; BAA 1840, Nr. IX, 40–44; BAA 1842, XIII, Nr. 46–50, 1486; BAA 1844, Nr. 38–43; BAA 1846, Nr. XVIII, 42–45; BAA 1848, Nr. 62–64; BAA 1850, Nr. XV | Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971, S. 69–78, 359, 422 | Börsch-Supan, Helmut, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870*, München 1988 | Sulpiz Boisserée. *Tagebücher*, Hans-J. Weitz (Hrsg.), Darmstadt 1979, Bd. 1 | Bußler, Robert, *Der Rafael-Saal. Verzeichniß der im Königlichen Orangeriehaus zu Sans-Souci [...] aufgestellten Copien nach Gemälden von Rafael Sanzio*, Nachdr. der 2. Auflage [1861], Bildanhang und Kommentar von Gerd Bartoschek, Potsdam 1983 | Daniell, Henri, „Cologne et son ancienne école de peinture à propos de la galerie Weyer“; in: *L'Artiste*, Nr. 6, 1856, S. 113–116 | Delestre, Jean-Baptiste, *Gros et ses ouvrages: ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris 1845, S. 488 | [Eggers, Friedrich], „Karl Joseph Begas“, in: *Deutsches Kunstblatt*, 6, 1855, S. 336, 339ff. | Geismeyer, Willi, *Malerei der deutschen Romantik*, Stuttgart, Dresden 1984, S. 317 | Kat. Berlin 1976: *Nationalgalerie Berlin. Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts*, Barbara Dietrich et al. (Hrsg.), Bestandskat., Berlin 1976, S. 35 | Kat. Heinsberg 1994: *Carl Joseph Begas (1794–1854)*.

*Blick in die Heimat*, Rita Müllejjans-Dickmann (Hrsg.), Ausstellungskat., Kreismuseum Heinsberg 1994, S. 15–20, 65f., 84, 105–111, 177f. | Koetschau, Karl, *Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit*, Düsseldorf 1926, S. 32 | Merlo, Johann Jacob, *Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Johann Jacob Merlos neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler*, Eduard Firmenich-Richartz (Hrsg.), Düsseldorf 1895 | Raczyński, Athanasius von, *Geschichte der neueren deutschen Malerei*, 3 Bde., Berlin 1836, Bd. 1, S. 57f., Bd. 3, Berlin 1841, S. 29–31 | Réau, Louis, *Histoire de l'expansion de l'art français. Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie*, Paris 1928, S. 128, 240, 313 | Rosenberg, Adolf, *Die Berliner Malerschule 1819–1879. Studien und Kritiken*, Berlin 1879 | Salon: *Les catalogues des Salons des beaux-arts, 1801–1819*, Pierre Sanchez u. Xavier Seydoux (Hrsg.), Paris 1999, Salon 1817, Nr. 31 [falscher Verweis auf Salon 1812] | Schmitz, Ludwig, „Die dem Rheinland entstammende Künstlerfamilie Begas“, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 36, 1914, S. 221 | Schnorr von Carolsfeld, Julius, *Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit*, Gotha 1886 | Thimann, Michael, „Nachahmung der Natur um 1800. Zur Krise einer europäischen Idee bei Christian Gottlieb Schick“, in: *Dialog und Differenz. Deutsch-französische Kunstbeziehungen 1789–1870*, Isabelle Jansen u. Friederike Kitschen (Hrsg.), München 2010, S. 259–281, 262 | Troesch, Georg, *Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa, 800–1800*, Baden-Baden 1953, Bd. 1, S. 285 | Wirth, Irmgard, *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg*, Berlin 1990, S. 92–99.

## Archivalien

Berlin, GStA PK a: Berlin, GStA PK, HA I Rep. 89 Geh. Zivilkabinett Nr. 19519, fol. 1, 2, 3, 4, 6, 10–12, 14, 16, 25, 28 | Berlin, GStA PK b: Berlin, GStA PK, HA I Rep. 89 Geh. Zivilkabinett Nr. 19854, fol. 93v. | Berlin, GStA PK c: Berlin, GStA PK, BPH Rep. 49 G 15, o. fol. [Verzeichnis der Gemälde, welche I.M. der König Friedrich Wilhelm III. von Preußen in den Jahren 1794–1840 angekauft haben] | Berlin, GStA PK d: Berlin, GStA PK, HA I Rep. 76 Kultusministerium Ve Sekt. 17 Abt. × Nr. 1 Bd. 1, fol. 21 |

