

tharina Theil M.A. Der vakante Lehrstuhl Moderne und zeitgenössische Kunst wurde mit Prof. Dr. Bärbel Küster ab HS 17 (1.9.17) neu besetzt. Gastdozierende im FS 17 waren Prof. Dr. Sabeth Buchmann (Akademie der Bildenden Künste, Wien), Dr. Adam Jasper und Anne Röhl M.A., im HS 16 Dr. Eva-Maria Troelenberg (Kunsthistorisches Institut – Max Planck Institut, Florenz), Julia Moritz (Kuratorin Theorie & Vermittlung, Kunsthalle Zürich) und Yannic Joray (Künstler). Am Lehrstuhl Kunstgeschichte Ostasiens, Prof. Dr. Hans B. Thomsen, trat Sabine Bradel M.A. als Assistentin am 1.2.17 nach einem Studien-Auslandsaufenthalt in Japan wieder ein als Nachfolge von Anna Hagdorn M.A. Am Lehrstuhl Geschichte der bildenden Kunst, Prof. Dr. Bettina Gockel, ist Stella Jungmann M.A. Assistentin seit 1.7.16 (Über-

tritt aus Drittmittelprojekt „Theorie und Geschichte der Fotografie“) als Nachfolgerin von Thomas Keller. Eingegebene Drittmittel: Prof. Dr. Hans B. Thomsen: EAAA – the 2nd Conference of European Association for Asian Art 24.8.–27.8.17 at Zürich University; „Ariana Survey – Survey on Japanese Ceramics at the Ariana Museum“, Geneva, 1.12.16–31.2.17. Prof. Dr. Francine Giese: Tagung „A l’Orientale – Collecting, Displaying and Appropriating Islamic Art and Architecture in the 19th and Early 20th Century“, 4.–6.5.17 auf Schloss Charlottenfels, Neuhausen am Rheinfall. Prof. Dr. Tristan Weddigen und Thomas Hänsl: „The Swiss Art Research Infrastructure“ (SARI), 1.1.17–31.12.20, Beitrag der Abteilung Forschung und Nachwuchsförderung der Universität Zürich.

Nenne mir Deine Lehrer, und ich sage Dir, wer Du bist! Deutsche Künstlerausbildung in Paris

France Nerlich/Bénédicte Savoy (Hg.)
Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. 2 Bde., Bd. 1: **1793–1843** (in Zusammenarbeit mit Arnaud Bertinet, Lisa Hackmann, Gitta Ho, Frauke Josenhans, Nina Struckmeyer und Sylva van der Heyden). Bd. 2: **1844–1870** (mit Jennifer Fischer-Falckenberg, Lisa Hackmann, Gitta Ho, Eva Knels und Nina Struckmeyer). Berlin/Boston, De Gruyter 2013 und 2015. IX, 410 S. und 368 S., Ill. ISBN 978-3-11-029057-8 und 978-3-11-031477-9. € 149,95 und 169,95

France Nerlich (Université François Rabelais, Tours) und Bénédicte Savoy (Technische Universität, Berlin) beschäftigte sich zwischen 2010 und 2015 ein Team junger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Frankreich und Deutschland mit der Ausbildung von Künstlern aus dem deutschsprachigen Raum in Paris zwischen der Französischen Revolution und dem Deutsch-Französischen Krieg. Das Deutsche Forum für Kunstgeschichte in Paris unterstützte das Projekt, das sich im größeren Zusammenhang der Kulturtransferforschung ansiedelt, die in den Geschichtswissenschaften versucht, nationenübergreifend zu denken und transnationale und transkulturelle Auswahl- und Aneignungsprozesse zu untersuchen. Das geschieht im vorliegenden Fall am Beispiel eines zentralen Aspekts der Künstlermobilität, nämlich der künstlerischen Ausbildung im Ausland.

SOZIALGESCHICHTE DER KÜNSTLERAUSLANDSREISE

Seit dem späten 15. Jahrhundert gehörten Reisen zur künstlerischen Ausbildung, ein berühmtes frühes Beispiel ist Dürers Reise nach Venedig. Der historische und kulturelle Nimbus der Antike wies

Die vorliegende Publikation ist das Ergebnis eines deutsch-französischen Forschungsprojektes, das durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) und die Agence Nationale de la Recherche (ANR) gefördert wurde. Unter der Leitung von

seit der Renaissance im Allgemeinen Rom den ersten Platz unter möglichen Orten der künstlerischen Orientierung zu. Die Italienreise von Rubens einschließlich seiner Begegnung mit der Kunst Michelangelos revolutionierte die Ausdrucksmöglichkeiten der barocken nordalpinen Malerei zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Aber es gab immer sogenannte Ausnahmekünstler wie beispielsweise Rembrandt, der zum Verwundern mancher Zeitgenossen nie einen Fuß auf italienischen Boden setzte. Die Option des Reisens ins Ausland, um sich dort weiterzubilden, hing naturgemäß auch an den finanziellen Möglichkeiten des Künstlers.

