



Christin Conrad (Hg.)

Kunststudium
und
Weltgeschehen

Die Briefe der Malerin Julie Hagen
aus München 1847-1851

böhlau





Deutscher Verein für
Kunstwissenschaft e.V.

Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom
Klassizismus bis zur Gegenwart, Band 8

Herausgegeben von Bernhard Maaz

Christin Conrad (Hg.)

KUNSTSTUDIUM UND WELTGESCHEHEN

Die Briefe der Malerin Julie Hagen aus München
1847–1851

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

ars & studium

Die wissenschaftliche Editionsarbeit und die Drucklegung
wurden finanziert von der ars & studium-Stiftung

K U L T U R
S T I F T U N G · D E R
L Ä N D E R

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft e.V. wird gefördert
durch die Kulturstiftung der Länder

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie. KG, Lindenstraße 14, D-50674 Köln und den Autoren.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Julie Hagen Schwarz, Selbstbildnis, um 1848, Öl auf Leinwand, 43,5 × 35,4 cm,
Tartu Art Museum (Inv.Nr. TKM 726M) © Tartu Art Museum

Korrekturat: Elena Mohr, Köln
Einbandgestaltung: Guido Klütsch, Köln
Satz: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51973-5

INHALT

FAMILIENVERBUND – LEBENSERFAHRUNG – KUNSTKONTAKTE · <i>Bernhard Maaz</i>	7
---	---

VORWORT DER VORSITZENDEN DER ARS ET STUDIUM-STIFTUNG · <i>Christina von Berlin</i>	9
---	---

DANK	10
----------------	----

EINFÜHRUNG

DIE MALERIN JULIE HAGEN · <i>Christin Conrad</i>	11
--	----

MÜNCHEN UM 1850 – STADT DER KÜNSTE, STADT DER BILDER · <i>Herbert W. Rott</i>	18
--	----

DIE BRIEFE

EDITORISCHE ANMERKUNGEN.	30
----------------------------------	----

A. ANKUNFT UND ORIENTIERUNG	33
---------------------------------------	----

B. REVOLUTION IN MÜNCHEN.	99
-----------------------------------	----

C. IN DER MALSCHULE JOSEPH BERNHARDTS.	158
--	-----

D. DIE BEGEGNUNG MIT MORITZ RUGENDAS.	243
---	-----

E. AUSSTELLUNGSDEBÜT UND ATELIERWECHSEL.	394
--	-----

F. ERFOLGE ALS PORTRÄTISTIN	444
---------------------------------------	-----

G. DER KAMPF MIT DEM VATER UM SELBSTBESTIMMUNG	517
--	-----

H. NACH ROM! VORBEREITUNGEN	569
I. SICHERUNG DER FINANZIELLEN MITTEL : EIN STIPENDIUM VOM ZAREN	598
J. AUFBRUCH NACH ROM	671
FARBTAFELN	689
NACHBETRACHTUNG	
JULIE HAGENS PORTRÄT VON MORITZ RUGENDAS IN BILD UND WORT · <i>Pablo Diener</i>	705
ANHANG	
KURZBIOGRAFIE DER KÜNSTLERIN	718
VERWANDTENTAFEL (GROSSELTERN, ELTERN, GESCHWISTER)	722
AUSSTELLUNGEN UND AUSSTELLUNGSBETEILIGUNGEN (ZU LEBZEITEN)	725
VORLÄUFIGE WERKLISTE	733
LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	803
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	815
PERSONENINDEX DER BRIEFEDITION	819
BILDNACHWEIS	831

ANSTELLE EINES VORWORTES

FAMILIENVERBUND – LEBENSERFAHRUNG – KUNSTKONTAKTE :
DIE BRIEFE JULIE HAGENS

»Meine ausgestellten Bilder«, schrieb die in ihren Zwanzigern stehende junge Malerin Julie Hagen mit berechtigtem Stolz am 3. April 1851 an ihre Eltern, »haben Epoche gemacht«, und das hieß nach dem damaligen Sprachgebrauch, sie haben Furore gemacht oder recht eigentlich »ein neues Zeitalter eingeleitet«, nichts Geringeres! 1851, das war das Jahr der ersten Weltausstellung, die in London stattfand, und es war eine Zeit der großen Umbrüche und des Aufbruchs in die künftige Industrialisierung mit all ihrem Pro und Contra. Die Jahre um 1850 waren gekennzeichnet von der Vorherrschaft der Männer, sei es in den Unternehmen und Verwaltungen, an den Kunsthochschulen und im Kunstbetrieb oder auch in der Politik. Das Wahlrecht war 1848 eingeführt worden – für Männer. Jenes für Frauen ließ noch bis ins 20. Jahrhundert auf sich warten. Dieser Umstand allein erhellt schon die Rolle der Frauen in jener Zeit, aus der Julie Hagens hier erstmals veröffentlichte und reich kommentierte Briefe verfasst wurden.

Natürlich kann man auf die Salondamen und Dichterinnen seit der Aufklärung verweisen, auf Sophie von La Roche, auf Madame de Staël, Bettina Brentano, Annette von Droste-Hülshoff und auf viele andere; natürlich gab es einzelne Künstlerinnen. Aber viele von ihnen – gerade die Malerinnen und Zeichnerinnen – lebten in einer großen Unfreiheit und im Schatten der Männerwelt. Für die Literatur war der Freiraum leichter zu erreichen als für die bildende Kunst, denn die Welt der Akademien mit ihrem Aktstudium war stets auch eine Welt der Körperlichkeit, und das wurde aufgrund einer orthodoxen (Schein-)Moral allzu leicht mit Verführbarkeit verbunden. Vor diesem Hintergrund müssen diese Briefe gelesen werden, dann versteht man, welche beachtliche Person hier in Erscheinung tritt. Sie war eine Frau, die sich eine bestechende Integrität erarbeitete, die sich zwar nicht den Normen entzog, aber sie doch in Frage stellen konnte. Sie wirkte mit an dem Heraustreten der Frauen ihrer Generation aus der Rolle der häuslichen und dienenden Gattin.