Berlin, SStM, Tagebücher Oskar Begas, Bd. 2, fol. 516–520 | Berlin, SMB PK ZA, Autographensammlung, Carl Begas d.Ä., Mappe 72, fol. 1 | Paris, AN, AJ 52 234, Registres matricules des élèves des sections de peinture et de sculpture, 1807–1841, Nr. 12 (s.u. ab S. 327) | Paris, AMN a: Paris, AMN, \*KK 1–22, Registres des notices des Salons, 1824–1852, \*KK 8, Salon de 1837 | Paris, AMN b: Paris, AMN, \*KK 1–22, Registres des notices des Salons, 1824–1852, \*KK 9, Salon de 1838 | Paris, AMN c: Paris, AMN, X-Salons, Salon de 1817 | Paris, AMN d: Paris, AMN, X-Salons, Salon de 1837 [État de Médailles accordées à la suite du Salon de 1837, o. fol. Médaille 2ème Classe Begas (Charles)] | Paris, ENSBA, Ms. 823, Registre des élèves de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris de Paris, 1778–1813, S. 371 [26.1.1813] (s.u. ab S. 327).

*Robert Skwirblies*

## Bendix, Leopold

1818 Berlin – 1883 ebd.

Historien-, Porträt- und Genremaler

### Künstlerische Laufbahn

**1834** Schüler im Atelier von Wilhelm Herbig in Berlin; 1834–1870 regelmäßige Teilnahme an der Berliner Akademie-Ausstellung; **1835–1839** Studium an der Königlich Preußischen Kunstakademie Düsseldorf bei Theodor Hildebrandt; **1841** in Berlin als Historienmaler tätig; Atelier in der Neuen Friedrichstraße 22; **1841/42** Parisaufenthalt, Schüler im Atelier von Paul Delaroche, Kopiertätigkeit im Louvre; Rückkehr nach Berlin; **ab 1843** regelmäßige Teilnahme an der Dresdner Akademie-Ausstellung **1871–1883** Mitglied im Verein Berliner Künstler

### Parisaufenthalt 1841/42

Nur noch wenige Werke des jüdischen Berliner Malers Leopold Bendix können heute lokalisiert werden. Erwähnung in der Forschung findet sein im Jahr 1847 entstandenes und sich heute in Wuppertal befindendes Gemälde *Eine Auspfindung* als frühes Beispiel sozialkritischer Genremalerei (Gaehgens 2000, S. 119; Kat. Wuppertal 2003, S. 24).

Darüber hinaus besitzt das Jüdische Museum Berlin zwei seiner Kinderporträts (Kat. Berlin 2002, S. 81). Die wenigen gedruckten Quellen, die Auskunft über Bendix' Leben geben, erwähnen den Parisaufenthalt des Künstlers nicht, doch erlauben in Paris aufbewahrte Archivalien, diesen in Ansätzen zu rekonstruieren (Paris, BnF; Paris, AMN; Delaborde 1858, o.S.).