Die gegenüber früheren Zeiten sprunghaft angestiegene Mobilität durch die technische Neuerung der Eisenbahn und des Dampfschiffes im 19. Jahrhundert machte das Reisen billiger und einfacher und erschloss den Künstlern neue Räume, nicht nur in Paris, Rom, London und Wien, sondern beispielsweise auch im Orient, in Russland, im Norden oder in Übersee. Die neue Mobilität von Menschen und Waren war überhaupt ein wichtiger Faktor dafür, dass Paris zur „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ (Walter Benjamin) werden konnte – und so macht es umso mehr Sinn, danach zu fragen, welche Künstlerinnen und Künstler in jener Epoche in die französische Metropole kamen und wie sie dort agierten. Natürlich ließe sich konstatieren, dass auch die Reisen bereits arrivierter Künstler von großer Relevanz waren – man denke hier nur an die Marokkoreise des über 30-jährigen Eugène Delacroix im Jahr 1832. Und zweifellos waren auch andere europäische Metropolen im 19. Jahrhundert von Bedeutung, in die die im Lexikon genannten Künstler vor oder nach ihrem Parisaufenthalt zogen, aber all das schmälert die Anziehungskraft und Bedeutung der französischen Hauptstadt für Heerscharen junger Künstler im 19. Jahrhundert nicht. Die Fokussierung auf die „Pariser Lehrjahre“ als kultur- und kunsthistorisches Phänomen ist also höchst sinnvoll.

Den beiden Bänden ist eine knappe Einleitung der Herausgeberinnen vorangestellt, in der die Methodik und der Gegenstand des Lexikons skizziert werden. Die einzelnen Lexikoneinträge sind

jeweils in vier bis fünf Abschnitte unterteilt: einen tabellarischen Abriss der künstlerischen Laufbahn, eine Beschreibung des Parisaufenthaltes (zumeist der ausführlichste Textabschnitt), eine Auflistung derjenigen Werke, die während der Pariser Zeit entstanden sind (soweit nachweisbar) sowie Bibliographie und Archivalien. Im Anhang finden sich unkommentierte Auszüge aus Listen deutscher Schüler an der École des beaux-arts sowie ein kurzer, aber hilfreicher Überblick der Pariser Künstler, die als Lehrer der deutschen Maler fungierten (einschließlich biographischer Angaben, einigen Literaturhinweisen und einer Auflistung ihrer deutschen Schüler, die im Lexikon aufgeführt sind). Ein farbiger Tafelteil mit Werken der Maler sowie Personen- und Ortsregister runden die Bände ab.

Ein Anliegen der Recherchen im zum Teil hier erstmals publizierten Archiv- und weit verstreuten Quellenmaterial sowie der (wenn vorhanden) monographischen Literatur war es, die Parisaufenthalte möglichst detailliert schildern zu können, um eine Vorstellung vom alltäglichen Leben der Künstler zu geben. Dieses Bemühen zahlt sich aus, denn es macht unser Bild vom Leben der Kunstadepten in Paris farbiger und vielfältiger. In vielen Einzelfällen lassen sich wiederkehrende, also zu verallgemeinernde Erfahrungen beobachten, die von den Künstlern in der Großstadt Paris, die bereits um 1800 fast 550.000 Einwohner hatte, gemacht wurden. In deutschen Landen gab es keine Stadt solcher Größe, und so schreiben die Herausgeberinnen in ihrer Einleitung von dem „Schock“, den die Begegnung mit Paris häufig auslöste. Nachts blieben viele Maler lieber daheim, aus Angst, auf dem Nachhauseweg überfallen, ausgeraubt oder totgeschlagen zu werden. Aufgrund der bereits im 19. Jahrhundert hohen Lebenshaltungskosten in Paris (Anselm Feuerbach verließ die Stadt hochverschuldet) wohnten viele Maler in Wohngemeinschaften, die den Vorteil geteilter Mieten und die Möglichkeit nützlicher Verbindungen mit Landsleuten boten – heute würde man von „Netzwerkbildung“ sprechen.