Die Biografie der Julie Hagen, die in diesem Band auch in kurzer und konziser Weise tabellarisch dargestellt wird, ist unentbehrlicher Hintergrund der Briefe: Jeder Mensch entwickelt sich, und diese Briefe zeigen, wie die junge Künstlerin ihre Kreise buchstäblich immer weiter zog. Die Briefe werden getragen von einer erstaunlichen Vitalität und einer selbstvertrauenden Authentizität. Mögen sie mitunter plaudernd erscheinen, so sind sie doch Teil eines familiären Gedankenaustausches. In ihnen wird referiert und reflektiert, mal relevant und mal re-

dundant: Würde man heutige Telefonate aufzeichnen, wäre der Grundton wenig davon verschieden, denn es geht in beiden Fällen darum, trotz großer räumlicher Distanzen miteinander im Gespräch zu bleiben. Und eben dieses Nicht-Abreißen des Gesprächs manifestiert sich in der Art des Schreibens, der stetig fortgesetzten und von jeder literarischen Erwartungshaltung befreiten Mitteilung. Dabei stehen nicht Heimweh, Erinnerung und Emotion im Vordergrund, sondern eine Fülle von Fakten: Kunst, Architektur, Skulptur und Lektüre, Reiseerfahrungen und Atelierbesuche, gemeinsame Bekannte und einsame Unbekannte scheinen auf, Orte und Wege. Aus der Gesamtheit ergibt sich ein kulturgeschichtliches Bild, das weit über die kunsthistorische Relevanz hinaus lesenswert ist.

Julie Hagens Briefe ziehen ein Netzwerk von Kontakten ans Licht; das war ihr als einer selbständig reisenden Künstlerin möglich, die sich am 8. Januar 1849 beschwert, dass das Atelier überheizt war, weil das Aktmodell die Wärme brauchte. So ist eben diese Erfahrung einer jungen Künstlerin ein sicheres Indiz dafür, dass sie an den modernen Entwicklungen alle ihr im Rahmen der Normen zugänglichen Chancen ausgeschöpft hat.

Julie Hagen war Malerin. Im Rahmen dieser Veröffentlichung kann das erstaunlich umfangreiche Lebenswerk nicht im Vordergrund stehen. Damit dennoch darauf hingewiesen wird, enthält das Buch auch eine Werkliste. Sie ist als Hilfsmittel zu verstehen, nicht als Endergebnis einer wissenschaftlichen Aufarbeitung. Möge manches Werk, das bislang im Verborgenen oder unerkannt existierte, sich dadurch finden lassen. Und möge dank einer späteren Förderung auch jenes Werk gelingen, ein wissenschaftlich recherchiertes Werkverzeichnis. Denn die Briefe schreibende Malerin hätte nicht anders gehandelt: Man kann nicht das eine tun, ohne das andere zu lassen.

Bernhard Maaz

Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München

VORWORT

Die Stiftung ars et studium hat sich zum Ziel gesetzt, Forschungsprojekte und deren Autorinnen und Autoren zu fördern, die sich mit herausragenden Arbeiten im Bereich der Kunstgeschichte, Archäologie und der Kulturwissenschaften dafür einsetzen, dass wichtige Themen bearbeitet werden. Dabei geht es vorrangig um Projekte, die ohne eine solche Unterstützung kein ausreichendes Forschungsinteresse oder auch keinen Niederschlag in einer angemessenen Publikation finden würden.

Die 2017 gegründete Stiftung freut sich, mit Christin Conrad ihre zweite Stipendiatin und deren grundlegendes Werk über die Malerin Julie Hagen (1824–1902) öffentlich zugänglich machen zu können, indem sie zunächst die mehrjährige Arbeit an der Edition und nunmehr auch die Publikation finanziell ermöglicht hat. Bearbeitet wurden die Briefe der Künstlerin aus dem Zeitraum zwischen 1847 und 1851, also jene Briefe, die sie während ihrer prägenden Zeit in München schrieb. Erweitert wurde diese quellengeschichtlich im Bereich der Forschungen über Künstlerinnen im 19. Jahrhundert zentrale Arbeit durch eine Werkliste der Gemälde und Zeichnungen, die den Schaffenshorizont Julie Hagens hervorragend dokumentiert. So entsteht vor den Augen der Leserschaft ein hochinteressantes Beziehungsgeflecht, welches die Welt der Künstlerinnen und Künstler im 19. Jahrhundert trefflich beleuchtet. Frau Conrad sei Dank und große Anerkennung für diese gründliche und umfassende Arbeit ausgesprochen, die wir gerne gefördert haben und deren Ergebnis nun hiermit vorliegt.

Der Dank der Stiftung gebührt dem Stiftungsrat der ars et studium Stiftung, dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft e.V. mit dem Reihenherausgeber Bernhard Maaz und der auf Seiten des Vereins immer hilfreichen Dorothee Kemper, dem Böhlau Verlag mit Kirsti Doepner sowie der Lektorin Elena Mohr und allen, die sich um das Projekt in irgendeiner Weise verdient gemacht haben.

Augsburg, im März 2020
Christina von Berlin
Stiftungsratsvorsitzende

DANK

Es ist mir ein besonderes Anliegen, *Christina von Berlin* und der *ars et studium-Stiftung* zu danken, deren Unterstützung die Bearbeitung und Herausgabe dieser einzigartigen kunsthistorischen Quelle ermöglicht hat. *Christina von Berlin* war von Beginn an von diesem Projekt begeistert, ihrem Einsatz für seine Durchführung während der gesamten Bearbeitungsdauer gebührt mein erster und herzlichster Dank!

Daneben sei *Bernhard Maaz* mein ganz besonderer Dank ausgesprochen für seine spontane Begeisterung und die Bereitschaft, die Briefe Julie Hagens in die Reihe der Quellenschriften des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft aufzunehmen und diese Publikation mit seinem Beitrag zu bereichern.

Nächst dieser elementaren Förderung sind es die vielen Kolleginnen und Kollegen und Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der wissenschaftlichen Einrichtungen und Museen im In- und Ausland gewesen, die mir mit ihrem Fachwissen und ihrer inspirierenden Korrespondenz zur Seite standen und behilflich waren, diese Briefedition zu realisieren. Ohne namentlich jeden Einzelnen nennen zu können, mögen sich all jene angesprochen fühlen, die mir in so freundlicher und bereichernder Weise ihre Unterstützung zukommen ließen, indem ich ihnen meinen vielfachen Dank ausspreche.