Nach seiner Ausbildung im Atelier des Historienmalers Wilhelm Herbig in Berlin und an der Düsseldorfer Kunstakademie beschloss der 23-jährige Bendix im Jahr 1841, für weitere Studien in die französische Hauptstadt zu reisen (AKL; Düsseldorf, HStA). Mithilfe eines Empfehlungsschreibens des berühmten Komponisten Giacomo Meyerbeer, datiert vom August desselben Jahres, wurde Bendix Schüler im Pariser Atelier des Historienmalers Paul Delaroche (Paris, BnF; Delaborde 1858, o.S.). Anzunehmen ist, dass Bendix die Bekanntschaft Meyerbeers zuvor im Berliner Salon von Amalie Beer, Meyerbeers Mutter, gemacht hatte, zu deren Gästen er zählte (Wilhelmy 1989, S. 895). Bendix kopierte ab November des Jahres 1841 im Louvre und wurde dort als Schüler von Paul Delaroche in den Kopistenregistern verzeichnet (Paris, AMN). Zu vermuten ist, dass Bendix im Atelier von Delaroche näheren Kontakt zu mehreren deutschen Malerkollegen unterhielt. Auf einem nur noch durch Beschreibung überlieferten und von dem Maler Karl Wilhelm → Streckfuß (Gläser 1929, S. 77) angefertigten Gruppenporträt der Schüler von Paul Delaroche befindet sich das Porträt von Bendix neben dem von Ludwig → Löffler, Johann Heinrich → Jacobi, Johann Baptist → Berdellé, Richard Edmund Flatters, Edmund → Wodick und dem Polen Edmund Meder sowie weiteren Kommilitonen. Das einzige überlieferte Werk von Bendix' Hand, das während seines Aufenthalts in der französischen Metropole entstand, ist ein Porträt des kanadischen Juristen Guillaume Lévesque aus dem Jahr 1842, der sich zu diesem Zeitpunkt in Paris im politischen Exil aufhielt. Im selben Jahr scheint Bendix Paris verlassen zu haben; in den Katalogen der Berliner Akademie-Ausstellung, die er in den folgenden Jahren bis 1870 regelmäßig beschicken sollte, ist er bereits 1842 unter einer Berliner Adresse verzeichnet (BAA 1842, Nr. 54–57). Bis zu seinem Tod im Jahr 1883 war Bendix als Genre- und Porträtmaler in seiner Heimatstadt tätig (Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, S. 118).

## Werke der Pariser Zeit

Porträt *Guillaume Lévesques*, 1842, Öl/Lw, 10 × 11,2 cm, Acc. No. 1989–289–1, Ottawa, Library and Archives Canada.

## Bibliographie

AKL, Boetticher, Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, TB – BAA: *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850*, Helmut Börsch-Supan (Hrsg.), 2 Bde., Berlin 1971, Bd. 2, BAA 1832, Nr. 83, 84; BAA 1838, Nr. 86; BAA 1844, Nr. 1664; BAA 1846, Nr. 1426 | DAA: *Die Kataloge der Dresdener Akademie-Ausstellungen 1801–1850*, bearbeitet von Marianne Prause, 2 Bde., Berlin 1975, Bd. 1, 1843, Nr. 198, 263; 1844, Nr. 246, Nr. 262; 1845, Nr. 383, 384, 390; 1847, Nr. 205; 1850, Nr. 443 | Delaborde, Henri u. Jules Goddé, *Œuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde et du catalogue raisonné de l'œuvre par Jules Goddé*, Paris 1858, o.S. | Gaehtgens, Thomas W., „Die Revolution von 1848 in der europäischen Kunst“, in: *Die Revolutionen von 1848 in der europäischen Geschichte. Ergebnisse und Nachwirkungen. Beiträge des Symposions in der Paulskirche vom 21. bis 23. Juni 1998*, München, Oldenburg 2000, S. 91–122, S. 119 | Gläser, Käte, *Berliner Porträtisten. 1820–1850*, Berlin 1929, S. 77 | Kat. Berlin 1994: *Berlin Museum. Märkisches Museum. Gemälde I, 1. 16.–19. Jahrhundert. Verzeichnis der Bestände des künftigen Stadtmuseums Berlin*, Bestandskat., Sabine Beneke u. Sybille Gramlich (Bearb.), Berlin 1994, S. 88–89 | Kat. Berlin 2002: *Zwei Jahrtausende deutsch-jüdische Geschichte. Geschichten einer Ausstellung*, Stiftung Jüdisches Museum Berlin (Hrsg.), Berlin 2002, S. 81 | Kat. Wuppertal 2003: *Das irdische Paradies, Sammlung Volmer*, Sabine Fehlmann (Hrsg.), Ausstellungskat., Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2003, S. 24 | Wiegmann, Rudolf, *Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler*, Düsseldorf 1856, S. 238 | Wilhelmy, Petra, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914)*, Berlin 1989, S. 895.

## Archivalien

Düsseldorf, HStA NRW Reg. Düss. Präs. Büro, Bd. 1558, S. 122v., 146v., 163v., 173v., 192v. [Schüler-

listen Kunstakademie Düsseldorf] | Paris, AMN, \*LL 6–11, *Registre des copistes, cartes d'études délivrées aux élèves, 1834–1870*, \*LL7, Nr. 973 | Paris, BnF, Mss. FR Nouv. Acq. 16800, *Famille Delaroche-Vernet. Correspondances*, fol. 131 [Brief von Giacomo Meyerbeer an Paul Delaroche, Berlin, 25.8.1841].