ZEICHNEN IM LOUVRE, PRIVATATELIERS UND AKTZEICHNEN

Wie lernte man als junger Ausländer in Paris zu malen? Die meisten Künstler hatten schon eine erste Ausbildung hinter sich, bevor sie dorthin aufbrachen, und waren im Durchschnitt Anfang 20. Es lassen sich prinzipiell drei „Lernformen“ unterscheiden: zum einen das Studium in den Museen, vor allem im Louvre, d. h. in erster Linie das Kopieren von Gemälden. Die Kopistenlisten des Musée du Louvre sind hier eine wichtige Quelle. Dieses war die billigste Form des Studierens in Paris. Die meisten Nachwuchskünstler strebten allerdings den Unterricht in einem der Privatateliers berühmter französischer Maler an, wofür ein beträchtliches Lehrgeld gezahlt werden musste (hierzu: France Nerlich/Alain Bonnet [Hg.], *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780–1863*, Tours 2013). Als dritte Option bot sich schließlich das Studium an der staatlichen École des beaux-arts an, deren Kurse kostenlos waren. Allerdings waren die Aufnahmekriterien streng und Ausländer zwischen 1810 und 1968 (!) grundsätzlich von der Stipendienvergabe ausgeschlossen. Sie konnten also nicht an dem Wettbewerb um den *Prix de Rome* teilnehmen, der ein mehrjähriges Romstipendium ermöglichte. Zudem war das Studium an dieser Institution durch den *Concours des places* stark leistungsorientiert und selektierend. Zu Semesterbeginn wurde nämlich in der Bewertung der Zeichnungen darüber entschieden, wer wie nahe am Modell sitzen durfte. Wer hierbei schlecht abschnitt, schmälerte zudem durch die große Distanz zum Modell seine Entwicklungsmöglichkeiten. Sowohl die Privatateliers als auch die Kurse an der Kunstschule waren oft hoffnungslos überfüllt (mit zwischen 70 und 80 Künstlern an den Kursen der École des beaux-arts). Die Privatateliers dienten auch als Vorbereitungsklassen für die Aufnahme und das Studium an dieser Schule.

Hieraus wird ersichtlich, dass die jungen Maler sich mit zwei wirkmächtigen Tendenzen auseinandersetzen mussten, nämlich der Demokratisierung und der Kommerzialisierung des Kunstunterrichts im Paris des 19. Jahrhunderts. Die Re-

cherchen der AutorInnen haben hier manche Trouvaille zutage gefördert, wie beispielsweise drei Akt- und Antikenstudien eines heute in Vergessenheit geratenen jungen Badeners namens Wendelin Kanitzer (geb. 1841 Haueneberstein, Sterbeort und -datum unbekannt), die seit seinem Studium in den 1860er Jahren in der Sammlung der École des beaux-arts in Paris aufbewahrt werden. Die im Tafelteil des Lexikons abgebildeten Studien (*Abb. 1*) in schwarzer Kohle und Kreide verraten das zeichnerische Talent Kanitzers, der während der Abendkurse sowohl nach antiken Vorbildern (d. h. nach Gipsen) als auch nach dem lebenden Modell zeichnete. Mit diesen Studien gewann der junge Kanitzer, für den später keine künstlerische Laufbahn dokumentiert ist, in den Jahren 1866, 1869 und 1870 eine Medaille zweiten Ranges und zwei Medaillen dritten Ranges. Kanitzers beste Plätze waren Rang 5, 8 und 15, seine schlechtesten Bewertungen Rang 34 und 49 (Bd. 2, 116–118, Anna Ahrens). Das Antiken- und Aktstudium wurde auch noch in den höheren Klassen betrieben. Bereits 1861 war Kanitzer nach Paris gegangen, hatte sich als 19-Jähriger im Januar 1861 in die Kopistenliste des Louvre eingetragen und war zunächst Schüler von Louis Hamon, der selbst wiederum bei Paul Delaroche und Charles Gleyre gelernt hatte.

DIE BELIEBTESTEN LEHRER: VON DAVID BIS DELAROCHE

Das Aktstudium war für viele Maler, die in Deutschland nur nach Stichvorlagen gezeichnet hatten, eine völlig neue Erfahrung. In Paris nahm in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowohl das Zeichnen als auch das Malen (dieses für Fortgeschrittene) nach dem Modell eine zentrale Rolle ein. Meist standen den Schülern professionelle männliche oder weibliche Modelle, eher selten auch Mitschüler. Die Klage über diese „Massenveranstaltungen“ und das schlechte Betragen ihrer französischen Kollegen ist ein Topos in den Berichten junger deutscher Maler in ihren Briefen und Tagebuchaufzeichnungen.