Gleichfalls bedankt seien all jene, die mir den Zugang zu den zugrundeliegenden Manuskripten, zu den vielen wichtigen unpublizierten Quellen und zu privatem Bildmaterial ermöglicht haben, insbesondere die Nachfahren Julie Hagens und August Riedels sowie die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der bestandshaltenden Archive und Bibliotheken in München, Augsburg, Tallinn, Tartu und Riga.

Namentlich möchte ich *Bärbel Kovalevski* nennen, der ich – ebenso wie den nächstgenannten Kollegen – besonders wertvolle Hinweise und Anregungen verdanke und daher, insbesondere für ihr beeindruckendes Fachwissen zur Künstlerinnengeschichte des 19. Jahrhunderts, zu großem Dank verpflichtet bin. In gleicher Weise bedanke ich mich bei meinen Ko-Autoren *Pablo Diener* und *Herbert Rott* für ihre interessanten Beiträge und den stets zuverlässigen und ergiebigen Gedankenaustausch. Last but not least danke ich *Julie*, der fleißigen Schreiberin, und ihren Kindern, die mit Umsicht dieses einzigartige Material hüteten, damit es uns Nachgeborenen von diesem ungewöhnlichen Lebensweg erzählt.

Christin Conrad

EINFÜHRUNG

DIE MALERIN JULIE HAGEN

Christin Conrad

Julie Hagen (1824–1902) gehört zu den wenigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geborenen, professionell tätigen Malerinnen des deutschsprachigen Raumes, deren Leben und Schaffen anhand ihrer überlieferten Werke und ihres schriftlichen Nachlasses gut dokumentiert und nachvollzogen werden können (Abb. 1).

Sie entstammte einer Künstlerfamilie – wie seinerzeit viele als Malerinnen tätige Frauen –, wodurch sie Zugang zu einer künstlerischen Ausbildung erhielt. 1824 wurde sie als älteste Tochter des Landschaftsmalers und Universitätszeichenlehrers August Matthias Hagen (1794–1878) in der Nähe von Dorpat, dem heutigen Tartu in Estland, geboren. Das Baltikum, die damaligen sogenannten Ostseeprovinzen Estland, Kurland und Livland (die heutigen Gebiete Litauens, Lettlands und Estlands), war damals durchweg deutschsprachig, gehörte aber zum Zarenreich. Julie Hagen war kulturhistorisch Deutsche, staatsbürgerlich war sie Russin, sie reiste mit russischem Pass. Ihre Mutter war die aus Passau stammende Johanna Maria von Paumgarten (1802–1885), deren väterliche Wurzeln in Oberösterreich lagen. Julie Hagen hatte neun Geschwister, von denen in den Briefen immer wieder die Rede ist. Der älteste Bruder Carl war 1823 noch in Bayern geboren worden. August Matthias Hagen (Abb. 2) hatte sich, der Mode der Zeit entsprechend, 1820 als junger Maler auf Wanderschaft durch Deutschland, Österreich und die Schweiz begeben und den Winter 1820/21 in Passau verbracht, wo er Johanna von Paumgarten (Abb. 3) kennenlernte und 1823 im Passauer Dom heiratete. 1824 kehrte er mit ihr und dem kleinen Carl in seine Heimat zurück. Kurz darauf wurden die Zwillinge Wilhelm und Juliana, genannt Julie, geboren. Alexander, der später Maler wurde, folgte 1827, 1829 die Schwester Emilie, genannt Mieze, kurz darauf ein weiterer Sohn, Friedrich, genannt Fritz, dessen Lebensdaten nicht bekannt sind. Fritz war das »schwarze Schaf« der Familie, er lebte schon als Jugendlicher nicht mehr im Haus der Eltern, sondern war zur Besserung aufs Land zu den väterlichen Verwandten gebracht worden. Nach Fritz folgten noch weitere vier Töchter: Marie (1834), Gotton (1837), Bertha (1843) und Johanna (1845).¹

1 Einen Überblick über die Familie Julie Hagens und die Lebensdaten der Geschwister, Eltern und Großeltern gibt die Verwandtentafel im Anhang auf S. 722/723.



Abb. 1: Julie Hagen Schwarz, *Selbstbildnis*, 1849, Fotografie nach verschollenem Gemälde, Familienbesitz

Dass der Vater die älteste Tochter für die künstlerische Ausbildung freistellte, ist als besonderer Umstand zu werten. Die Rolle der häuslichen Tochter und Erzieherin der jüngeren Geschwister fiel der Schwester Emilie zu, der der Vater später eine Ausreise nach Deutschland untersagte, sie war als Unterstützung der Mutter im Haus unentbehrlich. Julie war des Vaters erklärtes Lieblingskind, ähnlich im Charakter, zielstrebig, begabt, energisch. Er setzte sich für ihre künstlerische Ausbildung ein, unterrichtete sie und warb erfolgreich um ein Stipendium für sie, allerdings ohne Nennung ihres Namens, denn eine Bewerbung war ausschließlich männlichen Kunstjüngern vorbehalten. Der Sohn Alexander hatte als angehender Maler einen schwereren Stand beim dominanten Vater, Julie wurde – die Briefe dokumentieren es – seine Fürsprecherin. Alexander verbrachte später einige Jahre gemeinsam mit Julie in Rom und schiffte sich mehrmals als Reisemaler nach Südamerika ein, wo er 1869 an den Pocken erkrankte und verstarb.

Ohne das Engagement und die befürwortende Haltung des Vaters hätte Julie Hagen als Malerin keine Ausbildung erhalten. Andererseits war der Umstand, dass der Vater bis zur Verheiratung ihr Vormund war, problematisch. Immer wieder kam es zu Auseinandersetzungen, wenn er aus dem fernen Dorpat in die Lebensumstände Julie Hagens eingriff. In Rom, wo August Matthias Hagen sie im Frühjahr 1853 besuchte, eskalierten die Konfrontationen zwischen beiden bis

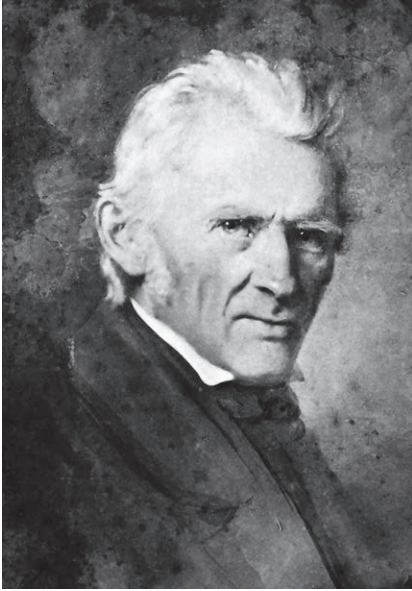


Abb. 2: August Matthias Hagen, der Vater der Künstlerin, um 1850, Fotografie, Privatbesitz



Abb. 3: Die Mutter der Künstlerin Johanna Hagen mit ihrer jüngsten Tochter Johanna, um 1850, Fotografie von August Matthias Hagen, Familienbesitz

zum völligen Bruch. Der Streit führte zu einer hochbelastenden Situation für die Malerin Hagen, die sich zur Lebenskrise ausweitete.