Lisa Hackmann

## Bendixen, Siegfried Detlev

1784 Kiel – nach 1864 London  
Historien-, Porträt-, Fresken- und Genremaler,  
Radierer, Lithograph, Zeichenlehrer

### Künstlerische Laufbahn

**1802 – um 1808** Unterricht bei dem italienischen Freskenmaler Giuseppe Anselmo Pelliccia in Emkendorf, dann Ausbildung in Kiel und Hamburg; **vermutlich um 1808** Italienaufenthalt; **1809** Aufenthalt in Dresden; Studium an der Königlichen Kunstakademie; **1810** Aufenthalt in München; Studium an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste; **1811/12** Parisaufenthalt; Schüler von Jacques-Louis David; Beschäftigung mit Dekorationsmalerei; **1813–1832** in Hamburg; Lehrtätigkeit an der Zeichenschule der Patriotischen Gesellschaft; 1815 Einrichtung einer privaten Malschule; u.a. Zusammenarbeit mit Heinrich → Herterich, dem Gründer der ersten Steindruckerei in Hamburg; 1822 Mitbegründer des Hamburger Kunstvereins; **1832** Übersiedlung nach London

### Parisaufenthalt 1811/12

Seit dem Jahr 1811 hielt sich der 26-jährige Siegfried Bendixen zu einem Studienaufenthalt in Paris auf. Sein Lehraufenthalt in der französischen Hauptstadt sowie sein gesamtes Leben und Werk sind bisher nicht systematisch untersucht worden. Dies mag der schlechten Quellenlage geschuldet sein: Archivalien, die sich etwa im Besitz des Vereins für Hamburgische Geschichte befanden, verbrannten im Jahr 1942 aufgrund von Kriegseinwirkungen. Im Besitz der Hamburger Kunsthalle befindet sich eine umfangreiche Graphik- und Zeichnungssammlung des Künstlers. Zuletzt widmete Ulrich Schulte-Wül-

wer dem künstlerischen Leben von Bendixen einen kurzen Überblick (Schulte-Wülwer 2009). Er konnte die biographischen Angaben von Martina Mauß, die sie 1967 im Rahmen ihrer Dissertation über den Bendixen-Schüler Christian Morgenstern gemacht hatte, um einige Informationen ergänzen (Mauß 1967). Bendixens Besuch der Münchener Kunstakademie konnte auf das Jahr 1810 datiert werden (München, AdBK). Den Lehraufenthalt von Bendixen in Paris bezeugen die Rechnungslisten des Lehrateliers von Jacques-Louis David (Paris, ENSBA).

Bendixen begab sich 1809 auf eine mehrjährige Studienreise, die ihn über Dresden und München nach Paris führte. In der französischen Hauptstadt hielt er sich mit der finanziellen Unterstützung des Grafen Friedrich Karl von Reventlow auf, dessen Herrenhaus in Emkendorf er mit ausgemalt hatte. So berichtete der Maler und Dichter Harro Harring später, Bendixen sei „auf Graf Reventlous Rechnung einige Jahre in Paris gewesen“ (Kiel, SHLB; vgl. auch Schulte-Wülwer 2009, S. 49). Der Hamburger Domherr Friedrich Johann Lorenz Meyer, der sich selbst lange in Paris aufgehalten hatte und den jungen Bendixen in Hamburg künstlerisch förderte, versah ihn für die Reise mit Empfehlungsschreiben (Riedel 1963, S. 98). Die genauen Umstände von Bendixens Aufenthalt in der französischen Hauptstadt sind nicht bekannt. Jedoch trat er am 9. Oktober 1811 in das Lehratelier von Jacques-Louis David ein, wo er bis Ende Mai des Jahres 1812 eingeschrieben war und die monatlichen Ateliergebühren von 24 Francs entrichtete (Paris, ENSBA).