Der Wechsel von einem in ein anderes Privatatelier nach einigen Wochen oder Monaten war

keine Seltenheit, sondern eher die Regel. Die Auswahl war so groß wie in keiner anderen Stadt der Welt, erlebte die französische Malerei doch zwischen Französischer Revolution, der napoleonischen Epoche, Restauration und Romantik einen unvergleichlichen Aufschwung. Auf den berühmten Jacques-Louis David (1748–1825), dessen Unterricht auf dem Studium der Antike und des lebenden Modells fußte, folgten bereits in der nächsten Generation exzellente Maler wie Anne-Louis Girodet-Trioson (1767–1824), François Gérard (1770–1837), Antoine-Jean Gros (1771–1835; Abb. 2), Pierre-Narcisse Guérin (1774–1833) oder Jean-Auguste Dominique Ingres (1780–1867), deren Ateliers zahlreiche französische und auch deutsche Schüler anzogen. Die Entscheidung, welchen Lehrer man unter diesen höchst unterschiedlichen Repräsentanten von ästhetischen Präferenzen und Unterrichtsstilen wählte, war vorab und aus der Ferne keinesfalls leicht zu treffen und musste entsprechend oft korrigiert werden.

In der kommenden, nach-klassizistischen Generation waren es Vertreter wie Horace Vernet (1789–1863), Paul Delaroche (1797–1856) oder Léon Cogniet (1794–1880), deren Privatateliers junge deutsche Künstler anzogen. Nach dem Aufstieg der romantischen Malerei und dem Erfolg der belgischen, realistisch geprägten Historienbilder strahlte nach Deutschland in den 1840er Jahren vor allem der Ruhm von Paul Delaroche aus. Diesseits und jenseits des Rheins wurde er als ein Erneuerer der Historienmalerei gefeiert, die er in ein

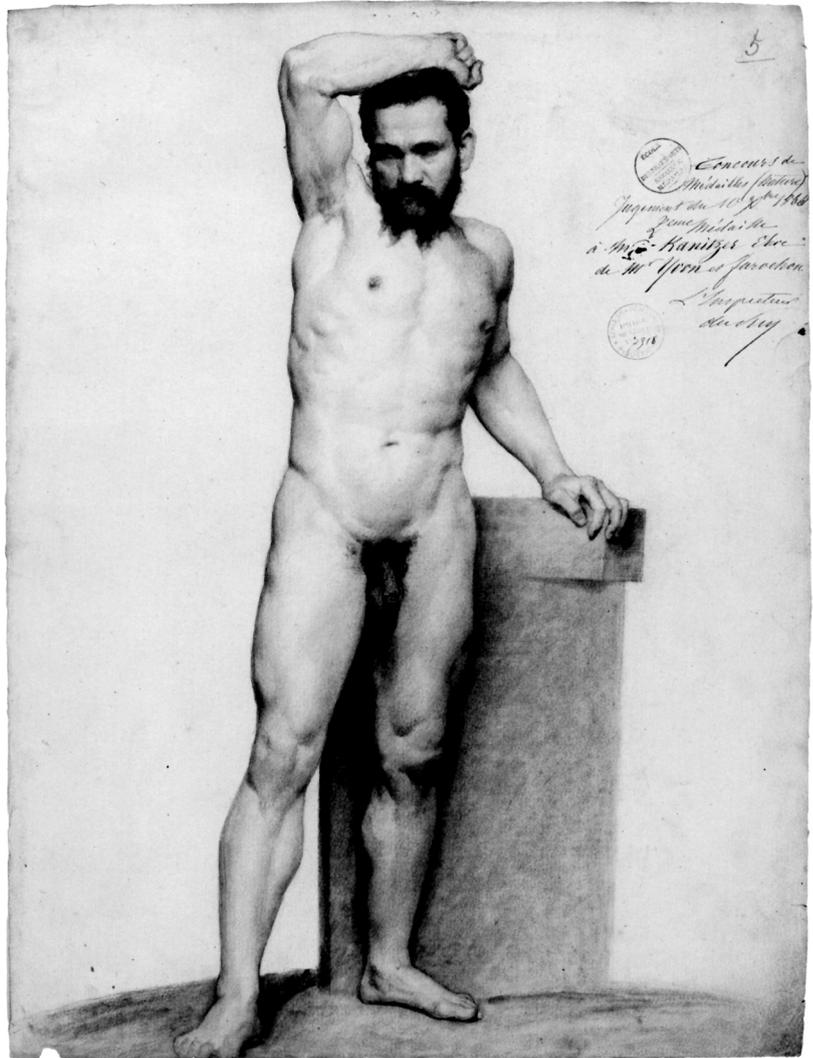


Abb. 1 Wendelin Kanitzer, Männlicher Akt nach dem Modell, 1866. Gewischte Kohle, schwarze Kreide auf Papier, 61,1 x 46,1 cm. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts (Nerlich/Savoy, Bd. 2, 2015, Taf. 2)



Abb. 2 Auguste Massé, *Das Atelier von Antoine-Jean Gros*, 1824. Öl/Lw., 80 x 100 cm. Paris, Musée Marmottan (Sébastien Allard/Marie-Claude Chaudonneret, *Le suicide de Gros*, Montreuil 2010, S. 125)

zeichnenkönnen‘ der Franzosen [...] schwand dahin“ (Bd. 2, 130, zit. n. Knille 1887, 60f., Anna Ahrens).

