

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

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,¹ 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

¹ 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 finden².

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*,³ 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

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

³ 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,⁴ 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.⁵ 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“.⁶ 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“.⁷ 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 zusammantaten.

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 erkannten, die einen neuen, entscheidenden Ansporn für eine Laufbahn als bildender Künstler gaben.

⁴ 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 Stadtlernen schon 3 Stunden von Paris entfernt gehört.“ Siehe im vorliegenden Band den Artikel zu Gottlieb Schick.

⁵ 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.

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

⁷ 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.⁸ 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.⁹ 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 ernsthafte 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.¹⁰ 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 abmalten oder zeichneten“.¹¹ 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.“¹² 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.¹³

⁸ 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.

⁹ *Ibid.*, S. 438.

¹⁰ 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.

¹¹ Pecht 1894, S. 173.

¹² Simon 1914, S. 218.

¹³ 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 sollte¹⁴ 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.¹⁵ Das erklärt auch, warum die Aufmerksamkeit aller Kunsthistoriker, die sich bis heute mit Fragen und Formen der Künstlerausbildung beschäftigt haben, vor allem der *École des beaux-arts* galt, obwohl diese nur einen Bruchteil der damals aktiven Künstler anzog¹⁶.

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.¹⁷

¹⁴ 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.

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

¹⁶ 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.

¹⁷ France Nerlich (Hrsg.), *Apprendre à peindre! Les ateliers privés à Paris de la fin du XVIII^e 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 Nakten 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.“¹⁸

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.“¹⁹ 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.²⁰

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 kursorisch 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

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

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

²⁰ 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“.²¹ 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.²²

Aktstudium am lebenden Modell als nationales Ausbildungsmerkmal

Von Gottlieb Schick ist eine Schülerarbeit aus dem Atelier von David erhalten geblieben (Taf. V).²³ 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“,²⁴ 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 hatte arbeiten müssen.²⁵ Dass einige ihrer Mitschüler außerdem mit Modellen zusammenlebten und „wie ein ehresames, bürgerliches Ehepaar, Arm in Arm zu kommen und zu gehen pflegten“, schockierte einen Neuankömmling wie Rudolf Lehmann.²⁶

Wichtiger aber als moralisch-sittliche Erwägungen waren die zentrale Rolle des Aktstudiums und die Verschiedenartigkeit der Modelle.²⁷ 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

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

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

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

²⁴ 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.

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

²⁶ Siehe den Artikel zu Rudolf Lehmann.

²⁷ 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.²⁸ 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“.²⁹ 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“.³⁰ 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.³¹ Die vorliegende Sammlung biogra-

²⁸ 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.

²⁹ Berlin, PrAdK a, fol. 22–25. Siehe den Artikel zu Moser.

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

³¹ France Nerlich, „Latinité vs. Germanité: un fantôme identitaire de l’histoire de l’art allemand“, *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.