Das einzige aus der Pariser Zeit erhaltene Werk Bendixens ist vermutlich das im Jahr 1812 radierte Porträt von Engelbert Willmes → Willmes, der im Jahr 1808 ebenfalls das Lehratelier von David besucht hatte und sich zum Zeitpunkt der Porträtanfertigung noch in Paris aufhielt. Bendixen soll sich in der französischen Hauptstadt außerdem mit Dekorationsmalerei beschäftigt haben (Lichtwark 1893, S. 29). Da keine Selbstzeugnisse des Künstlers erhalten sind, lässt sich Bendixens Abreise aus Paris nur aufgrund eines Tagebucheintrags von Christoffer Wilhelm → Eckersberg datieren, der zeitgleich mit ihm das Lehratelier Davids besuchte: Er gibt an, Bendixen habe die französische Hauptstadt im Juli des Jahres 1812 verlassen (*C. W. Eckersberg* 1947, S. 57).

Es wird angenommen, dass Bendixen sich seit 1813 wieder in Hamburg aufhielt (Mauß 1969,

S. 81). Auf Vermittlung des Domherrn Meyer war Bendixen zunächst als Zeichenlehrer an den Schulen der Patriotischen Gesellschaft tätig (Lichtwark 1893, S. 29), bevor er im Jahr 1815 am Valentinkamp eine private Malschule eröffnete, die zu der wichtigsten in Hamburg werden sollte. Er unterrichtete zahlreiche junge Künstler, darunter Henri → Lehmann und Julius → Hintz. Johann Karl Koch, der Bendixens Malschule von 1823 bis 1826 besuchte, berichtete, dass Bendixen seine Schüler das Zeichnen nach Kupferstichvorlagen antiker Kunstwerke sowie u.a. nach Gemälden von Jacques-Louis David und Anne-Louis Girodet hat erlernen lassen: „Die Vorlagen waren französische Kupferstiche in Kreidemanier sehr schön gemacht, und meistens bestanden dieselben in Nachbildungen von Antiken, später nach Erlangung einer grösseren Fertigkeit in Nachzeichnung französischer Lithographien, welche damals zu den schönsten gehörten und Nachbildungen von französischen Bildern, wie Girandeaudeau [sic], David und andere waren.“ (Hamburg, Kunsthalle). Bendixen fertigte Lithographien und Ölgemälde an und galt in den 1820er Jahren als der begehrteste Fresken- und Dekorationsmaler in Hamburg (Mauß 1969, S. 79).

### Werke der Pariser Zeit

*Porträt Engelbert Willmes*, 1812, Radierung, 22 × 16,5 cm, Inv. Nr. G 10191a, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Graphische Sammlung (vermutlich in Paris entstanden, Kat. Köln 1995, S. 252).

### Bibliographie

AKL, Bussler, Boetticher, *Hamburger Künstlerlexikon*, Nagler, Rump, TB – *C. W. Eckersberg i Paris: dagbog og Breve, 1810–1813*, Henrik Bramsen (Hrsg.), Kopenhagen 1947, S. 57 | Becker, Wolfgang, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971, S. 359, Anm. 1176–1179 | Kat. Köln 1995: *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preussenadler*, Hiltrud Klier u. Frank Günther Zehnder (Hrsg.), Ausstellungskat., Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1995, S. 252 | Lichtwark, Alfred, *Hermann Kaufmann und die Kunst in Hamburg von 1800–1850*, München 1893, S. 29 | Mauß, Martina, *Christian E.B. Morgenstern (1805–67). Ein Beitrag zur Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1969, S. 77–89 | Riedel,

Karl Veit, *Friedrich Johann Lorenz Meyer, 1760–1844. Ein Leben in Hamburg zwischen Aufklärung und Biedermeier*, Hamburg 1963 | Schulte-Wülwer, Ulrich, *Sehnsucht nach Arkadien: Schleswig-Holsteinische Künstler in Italien*, Heide 2009, S. 48–49.

### Archivalien

Kiel, SHLB, Cb 23:51.01–24 [Harro Harring an Heinrich Todsden, Brief vom 24.3.1819] | Hamburg, Kunsthalle, Archiv 229 [1896, Erinnerungen von Karl Koch (1806–) niedergeschrieben in seinem 90sten Lebensjahre (Transkript von R. Gobert), S. 1.] | München, AdBK, Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste, Siegfried Bendixen, Bd. 1, 1809–1841, Nr. 118, <[http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1809-1841/jahr\\_1810/matrikel-00118](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1809-1841/jahr_1810/matrikel-00118)> [Stand: 2.5.2012] | Paris, ENSBA, Ms. 321, Papiers du peintre Louis David, o. fol. [État de recette de l'École de Dessin de M. David, 1812].