Das Aufweichen der hierarchischen akademischen Grenzen zwischen Historien- und

populäres und für die Massen kompatibles Genre mit melodramatischen Effekten zu verwandeln wusste (vgl. Hans-Werner Schmidt/Jan Nicolaisen [Hg.], *Eugène Delacroix & Paul Delaroche. Geschichte als Sensation*. Ausst.kat. Leipzig, Petersberg 2015; vgl. die Rezension in: *Kunstchronik* 69/3, 2016, 138ff.). Beispielhaft hierfür können die Aussagen von Otto Knille (Osnabrück 1832–1898 Untermais bei Meran) gelten, der von 1848 bis 1853 in Düsseldorf an der Königlich-Preußischen Kunstakademie studiert hatte und einen kurzen, wohl sechsmonatigen Parisaufenthalt 1853/54 im Atelier von Thomas Couture absolvierte. In seinen 1887 veröffentlichten *Grübeleien eines Malers über seine Kunst* beschrieb er die Zustände um die Mitte des 19. Jahrhunderts: „Zu Ende der vierziger Jahre war die deutsche Malerei in wenig erfreulichem Zustande verblieben. Versuche, mit Düsseldorfer und Münchener Mitteln durch die sogenannte Historienmalerei einen Compromiß zwischen der *grande peinture* und der Genremalerei herzustellen, hatten keinen Erfolg. [...] Da kamen von Westen die ersten großen Bilder von Gallait, Delaroche, Cogniet nach Deutschland und nun fiel es uns wie Schuppen von den Augen. ‚Wir können nicht malen, wir müssen in der Schule der Nachbarn lernen!‘ Jetzt begannen von München, Düsseldorf, Berlin, Dresden und Wien die Wanderungen nach Paris. [...] Das Axiom von dem ‚Nicht-

Genremalerei, wofür Delaroche international bewundert, aber auch kritisiert wurde, war in Deutschland ebenfalls ein Thema und eine Herausforderung für angehende Maler. Es war die Strategie Delaroches, die Gefahr der Banalisierung des Historienbildes in diesem Prozess durch eine Emotionalisierung des Ausdrucks, die Präzision der Zeichnung und eine glatte, verfeinerte Malweise zu kompensieren. Dieses zu lernen, war für die jungen deutschen Maler angesichts der Bedürfnisse des Kunstmarkts vielversprechend und dürfte ebenso ausschlaggebend für die Anziehungskraft dieses Privatateliers gewesen sein wie Delaroches großer Erfolg und seine angenehme, von vielen Schülern gerühmte Persönlichkeit als Lehrer (Abb. 3). Knille studierte später dann an der Königl. Akademie der Bildenden Künste in München bei Karl Theodor von Piloty, führte ab 1869 ein Monumentalgemälde für die Börse in Bremen aus, ab 1870 unter anderem vier Monumentalfriese für die Königl. Universitätsbibliothek in Berlin und wurde 1875 zunächst Lehrer, ab 1877 Professor und Leiter des Meisterateliers für Geschichtsmalerei an der Königl. Preußischen Akademie der Künste in Berlin. Neben den Referenzwerken in Bremen und Berlin waren – und das gilt für zahlreiche andere deutsche Maler, die im Lexikon aufgeführt sind – wohl auch sein Parisaufenthalt und die Kenntnis der französischen Unter-



Abb. 3 Anonym, Fünfundvierzig Porträts von Schülern Paul Delaroches, 1835–43. Öl/Lw., 114 x 145 cm. Paris, Petit-Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (France Nerlich/Alain Bonnet [Hg.], *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780–1863*, Tours 2013, S. II–III, Abb. 4)

richtsmethoden eine Voraussetzung für eine akademische Malerkarriere in Deutschland.