1840 erwarb Julie Hagen die Berechtigung, »im Lesen und Schreiben der deutschen Sprache und im Rechnen« privaten Elementar-Unterricht zu erteilen, auch Gouvernanten-Examen genannt, eine Art erweiterter Schulabschluss.² Danach lebte sie – vielleicht als Hauslehrerin – offenbar einige Zeit in Riga, wo sie den späteren Rigaer Bürgermeister Otto Müller (1813–1867) kennenlernte. Mit ihm verband sie eine unglückliche Liebesaffäre, Müller löste die Beziehung. Nach eigener Aussage war der Vorfall einer der Auslöser für ihre konsequente Hinwendung zur Kunst. In Riga fanden auch die ersten Ausstellungen ihrer Werke statt, bereits im Jahr 1842 zeigte sie einige Blumenstillleben im Schwarzhäupterhaus, ebenso 1845. Neben der Förderung durch den Vater, dem großen Talent Julie Hagens und den mangelnden Möglichkeiten einer fundierten künstlerischen Ausbildung in Dorpat oder Riga, war wohl auch die Affäre Müller einer der

² Das Prüfungszeugnis vom 26.2.1840 befindet sich im Digitalisat des Hagen-Schwarz-Nachlasses, Estland (Kopie im Besitz der Verfasserin).

Gründe für ihre Reise nach Deutschland im Jahr 1846, die ihre Ausbildung zur Malerin im Ausland einleitete. Zunächst war lediglich ein Jahr in Dresden vorgesehen, in dem vor allem durch das Kopieren alter Meister in der Gemäldegalerie die Technik verbessert und das Auge geschult werden sollte. Mit der Ausreise aus Livland setzte der Briefwechsel an die Eltern und an Freunde – erhalten sind die Briefe an Ludwig Schwarz, ihren späteren Ehemann – ein, den die Künstlerin in steter Regelmäßigkeit über den gesamten Zeitraum ihres Auslandsaufenthalts bis zum Jahr 1854, als sie aus Rom nach Dorpat zurückkehrte, beibehielt. Fast alle diese Briefe sind erhalten geblieben.

Einem glücklichen Umstand verdankte Julie Hagen die Möglichkeit, in München ab Herbst 1847 weiter studieren zu können, denn der Bruder der Mutter, Carl von Paumgarten («Onkel»), erklärte sich bereit, die Nichte bei sich aufzunehmen und die Ausbildung zu finanzieren. Carl von Paumgarten wird im Münchner Adressbuch als »Partikular« bzw. als »Privatier« geführt, d. h., er verfügte über genügend Mittel aus einem vorhandenen Vermögen und war ohne Amt und Beruf. Wodurch er sich dieses Vermögen erworben hatte, ist nicht bekannt. Seine Frau, Ottilie von Paumgarten, geb. Rehl («Tante»), und er lebten in der vornehmen Königinstraße am Englischen Garten in direkter Nachbarschaft des Prinzen Karl.

Die »herrlich glänzende Residenz« stand in voller Schönheit, als Julie Hagen im Herbst 1847 in München ankam. Die Kunst erlebte eine Blütezeit durch das Mäzenatentum Ludwigs I., etliche Bauwerke und Monumente wurden in der Zeit ihres Aufenthalts in München erbaut oder eingeweiht. München zog Kunstjünger aus ganz Europa an. Die Ateliers großer Meister standen den Besuchern offen, die prächtigen, traditionellen Münchner Künstlerfeste waren legendär, neue Zusammenschlüsse von Künstlervereinigungen konstituierten sich, das Kunstleben pulsierte. In ihren Briefen ist sie aber nicht nur Chronistin der Kunstereignisse und Künstlerkreise, in die sie eingeführt wurde. Die Jahre, in denen Julie Hagen in München lebte, waren eine Zeit des politischen Umbruchs, der gesellschaftlichen Veränderungen und des technischen Fortschritts. Sie erlebte die Revolution 1848 hautnah mit und schilderte sie in Augenzeugenberichten den Eltern, die von den Ereignissen womöglich nur wenig in den Zeitungen lesen konnten.

Für sie persönlich war nach ihrer Ankunft in München die wichtigste Frage die nach einem adäquaten Lehrer oder einer geeigneten Einrichtung, an der sie ihre Ausbildung fortsetzen konnte. Im frühen 19. Jahrhundert hatte in München für Künstlerinnen eine einzigartige Möglichkeit bestanden: Sie fanden aufgrund besonderer Empfehlungen Aufnahme an der Kunstakademie und konnten gleichberechtigt mit den Männern studieren. Julie Hagen hatte vielleicht davon gehört. Mit der letzten Aufnahme einer Eleve im Jahr 1839 aber endete faktisch

das akademische Kunststudium für Frauen in Deutschland im 19. Jahrhundert.³ Auch das Kopieren in der Gemäldegalerie war in München nicht gestattet. Dem Rat des ihr in Dresden empfohlenen Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) folgend trat sie in die Malschule des Porträtisten Joseph Bernhardt (1805–1885) ein, der Schnorr zufolge der Einzige in München sei, der Schülerinnen unterrichtete.⁴ Julie Hagen nahm diese Möglichkeit dankbar an, sie bedeutete eine wesentliche Verbesserung im Vergleich zu ihrer Ausbildungssituation in Dresden. Den Unterricht Bernhardts schätzte sie stets außerordentlich. Als Mentor der Malerin trat jedoch ab Herbst 1848 der kurz zuvor aus Südamerika heimgekehrte Moritz Rugendas (1802–1858) auf. Er war die prägende Künstlerpersönlichkeit in dieser Zeit für Julie Hagen und der Wegbereiter ihres Erfolges. Auf seine Initiative hin konnte sie 1851 nach Rom reisen mit der Zusage des von ihr hochverehrten August Riedel (1799–1883) im Gepäck, sie zu unterrichten. Rugendas wirkte nicht nur als Künstler mit seiner langen Erfahrung und seinen zahlreichen Kontakten positiv auf die Laufbahn der Malerin ein, er erwies sich auch im Zwischenmenschlichen im besten Sinne als wahrer Freund. Ein Landsmann Julie Hagens, der Geologe und Forschungsreisende Gregor von Helmersen (1803–1885), der den Augsburgsburger Maler seit den frühen 1830er Jahren kannte, schildert ihn mit folgenden Worten: »Rugendas war ein hervorragender Mensch. Seine einnehmenden Züge verriethen neben einer gemässigten Sinnlichkeit viel Geist und einen feinen Humor, sein Benehmen war gewandt und würdig, seine Rede wohlklingend und geistvoll.«⁵