Nina Struckmeyer

## Berdellé, Johann Baptist (Bertele, Johann Baptist)

1813 Mainz – 1876 München  
Historien-, Porträt- und Genremaler

### Künstlerische Laufbahn

**ab 1830** Studium der Historienmalerei an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München; 1840 Beteiligung an der großen Münchener Kunstausstellung; **1837–1839** Fortsetzung des Studiums an der Königlich Preußischen Kunstakademie Düsseldorf, Schüler von Carl Ferdinand Sohn; **um 1841 – um 1844** Parisaufenthalt; Schüler von Paul Delaroche und Charles Gleyre; Rückkehr nach München; **1845** Italienreise; längere Aufenthalte in Rom und Florenz, anschließend Ansiedlung in München, Kontakte zu Bernhard Fries, Carl Rahl und Bonaventura Genelli; **um 1850** Gründung einer privaten Mal- und Zeichenschule in München; **1852–1855** Russlandaufenthalt; Ausmalung der neuen griechisch-orthodoxen Kirche in Kasan durch die Vermittlung des kaiserlich russischen

Oberst Andreas Barischnikoff; **um 1860** Auftrag des Barons Georg Simon von Sina über mehrere Gemälde für die Ausstattung seines Wiener Palais; **nach 1868** Ausmalung des Treppenhauses der von Gottfried von Neureuther errichteten Münchener Polytechnischen Hochschule

### Parisaufenthalt um 1841 – um 1844

Der aus Mainz stammende Johann Baptist Berdellé setzte zwischen 1841 und 1844 – nach vorheriger Ausbildung in der Historienmalerei an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München und an der Düsseldorfer Kunstakademie (München, AdBK; Düsseldorf, HStA NRW) – seine Studien in Paris fort. Die wenigen erhaltenen Informationen zum Leben und Werk des Künstlers finden sich vorwiegend in zeitgenössischen Nachschlagewerken und Zeitungsartikeln, wobei jedoch der vier Jahre währende Parisaufenthalt im Dunkeln bleibt (ADB; AKL; Anonym 1876 a; Anonym 1876 b; TB; Thomas 1876; Uhde-Bernays 1925).

Für Berdellés Anwesenheit in Paris und seine Tätigkeit im Atelier von Paul Delaroche gibt es dennoch zwei Belege: Zum einen erhielt Berdellé am 12. Juli 1842, registriert als Schüler von Delaroche, eine Kopierkarte für den Louvre (Paris, AMN), und zum anderen taucht er auf einem Gruppenbildnis auf, das 15 Schüler von Paul Delaroche zeigt (Gläser 1929, S. 77). Dieses heute verschollene Bild wurde 1843 von Karl Wilhelm → Streckfuß in Paris angefertigt und zeigt neben Berdellé und Streckfuß auch die deutschen Maler Ludwig → Löffler, Johann Heinrich → Jacobi, Richard Edmund Flatters, Edmund → Wodick und Leopold → Bendix (ebd.). Die Mehrzahl von ihnen hatte wie Berdellé ihre Ausbildung in Düsseldorf absolviert. Neben den Studien bei Delaroche soll Berdellé auch bei Charles Gleyre gelernt haben (AKL; Kat. München 1984; Thomas 1876, S. 1). Die bisher konsultierten Quellen schweigen jedoch dazu.

Laut seinem Nachruf in der *Neuen Freien Presse* soll er sich in der französischen Hauptstadt und während des sich anschließenden mehrjährigen Italienaufenthalts „durch stete Beobachtung und eindringende Vergleichung eine hohe und heute nicht häufige Kenntnis der alten Malerschulen“ angeeignet haben (Thomas 1876, S. 1). Seine Italienreise führte Berdellé nach Florenz, Rom und Mantua, wo er das Werk Giulio Romanos studierte; anschlie-

ßend verbrachte er längere Zeit in Venedig, bevor er sich in München niederließ und sich vorwiegend allegorischen und mythologischen Kompositionen widmete (AKL; Anonym 1876b, S. 3467; Kat. München 1984; Thomas 1876, S. 1). Carl Rahl porträtierte Berdellé wenige Jahre nach seinem Parisaufenthalt (Kat. Frankfurt 1982, S. 107). Im Jahr 1850 eröffnete er eine private Mal- und Zeichenschule; zu seinen Schülern zählten Wilhelm Füssli, Anton Deibl, Bernhard Fries und Elisabeth Ney (TB). Unmittelbar nachdem die Jury eines seiner Bilder für eine Ausstellung im Münchener Glaspalast abgelehnt hatte, nahm er sich im Juli 1876 das Leben.