GEBEN UND NEHMEN

Interessanterweise konstatierte Wolfgang Becker bereits 1971 in seiner grundlegenden, materialreichen Publikation *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840* (München 1971): „Paris lag – so urteilten selbst deutsche Zeitgenossen – zwischen 1750 und 1850 in der Mitte von Europa, eine Großstadt der Kunst, Umschlagplatz ihrer Produkte, Ort nüchterner, strenger Ausbildung in allen Techniken und Gattungen. In den hundert Jahren verdichteten sich die Verbindungen zu London, Rom, Wien, München, Dresden, Berlin, Düsseldorf so sehr, daß keiner der sich in Europa entwickelnden Schulstile in der französischen Hauptstadt unmerklich blieb“ (113). Becker weist damit auf einen wichtigen Punkt hin, nämlich dass nicht nur nach dem Empfangen künstlerischer Eindrücke seitens

der deutschen Künstler in Paris zu fragen ist, sondern dass sie umgekehrt auch Kenntnisse mitbrachten und den Pariser Kunstbetrieb damit bereicherten – natürlich in Abhängigkeit von ihrer Verweildauer in Paris, die zwischen wenigen Wochen und vielen Jahren differierte.

Viele deutsche Maler stellten ihre Werke auch im Pariser Salon aus, der als Anschauungs- und Lernort eine für sie nicht zu unterschätzende Erfahrung gebildet haben dürfte: nicht nur, weil in den Salonausstellungen ein Überblick über die aktuellen künstlerischen Positionen geboten wurde, sondern auch, weil die Künstler hier die Wechselwirkungen zwischen Massenpublikum, Kunstkritik, Politik und Kunst studieren konnten. Über die Salonausstellungen erklärt sich z. B. die Wirkung von Eugène Delacroix, der kein Lehratelier unterhielt, auf den Braunschweiger Maler Rudolf Henneberg (Braunschweig 1825–1876 ebd.). Im Louvre studierte dieser mit der Klasse seines Lehrers

Thomas Couture und gemeinsam mit seinem Mitschüler Anselm Feuerbach intensiv die Werke von Rubens. Henneberg hatte das Glück, 1868 für sein Hauptwerk „Die Jagd nach dem Glück“ (Berlin, Nationalgalerie; *Abb. 4*) mit der kleinen goldenen Medaille der Berliner Akademie-Ausstellung belohnt zu werden. Ausgehend von dem Auszeichnungs- und Belobigungssystem des Pariser Kunst- und Lehrbetriebs waren solche Preise auch an deutschen Institutionen übernommen worden (Bd. 2, 96, Annabelle Hosie).

Einige deutsche Künstler kamen mit einem Stipendium ihrer heimischen Akademie nach Paris, das gilt z. B. für Friedrich August Bouterwek (Tarnowitz 1806–1867 Paris), dessen Aufenthalt ab 1833 zunächst durch ein königlich-preußisches Stipendium ermöglicht wurde. Er landete im Atelier von Delaroche, der den Schüler schätzte, förderte und sogar für die Anfertigung von verkleinerten Repliken eigener Gemälde einsetzte, die als Vorlagen für deren graphische Reproduktion dienten. Delaroche war nach einjähriger Mitarbeit Bouterweks so zufrieden mit dessen Leistungen, dass er ihm die Mitarbeit an dem Projekt der Ausmalung der Madeleine-Kirche anbot. Bouterwek ergriff diese Gelegenheit, reiste zum Studium italienischer Vorbilder (u. a. Tizian, Raffael) nach Rom, jedoch kam der Auftrag zur Ausmalung der Kirche nicht zustande, weil Delaroche hiervon zurücktrat, nachdem er erfahren hatte, dass er nicht der einzige Auftragnehmer für das Projekt sein sollte. Durch seine Freundschaft mit dem erfolgreichen, seit 1811 in Paris lebenden deutschen Architekten Jakob Ignaz Hittorff (1792–1867), der erst 1842 in Frankreich eingebürgert wurde, erhielt Bouterwek zahlreiche öffentliche Aufträge, u. a. für die Ausschmückung von Kirchen in Paris und Argenteuil (Bd. 1, 31–34, Lisa Hackmann). Die persönlichen Netzwerke waren somit für den Erfolg der ausländischen Maler in Paris essentiell.

Während sich manch ein Maler nur wenige Wochen in Paris aufhielt, verbrachten andere dort ihr ganzes Leben, so der Stuttgarter German von Bohn (Heilbronn 1812–1899 Stuttgart, Historien-