Die Briefe Julie Hagens bieten eine Fülle von neuen Informationen zur Spätzeit des Künstlers. Sie enthalten für die Rugendas-Forschung einzigartiges Material. Rugendas selbst korrespondierte mit dem Vater der Malerin, einige dieser Briefe sind erhalten geblieben und hier mitabgedruckt.

3 Als letzte Frau – und als absoluter Sonderfall – wurde die Bildhauerin Elisabet Ney (1833–1907) im November 1852 probeweise an der Münchner Akademie aufgenommen und im März 1853 immatrikuliert, sie studierte als einzige Frau in der Bildhauerklasse von Max von Widmann (1812–1895).

4 Durch die Aufzeichnungen anderer Malerinnen wissen wir, dass angehenden Künstlerinnen in München auch andernorts ein Unterricht möglich war. Helisena Girl (1831–1916) fand ab 1850 Aufnahme im Atelier Gisbert Flüggen (1811–1859), der allerdings keine Schule unterhielt. Die Engländerin Mary Anna Howitt (1824–1884) wurde 1850 an die Kunstschule des von ihr nicht näher benannten »B.« verwiesen. Oelwein (vgl. Howitt, 2002, S. 224) vermutet hinter dem Kürzel nicht Bernhardt, sondern den Historienmaler Johann Baptist Berdellé (1813–1876), der 1850 in München eine Kunstschule gründete. In derselben Kunstschule ist auch Elisabet Ney 1852 unterrichtet worden, bevor sie an der Akademie zugelassen wurde.

5 Zitiert nach: Gregor von Helmersen, Ernst Hofmann, Nekrolog, Separat-Abdruck aus der »Baltischen Monatsschrift«, Heft 9 u. 10, Riga 1874, S. 10.

Dass sich die Briefe der Malerin in diesem Umfang geschlossen erhalten haben, ist der Gewissenhaftigkeit einer ihrer Schwestern, vermutlich Emilies und dann Maries, und später ihrer Töchter Sophie und Wilhelmine zu verdanken. Ludwig Schwarz, der spätere Ehemann der Künstlerin, sammelte ebenfalls mit Behutsamkeit alle empfangene Korrespondenz. Sogar die Briefe, die er während seiner von 1849 bis 1853 währenden abenteuerlichen Expeditionsreise durch Ostsibirien empfing, sind erhalten geblieben, darunter einige Briefe von Julie Hagen, die hier mitabgedruckt sind. Auch Briefkladden legte er in seine Sammlung, wodurch ein an Julie Hagen gerichteter Brief von ihm aus der Münchner Zeit der Malerin erhalten ist. Andere von Julie Hagen empfangene Briefe aus dieser Zeit konnten bisher nicht aufgefunden gemacht werden. Ludwig Schwarz hatte während seiner Dorpater Studentenzeit im Haus der Familie Hagen gewohnt, wo ihn auch Julie kennengelernt hatte. Er verliebte sich in Emilie Hagen, die er nach seiner Rückkehr aus Sibirien 1853 heiratete; es war ein kurzes Glück nach jahrelangem geduldigem Warten, denn Emilie und ihr frühgeborenes Kind starben Anfang 1854 kurz nach der Niederkunft. Im Sommer 1854 kehrte Julie Hagen nach Dorpat zurück und heiratete Anfang 1855 ihren verwitweten Schwager, dem sie seit langem in enger Freundschaft verbunden war, wie die Münchner Briefe bezeugen. Kurz nach der Heirat trat das Paar gemeinsam eine zweite Sibirienreise an. 1855 und 1856 wurden zwei Söhne geboren. Julie Hagen Schwarz lebte bis 1857 in Irkutsk und kehrte dann mit ihrer Familie für immer nach Dorpat zurück. 1860 und 1864 folgten die Geburten der beiden Töchter. Briefmaterial hat sich aus der gesamten Lebenszeit der Malerin erhalten.

Während der durch die beiden großen Kriege des 20. Jahrhunderts verursachten Wirren und der daraus resultierenden Flucht und Umsiedlung der Deutschbalten wurde der Nachlass geteilt. Ein Teil, darunter die Briefe aus der Münchner Zeit, verblieb im Besitz der Nachfahren, ein anderer Teil gelangte 1944 kriegsbedingt als Depositum in das Archiv des Kunstmuseums Tartu, wo es sich geschlossen bis 2011 erhalten hat. Das Material lag dort einige Jahrzehnte weitgehend unbeachtet. 2011 ließ ein durch die Tochter Wilhelmine angeheirateter Familienzweig den Nachlass aus dem Museum abholen; ein Rechtsstreit entbrannte, führte aber nicht dazu, dass der physische Verbleib des Nachlasses wieder bekannt wurde. Glücklicherweise hatten die Museumsmitarbeiter, als sich der Verlust abzeichnete, in Windeseile den überwiegenden Teil des Bestandes digitalisieren lassen, so dass das Konvolut als Digitalisat noch vorhanden ist. Die Verfasserin dankt dem Kunstmuseum Tartu für diese Geistesgegenwart und für die Überlassung einer Kopie des Digitalisats zum Zwecke der wissenschaftlichen Auswertung.

Der Briefwechsel der vorliegenden Publikation setzt mit der Reise Julie Hagens gemeinsam mit ihren Verwandten von Dresden nach München im September

1847 ein. Um das umfangreiche Briefkonvolut zu strukturieren, wurde es in mehrere inhaltlich sinnvolle Kapitel unterteilt. Jedem Kapitel geht ein einleitender Text voran, der dem Leser einen Überblick über das Folgende ermöglicht.