### Werke der Pariser Zeit

Es konnten keine Werke identifiziert werden.

### Bibliographie

ADB, AKL, Boetticher, TB – Anonym 1876 a: Anonym, „Der Historienmaler J.B. Berdellé“, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, Nr. 226, Sonntag, 13. August 1876, Augsburg, S. 3467–3468 | Anonym 1876 b: Anonym, „Nekrolog, J.B. Berdellé“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 11. Jg., Beilage, 1876, S. 801–802 | Brauksiepe, Bernd u. Anton Neugebauer, *Künstlerlexikon. 250 Maler in Rheinland-Pfalz. 1450–1950*, Mainz-Hechtsheim 1986, S. 26 | Gläser, Käte, *Berliner Porträtisten. 1820–1850*, Berlin 1929, S. 77 | Kat. Frankfurt 1982: *Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Katalog der Gemälde*, Sabine Michaelis (Hrsg.), Bestandskat., Tübingen 1982, S. 107 | Kat. München 1984: *Spätromantik und Realismus*, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), München 1984, S. 40–41 (Gemäldekatalog, Bd. 5) | Landschulz, Marlene, *Mainzer Maler aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Mainz 1977, S. 315–316 | Ludwig, Horst et al., *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, 6 Bde., München 1981, Bd. 1, S. 86–87 | Thomas, Georg Fr., „Der Historienmaler J.B. Berdellé“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, Nr. 4336, Wien, Mittwoch, 20.9.1876, S. 1–2 | Uhde-Bernays, Hermann, *Die Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, Bd. 2, 1850–1900, München 1925, S. 12 | Wagner, Monika, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989, S. 230, 290 | Wiegmann, R.,

*Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler*, Düsseldorf 1856, S. 237.

### Archivalien

Düsseldorf, HStA NRW Reg. Düss. Präs. Büro, Bd. 1558, S. 174v., S. 193v. [Schülerlisten Kunstakademie Düsseldorf] | München, AdBK, Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste, Johann Baptist Berdelle, Bd. 1, 1809–1841, Nr. 1645, <[http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1809-1841/jahr\\_1830/matrikel-01645](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1809-1841/jahr_1830/matrikel-01645)> [Stand: 5.3.2011] | Paris, AMN, \*LL 6–11, Registre des copistes, cartes d'études délivrées aux élèves, 1834–1870, \*LL 7, Nr. 1393.

Lisa Hackmann

## Bernhardt, Joseph

1805 Theuern bei Amberg – 1885 München  
Porträtmaler

### Künstlerische Laufbahn

**vor 1820** vermutlich Lehre als Wappenmaler; **1820–1827** Studium der Historienmalerei an der Königlichen Akademie der bildenden Künste in München; ab 1825 Tätigkeit als Musiklehrer; **1830–1837** Schüler im Atelier des Hofmalers Josef Stierler in München; **1830er Jahre** Parisaufenthalt; Schüler im Atelier von Paul Delaroche; **1837** Eröffnung einer eigenen Malschule in München; **ab Ende der 1830er Jahre** Bildnismaler der gehobenen Münchener Gesellschaft; 1858 Auftrag zum Bildnis *König Maximilian II. im Krönungsornat* (Ingolstadt, Bayerisches Armeemuseum); **ab den 1840er Jahren** zahlreiche Ehrenämter und Auszeichnungen Preußens und Bayerns; **1865** Stelle als Schlossverwalter in Aschaffenburg; **1868** in München, im Auftrag des bayerischen Königs Ludwig II. *Porträt Richard Wagners* (Privatbesitz, Familie Feustel); *Porträt König Ludwig II.* (Edenkoben/Pfalz, Schloss „Villa Ludwigshöhe“); **ab 1883** Pensionär im Schloss Nymphenburg in München, wo er bis zu seinem Tod malte

## Parisaufenthalt 1830er Jahre

Über den zu Lebzeiten erfolgreichen Münchener Porträtmaler Joseph Bernhardt ist heute kaum noch etwas bekannt. Seit den 1830er Jahren als Porträtist der Münchener Gesellschaft und der Königsfamilie tätig, betrieb er seit dem Jahr 1837 eine „stark frequentierte“ Malschule in der Bel-Etage des sogenannten „Utzschneiderhauses“ am Maximiliansplatz (AKL; Hotz 1976, S. 81; ADB). Einige wenige kurze Einträge in Nachschlagewerken und Überblickswerken zur Münchener Malerei geben heute Auskunft über sein Leben und Werk (u.a. AKL; ADB, TB; Uhde-Bernays 1925, Bd. 2, S. 12).