und Porträtmaler), der 40 Jahre in Paris lebte, dort Karriere machte, 1843 den Auftrag für ein großes Altarbild für die Kathedrale von Tours erhielt und weitere Kirchen in Paris ausschmückte. Tino Mager listet eine beeindruckende Reihe von Werken der Pariser Zeit auf (Bd. 1, 28–30). Bohn nahm von 1842 bis 1870 regelmäßig und mit Erfolg an den Pariser Salonausstellungen teil. So erhielt er z. B. 1842 eine Medaille zweiter Klasse. Er wurde dann 1877 zum letzten königlichen Hofmaler Württembergs ernannt. Viele der im Lexikon aufgelisteten Künstler wurden später Professoren an einer Akademie. Es ist ein großes Verdienst der Publikation, diese Maler, die heute oft kaum noch bekannt sind, neu zu erschließen. Sie machten die Hauptmasse der Künstler ihrer Zeit aus, wie z. B. Ferdinand Laufberger (1829 Mariaschein [heute Ortsteil von Krupka/Graupen] – 1881 Wien), der sich als Genre-, Dekorations- und Monumentalmaler sowie als Illustrator und Zeichenlehrer durchschlug. Er kopierte während seines kurzen Paris-Aufenthaltes (1862/63) mit Begeisterung im Louvre, pilgerte zum Cimetière de Montmartre, wo er eine Bleistiftskizze vom Grab Delaroches anfertigte, und wurde 1868 Professor für figürliches Zeichnen an der Kunstgewerbeschule der österreichischen Museen in Wien (Bd. 2, 140f., Gitta Ho).

AUSSTELLUNGSKÜNSTLER

Die Künstlerbiographien spiegeln vielfach den von Oskar Bätschmann skizzierten Wandel vom Hof- zum Ausstellungskünstler im 19. Jahrhundert wider. Ob ein Künstler positiv oder negativ rezensiert wurde, entschied oft über seine weitere Laufbahn. Ein mittelloser Maler wie der aus Ludwigslust stammende Otto Dörr (Ludwigslust 1831–1868 Dresden) musste sich zeitweilig davon ernähren, „was er bei scharfer Konkurrenz im Wald von Fontainebleau erjagt, erbuddelt und gepflückt“ hatte (Bd. 2, 46–48, Sylvia von der Heyden). Karl Herbsthoffer (Pressburg/Bratislava 1821–1876 Waidhofen a. d. Thaya), Genre-, Porträt- und Historienmaler, hielt sich nach seinem Studium in Wien 1846–70 in Paris auf, lernte im Atelier des bekannten Marinemalers Eugène Isabey, beteiligte sich regelmäßig am Pariser Salon (aber auch am



Abb. 4 Rudolf Henneberg, *Die Jagd nach dem Glück*, 1868. Öl/Lw., 200 x 383 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie (Irmgard Wirth, *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert*, Berlin 1990, S. 429, Abb. 564)

Salon in Lyon) und protestierte dort mehrfach gegen die unvorteilhafte Hängung seiner Werke. Offenkundig griff Herbsthoffer die an der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts orientierten Historienbilder Delaroches auf, die er sich zwar mit lebendiger Handschrift, aber ganz und gar eklektizistisch aneignete. Ein Kritiker wie Théophile Gautier lobte ihn ungeachtet dessen für seinen „esprit“ und die „finesse“ der Ausführung. Ihm wurden auch Aufträge für Kirchen in Paris und anderen französischen Städten zuteil. Herbsthoffer besaß spätestens ab Mitte der 1850er Jahre die französische Staatsbürgerschaft, verließ 1870 beim Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges jedoch die Metropole und zog zurück nach Wien (Bd. 2, 99–101, Gitta Ho und Magdalena Weitlaner). Die Konkurrenz um Aufmerksamkeit war groß, besonders für ausländische Maler, die von der Kritik, wenn überhaupt, dann erst *nach* den einheimischen Künstlern wahrgenommen und besprochen wurden.

Der ökonomische Druck, mit der Malerei Geld verdienen zu müssen, zeitigte Folgen. Der österreichische Maler Adolf Kaufmann (Troppau 1848–1916 Wien) profilierte sich in Paris als „Schnellmaler“, der ein „künstlerisch durchaus

nicht niedrig zu schätzendes Landschaftsbild, noch lieber eine Marine, innerhalb von zwanzig bis dreißig Minuten vor der ihn umringenden Zuschauerschaft“ gemalt haben soll (Bd. 2, 120f., Anna Ahrens und Lisa Hackmann). Geschäftssinn spielte sicher auch bei Kanitzers Gründung einer „Malschule für Damen“ in Wien 1890 eine Rolle. Diese Schulen für Malerinnen reagierten auf ein wachsendes Bedürfnis auf dem Ausbildungsmarkt, das aus der vorherrschenden Nicht-Zulassung von Frauen an den europäischen Akademien resultierte. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese Restriktion zunehmend als unzeitgemäß und ungerecht empfunden, daher schlossen sich verschiedenenorts in Deutschland weibliche Künstler in Malerinnenvereinigungen zusammen. Aber erst nach dem Ersten Weltkrieg wurde auch Frauen der Zugang zu Akademien gewährt. Allerdings gab es bereits früher und auch in Frankreich Gegenbewegungen. So richtete der als Lehrer populäre Léon Cogniet 1834 ein Lehratelier für Schülerinnen ein, das er mit Unterstützung seiner Schwester und seiner Ehefrau führte. Auch Couture nahm Frauen als Schülerinnen auf.