Da die Malerin in regelmäßigen Abständen Briefe begann und an diesen in der Regel mehrere Wochen schrieb, bevor sie sie absandte, sind diese in Tagebuchform gehalten. Julie Hagen mischte Privates und Berufsmäßiges in schnell wechselnder Folge, sie erzählte persönlich und lebendig – mitunter intim – von ihrem Alltag. Nur am Rande sei erwähnt, dass sie sich – ungeachtet einiger regional bedingter grammatikalischer Schwächen – höchst virtuos ihrer Sprache bediente, ihre Schilderungen sind stets gewählt, respektvoll und treffend.

Alles, was sie innerlich bewegte, brachte sie zu Papier, nichts ist gefiltert durch eine literarische Absicht oder eine stilistische Überarbeitung, denn es handelt sich eben nicht um ein Tagebuch, sondern um die Briefe an ihre Liebsten, die über Jahre das einzige Medium waren, um zu der schmerzlich vermissten Familie daheim Verbindung zu halten. Es sind gleichzeitig die Bulletins an den ersten Lehrmeister der jungen Malerin, August Matthias Hagen. Dieser verlangte als Vater und als Maler genaue Berichte über die Lehrinhalte des Unterrichts und die Ergebnisse und Fortschritte der künstlerischen Bemühungen der Tochter. Der Leser lernt eine erstaunlich reife, reflektierte junge Frau kennen, die ein festes Ziel vor Augen hatte: als Künstlerin zu bestehen. »Ich muss, ich will, ich werde Höheres erreichen ... als mein Geschlecht es sonst thut«, schrieb sie am 18. Januar 1851 an ihren Vater.

In der Schilderung des Werdegangs als Malerin vor allem liegt der hohe Wert der Briefe. Die Handschriften verdienen besondere Aufmerksamkeit, weil mit ihnen eines der wenigen umfangreichen Zeugnisse eines Künstlerinnenlebens um 1850 überliefert ist.

Die Erforschung der Künstlerinnengeschichte ist nach wie vor ein Desiderat in der Geschichte der Kunst. Besonders die Malerinnen dieser Zeit sind der Kunstgeschichtsschreibung bisher entgangen. Ein Grund dafür ist der mangelnde Zugang zu ihren Lebensgeschichten und Werken. Mit dem hier publizierten Briefkonvolut erhalten wir Einblicke in die Biografie einer jungen, angehenden Malerin um 1850 mit all ihren Höhen und Tiefen. Wir erfahren von den – ich möchte es betonen: charakteristischen – Barrieren und Rückschlägen, mit denen sie zu kämpfen hatte, aber auch von einem Netzwerk von (männlichen) Unterstützern, die die Leistungen der jungen Konkurrentin nicht nur anerkannten, sondern sie in tatkräftiger Weise auf dem Weg in eine erfolgreiche, professionelle Kunstausübung begleiteten. Hier öffnet sich ein weites Feld bisher unbearbeiteter Aspekte und neuer Blickwinkel, die auch die Frage zulassen sollten, warum uns bis heute in der Fachliteratur und in den Museen kaum Malerinnen des 19. Jahrhunderts begegnen und wie diese Lücke zu schließen ist.

MÜNCHEN UM 1850 – STADT DER KÜNSTE, STADT DER BILDER

Herbert W. Rott

Als Julie Hagen im September 1847 in München eintraf, kam sie in eine Stadt, die sich in den drei Jahrzehnten zuvor bemerkenswert verändert hatte. Die im Kern mittelalterliche, barock überformte Hof- und Residenzstadt war durch König Ludwig I. und seine Architekten Leo von Klenze und Friedrich Gärtner zu einer Stadt des 19. Jahrhunderts geworden. Bauten des Klassizismus und frühen Historismus prägten die neuen Straßenzüge und Platzanlagen. Die neuen Bauten waren vor allem der Kunst und Kultur gewidmet: die Museen und Ausstellungsgebäude am Königsplatz und in der Maxvorstadt, die königliche Bibliothek in der Ludwigsstraße, die Um- und Erweiterungsbauten der königlichen Residenz. Ludwig I. war damit zielstrebig einer Maxime gefolgt, die er in seiner Ansprache anlässlich der Grundsteinlegung der Neuen Pinakothek im Oktober 1846 geäußert hatte: »Des Staatsmannes Werke werden längst vergangen sein, wenn die des ausgezeichneten Künstlers noch erhebend erfreuen.«¹

Den Anfang machte die Glyptothek (1816–1830), die für Ludwigs Sammlung von griechischen und römischen Skulpturen errichtet wurde. Dann folgte die Alte Pinakothek (1826–1836) für die Sammlung von Altmeistergemälden der Herzöge, Kurfürsten und Könige von Bayern, die Ludwig selbst bereits als Kronprinz durch bedeutende Erwerbungen von italienischen Gemälden erweitert hatte. Am Königsplatz, gegenüber der Glyptothek, entstand von 1838 bis 1848 ein Gebäude für wechselnde Kunstausstellungen, in dem zunächst die Akademie der bildenden Künste ihre regelmäßigen Ausstellungen veranstaltete. Die Neue Pinakothek schließlich war für Ludwigs eigene Sammlung von zeitgenössischer Malerei bestimmt. Eröffnet wurde sie 1853. Die Hauptattraktionen waren Wilhelm Kaulbachs Monumentalgemälde der *Eroberung Jerusalems durch Kaiser Titus*, das Julie Hagen während der Entstehung im Oktober 1847 in Kaulbachs Atelier gesehen hatte, und der Saal der griechischen Landschaften des von der jungen Malerin sehr bewunderten Carl Rottmann.