Die Pariser Ausbildungszeit von Bernhardt findet in der Literatur zwar immer wieder Erwähnung, doch sind von seinem Aufenthalt weder die Dauer, dessen genauere Umstände noch Quellen bekannt, die diesen einwandfrei belegen. Anzunehmen ist, dass sie im Rahmen seiner Tätigkeit im Atelier des Münchener Hofmalers Josef Stielers erfolgte, d.h. zwischen 1830 und 1837 (AKL). Stieler hatte selbst in den Jahren 1807–1808 in Paris unter François Gérard studiert (Hase 1971, S. 15–16; Uhde-Bernays 1925, Bd. 2, S. 12). Vermutlich wurde Bernhardt in Paris Schüler im Atelier des Historienmalers Paul Delaroche, das 1835 eröffnete und eines der gefragtesten Ateliers der Zeit wurde. Die einzige Schülerliste Delaroches, veröffentlicht im Jahr 1858, vermerkt einen „Bernard“ (Delaborde 1858, o.S.). Ob es sich dabei tatsächlich um Joseph Bernhardt handelt, ist ungewiss. Für eine Ausbildung in der französischen Hauptstadt spricht, dass Bernhardt – wie sein Lehrer Stieler – einige Schüler seiner eigenen Malschule, die er direkt nach seinem vermutlichen Parisaufenthalt eröffnete, zu einem ergänzenden Studium in die französische Hauptstadt entsandte. So empfahl er Paul Martin an Delaroche, Louis Neustetter wurde Schüler im Atelier von Léon Cogniet, und Richard Lauchert arbeitete einige Zeit bei Franz Xaver Winterhalter (Holland 1904, 157; AKL; Kat. Mannheim 1984, S. 35). Bernhardt strebte in der Ausbildung seiner Schüler, so Holland, „nach einem tiefen, satten Colorit, wozu die französischen Vorbilder nicht ohne Einfluss blieben“ (ADB).

## Werke der Pariser Zeit

Es konnten keine Werke identifiziert werden.

## Bibliographie

ADB, AKL, Boetticher, DBE, Nagler, TB – Delaborde, Henri u. Jules Goddé, *Œuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde et du catalogue raisonné de l'œuvre par Jules Goddé*, Paris 1858, o.S. | Eberthäuser, Heidi C., *Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule. Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon*, München 1978 | Geck, Martin, *Die Bildnisse Richard Wagners*, München 1970, S. 143–144 | Hase, Ulrike von, *Joseph Stieler 1781–1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke*, Reutlingen 1971 | Holland, Hyacinth, „Paul Martin“, in: *Biographisches Jahrbuch und Deutsche Nekrolog*, Anton Bettelheim (Hrsg.), 18 Bde., Berlin 1897–1917, Bd. 6, Berlin 1904, S. 157–158 | Hotz, Joachim, „Josef Bernhardts Porträt der Angelika Leeb – Erinnerungen an eine Künstlerfreundschaft“, in: *Oberbayerisches Archiv*, Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.), 100, 1976, S. 381–382 | Kat. Mannheim 1984: *Louis Coblitz, 1814–1863, Gemälde und Zeichnungen*, Marguerite Stahl (Hrsg.), Ausstellungsskat. Mannheim 1984, S. 35 | Roland, Berthold, *Schloss „Villa Ludwigshöhe“ mit der Max-Slevogt-Galerie. Aktivitäten, Erwerbungen 1980–1993*, Mainz 1994 | Uhde-Bernays, Hermann, *Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 2, 1850–1900, München 1925, S. 12.

## Archivalien

München, AdBK, Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste, Joseph Bernhard, Bd. 1, 1809–1841, Nr. 624, <[http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1857/matrikel-01409](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1857/matrikel-01409)> [Stand: 2.11.2010].

Lisa Hackmann