Die Lexikoneinträge halten sich weitestgehend mit Aussagen darüber zurück, was den stilistischen „Einfluss“ von Werken französischer Maler auf die jungen deutschen Künstler ausmachte.

Zunächst stolperte der Rezensent hierüber, weil gerade diese Auswirkungen der „Pariser Lehrjahre“ von Interesse gewesen wären, auch und insbesondere im Kontext der Fragestellungen des Kulturtransfers. Doch hätte dies den Rahmen der knappen Lexikoneinträge gesprengt. Im Einzelfall lassen sich viele stilistische Gemeinsamkeiten ausmachen. So war z. B. der Maler Clemens Bewer (1820 Aachen–Bonn 1884), der an der Düsseldorfer Akademie seine erste Ausbildung absolvierte, 1841–47 in Paris, eine relativ lange Zeit, in der er im Atelier von Delaroche tätig war und unter Leitung von Ary Scheffer zahlreiche Kopien anfertigte. In einem Bild wie „Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers“ erinnern die kühle Farbigkeit und der nahsichtige Bildausschnitt an das späte religiöse Werk von Delaroche. Auch die Motivwahl von Themen aus der englischen Geschichte („Die Flucht Maria Stuarts von Lochleven über den See“, 1846, Verbleib unbekannt) dokumentiert die Rezeption Delaroches. Für Bewer konnte Lisa Hackmann in ihrem Lexikoneintrag etwa ein Dutzend Werke aus der Pariser Zeit identifizieren (Bd. 1, 25f.).

SUMMA SUMMARUM

Zu bemängeln sind nur kleinere Flüchtigkeitsfehler, die nicht ins Gewicht fallen, etwa wenn bei Carl Joseph Begas d. Ä. (Heinsberg 1794–1854 Berlin) der Nazarener Julius Schnorr von Carolsfeld mit dessen Sohn Franz Schnorr von Carolsfeld verwechselt wird. Manche Einträge dokumentieren einen unterschiedlichen Grad der Vertrautheit der AutorInnen mit dem Stoff. Die Sortierung der jeweiligen Bibliographie nach dem Erscheinungsjahr der Titel (anstelle des Autornamens) hätte es leichter gemacht, die jüngere Literatur aufzufinden. Ursprünglich war angekündigt worden, das Lexikon, dessen Künstler während des Projekts in einer Datenbank erfasst wurden, parallel online zugänglich zu machen. Diese Datenbank existiert zwar, ist jedoch derzeit nicht zugänglich. Das ist bedauerlich, weil nicht nur kleinere Fehler so leicht korrigiert werden könnten, sondern auch die weltweite Zugänglichkeit der Rechercheergebnisse gegeben wäre. Zudem sollte man im Zeit-

alter der Digitalisierung über die parallele Bereitstellung einer Online-Version nachdenken (wie es beispielsweise beim *AKL* der Fall ist).

Festzuhalten bleibt, dass mit diesem Lexikon weit mehr als ein Nachschlagewerk vorgelegt worden ist, nämlich ein höchst informatives Kompendium zu einem von der kunsthistorischen Forschung lange ausgeblendeten Kapitel deutsch-französischer kultureller Beziehungen. Die Problematik einer jeglichen Kanonbildung, die von dem Wissensstand, den Befangenheiten und dem Geschmack der wechselnden Epochen abhängig ist, wird damit einmal mehr deutlich. Das präsentierte Material, das auch eine Vielzahl wenig bekannter Künstler dem Vergessen entreißt, ist für die zukünftige Forschung, auch an Museen (Stichwort: Bestandskataloge zur Malerei des 19. Jahrhunderts mit Werken von weniger bekannten Malern) von großem Interesse. Die Einträge bieten eine Fülle von Anregungen zur weiteren Recherche. Für den Erkenntnisgewinn ist auch die bereits genannte Quellenschließung eine wichtige Voraussetzung, die möglichst konkrete biographische Skizzen liefert und diese mit Selbstäußerungen der Künstler, mit Kunstkritiken oder der Benennung von Werken aus der Pariser Zeit untermauert. Herausgekommen ist bei dem Projekt, das eine beträchtliche Förderung für die NachwuchswissenschaftlerInnen darstellte, ein wirklich interessantes und gut lesbares Lexikon.

DR. JAN NICOLAISEN
 Museum der bildenden Künste Leipzig,
 Katharinenstr. 10, 04109 Leipzig,
jan.nicolaisen@leipzig.de