Bemerkenswert sind nicht nur die Vielzahl der Projekte, sondern auch die Bildprogramme, mit denen diese neuen Gebäude am Äußeren und im Inneren geschmückt waren: mit Gemälde- und Skulpturenzyklen, die dem Betrachter die Welt der antiken Mythologie, aber auch die Kunstgeschichte der Vergangenheit und der Gegenwart vor Augen stellten. Den Anfang machte auch hier die Glyptothek mit der Ausmalung der beiden Festsäle im Nordflügel durch Peter Cornelius. Die Fresken stellten im Göttersaal die griechische Götterwelt dar,

1 Zur Bau- und Kunstpolitik Ludwigs I. vgl. zuletzt Putz, 2014.

im Heldensaal die Ereignisse des Trojanischen Krieges.² Die Bilder fungierten als farbiges Compendium zur antiken Mythologie und ergänzten auf sinnliche Weise die in der Glyptothek ausgestellten antiken Plastiken. Durch die Beschädigungen des Zweiten Weltkriegs und die anschließende Beseitigung der Fresken ist diese ursprüngliche Einheit von antiken Originalen und romantischer Inszenierung für heutige Besucher verloren gegangen. Am Außenbau der Glyptothek erweiterten überlebensgroße Figuren der bedeutendsten Bildhauer der Antike, der Renaissance und der damaligen Gegenwart dieses Bildprogramm.³ Dem Besucher begegneten außen am Gebäude die Porträts der Künstler, deren Werke ihn im Inneren erwarteten. Die Reihe reicht von Phidias bis zu Canova und Thorvaldsen, da im »Saal der Neueren« der Glyptothek bis 1920 auch Skulpturen des Klassizismus ausgestellt waren.

Diese Verknüpfung von Museumsinhalt und Bildprogramm wurde in der Alten Pinakothek fortgesetzt. Zur ursprünglichen, heute verlorenen Ausstattung von Klenzes Galeriegebäude gehörte ein Zyklus von überlebensgroßen Künstlerfiguren auf der Attika nach Entwürfen von Ludwig Schwanthaler. Diese Ahnengalerie der europäischen Malerei von Memling und Van Eyck bis Dürer und Rubens verwies auf die Gemäldeschätze im Inneren.⁴ Dort wurde dieses Künstlerbildprogramm fortgeführt und weiter ausdifferenziert. In den Loggien auf der Südseite des Gebäudes malte Clemens Zimmermann nach Entwürfen von Peter Cornelius eine an den großen Künstlerpersönlichkeiten exemplifizierte Geschichte der europäischen Malerei – der nördlichen Schulen von Van Eyck bis Dürer und Rubens auf der einen und der südlichen Schulen von Giotto bis Raffael und Tizian auf der anderen Seite.⁵ Die Fresken der Loggien vermittelten ein zusammenhängendes Bild von der Kunstgeschichte, so wie die Bestände der Alten Pinakothek den Besuchern einen Gang durch die Malereigeschichte von den Anfängen bis in die Blütezeit des 16. und 17. Jahrhunderts ermöglichen sollten.

Für den Außenbau der Neuen Pinakothek entwickelte der Akademiedirektor Wilhelm Kaulbach einen Wandgemäldezyklus, der das aktuelle Kunstgeschehen in München unter dem Patronat Ludwigs I. in monumentalem Format darstellen sollte (Farbabb. 1). Kaulbach malte dazu fein ausgeführte Entwürfe in Öl, die vom König gebilligt und anschließend von Christoph Friedrich Nilson als

2 Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 125 ff.

3 Hinrich Sieveking, Materialien zu Programm und Entstehung des Skulpturenschmucks am Außenbau der Glyptothek, in: Glyptothek München 1830–1980, hrsg. von Klaus Vierneisel, Gottlieb Leinz, Ausst.-Kat. (Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München), München 1980, S. 234–255.

4 Die Alte Pinakothek in historischen Fotografien, Ausst.-Kat. (Alte Pinakothek, München), bearb. von Elisabeth Hipp und Martin Schawe, München 2011, S. 66–69.

5 Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999, S. 61 ff.

Fresken auf den Wandflächen des Neubaus ausgeführt wurden. War schon die Zweckbestimmung der Neuen Pinakothek außergewöhnlich – es war das erste für die dauerhafte Ausstellung von Werken der zeitgenössischen Malerei errichtete Gebäude in Europa, somit das erste Museum für Gegenwartskunst –, so war es die Dekoration des Außenbaus noch viel mehr. In Lebensgröße und in modischer Kleidung traten in den Fresken die Hauptakteure der Münchner Kunstszene auf, jeweils in eigenen Bildfeldern die Maler, Bildhauer und Architekten, aber auch die Glas- und Porzellanmaler und die Bronzegießer. Die Bilder sollten die Kunstpatronage Ludwigs I. feiern, Kaulbach gab den Szenen jedoch eine satirische Note, indem er etwa die Konkurrenzsituation und daraus resultierende Animositäten zwischen einzelnen Künstlern offen zur Schau stellte.⁶ So kehren im Bild der Architekten die beiden Hauptvertreter der Zunft, Leo von Klenze und Friedrich Gärtner, einander demonstrativ den Rücken zu, und im Bild der Maler äugt der an seinem Wandgemälde in der Allerheiligen-Hofkirche beschäftigte Heinrich Hess neugierig nach rechts zu seinem übermächtigen Konkurrenten Peter Cornelius und dessen Werk in der Ludwigskirche (Farbabb. 2). Links im Vordergrund erläutert der gefeierte Landschaftsmaler Rottmann mit überheblicher Geste einem Kreis von Kollegen eines seiner Werke, während rechts ein Bote des Königs Orden herbeibringt, Auszeichnungen und Adelsdiplome für verdiente Künstler – ein Mittel, das Ludwig bereitwillig einsetzte, um die von ihm beschäftigten Künstler trotz dürftiger Bezahlung bei Laune zu halten. Zeitgenossen und unmittelbar Betroffene wie Julius Schnorr von Carolsfeld fanden Kaulbachs Darstellungen despektierlich und waren dankbar, dass die ungeschützt der Witterung ausgesetzten Wandbilder rasch verblassten und nach wenigen Jahrzehnten nicht mehr erkennbar waren. Sie sind heute ebenso verschwunden wie das erste Gebäude der Neuen Pinakothek, das im Zweiten Weltkrieg beschädigt und in der Nachkriegszeit abgebrochen wurde.

Nicht nur die Museen, sondern auch die von Ludwig I. veranlassten Erweiterungsbauten der königlichen Residenz boten Raum für große Wandmalereizyklen. Künstlerischer Hauptakteur war der aus Rom berufene Historienmaler Julius Schnorr von Carolsfeld, der aufgrund seiner Verbindungen nach Dresden einer der ersten und wichtigsten Kontakte für die neu zugereiste Julie Hagen war. In den Nibelungensälen im Königsbau der Residenz führte Schnorr ab 1828 die Fresken nach dem Nibelungenlied aus. Ab 1838 folgten in den Kaisersälen drei umfangreiche Freskenzyklen zur Geschichte der deutschen Kaiser des Mittelalters, zu Karl dem Großen, Friedrich Barbarossa und Rudolf von Habsburg.⁷

6 Frank Büttner, Herrscherlob und Satire. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I., in: Rott, 2003, S. 83–122.

7 Sabine Fastert, Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Male-

Während die Fresken in den Kaisersälen dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer fielen, zählen Schnorr's Fresken zum Nibelungenlied zu den wenigen erhaltenen Beispielen nazarenischer Monumentalmalerei in München. Das zweite erhaltene bedeutende Beispiel ist die Ausmalung der Ludwigskirche durch Peter Cornelius und seine Mitarbeiter, die noch heute einen geschlossenen Eindruck eines nazarenischen Großprojektes vermittelt. Dagegen wurden andere Ausmalungen in den neu erbauten Münchner Kirchen im Krieg zerstört wie die Allerheiligen-Hofkirche und die Klosterkirche Sankt Bonifaz. Will man sich den Eindruck vergegenwärtigen, den die Bauten Münchens und ihre Ausstattungen auf einen Neuankömmling wie Julie Hagen gemacht haben, so muss man sich auch all diese verlorenen Werke wieder ins Bewusstsein rufen.

Fasst man das alles zusammen, so erscheint München in der Mitte des 19. Jahrhunderts als eine Stadt der Bilder und als ein Ort der öffentlichen Zurschaustellung von Kunst, der in Deutschland ohne Vergleich war. Für eine junge Künstlerin muss es beeindruckend gewesen sein zu sehen, welch hoher Rang der bildenden Kunst in diesen offiziellen Programmen zugemessen wurde. Die retrospektive, affirmative Tendenz der von Ludwig I. beauftragten Figuren- und Bilderzyklen und der Anspruch, damit der deutschen Kunst neue Wege zu weisen, ist so manchem Besucher jedoch unangenehm aufgefallen. So formulierte der junge Kunstgelehrte Anton Springer in seiner anonym erschienenen Schrift »Kritische Gedanken über die Münchner Kunst« (1845): »Wir legen den entschiedensten Protest ein gegen diese Anmaßung der Münchner Schule, eine nationale und historisch bedeutsame Kunst heißen, die Blüte des modernen Zeitbewusstseins bilden zu wollen.« Sie könne das nicht beanspruchen, »weil ihr der Atem der Freiheit fehlt.« Das war ein frontaler Angriff auf eine der grundlegenden Voraussetzungen der Münchner »Kunstblüte«, nämlich die Abhängigkeit von und die Beeinflussung durch eine einzelne, autoritär agierende Persönlichkeit, eben Ludwig I.⁸

Neben den königlichen Projekten gab es aber auch eine Anzahl bedeutender Privatsammlungen und andere Plattformen für den Dialog über und die Vermarktung von bildender Kunst. In München kam dabei wie auch in anderen deutschen Städten dem örtlichen Kunstverein eine wichtige Rolle zu. Gegründet 1823 hatte er seinen Sitz und seine Ausstellungsräume in den Hofgartenarkaden nahe der Residenz. Die regelmäßigen Ausstellungen und jährlichen Verlosungen trugen dazu bei, den Bildkünsten ein neues Sammlerpublikum im Adel

rei des frühen 19. Jahrhunderts (Diss. Kiel 1999), München/Berlin 2000 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 86).

8 Christian Scholl, Revisionen der Romantik. Zur Revision der »neudeutschen Malerei« 1817–1906, Berlin 2012, S. 269 ff.

und zunehmend in bürgerlichen Schichten zu erschließen und dabei besonders jene Kunstgattungen außerhalb der offiziellen Historienmalerei, insbesondere die Porträt-, Genre- und Landschaftsmalerei, zu fördern.⁹ Julie Hagen stellte ihre ersten Werke im Kunstverein aus, zu dessen regelmäßigen Besuchern auch Ludwig I. zählte.

Zu den Plattformen zeitgenössischer Malerei gehörten auch die Ausstellungen der Münchner Kunstakademie, die seit 1811 in dreijährigem Turnus stattfanden. Die Bedingungen wurden durch den Bau eines Kunstaustellungsgebäudes am Königsplatz gegenüber der Glyptothek bedeutend verbessert. Während des Münchner Aufenthalts von Julie Hagen fand dort 1848 die XII. Kunstaussstellung der Akademie statt, bei der nicht nur Werke Münchner Künstler, sondern auch etliche Bilder französischer, belgischer und holländischer Maler gezeigt wurden.¹⁰ Die Auswahl der Werke war keineswegs von den hohen Zielen der Akademie und der von ihr favorisierten Historienmalerei bestimmt, sondern ein Querschnitt durch die aktuelle Kunstproduktion mit zahlreichen Landschafts- und Genrebildern. Zu den auffallendsten Gemälden gehörte die Darstellung eines wohlthätigen Mönchs des belgischen Malers Louis Gallait, das Ludwig I. der Ausstellung geliehen hatte (Farbabb. 3). Gallait gehörte zu den Begründern der realistischen belgischen Historienmalerei, die um die Mitte der 1840er Jahre europaweit Aufsehen erregte.¹¹ Zugleich war er einer jener Künstler, deren Werke Julie Hagen besonders bewunderte. Von ihrer Reise in das Rheinland, nach Antwerpen, Brüssel und Paris im September 1849 blieben ihr allein der Kölner Dom und Gallaits Gemälde der *Abdankung Kaiser Karls V.* in Brüssel »unvergesslich«.¹²

Neben den temporären Ausstellungen im Kunstverein und im Kunstaustellungsgebäude waren es aber auch die Sammlungen zeitgenössischer Malerei in München, die Anregungen und Orientierung für angehende Künstler wie Julie Hagen boten. Es waren vor allem drei private Sammlungen, die von herausragender Bedeutung waren und die Julie Hagen wiederholt aufsuchte: die Sammlung der Freiherren von Lotzbeck, die Sammlung Leuchtenberg und nicht zuletzt die Sammlung Ludwigs I., die vor der Eröffnung der Neuen Pinakothek im Jahr 1853 großenteils in Schloss Schleißheim ausgestellt war.

9 Vgl. Langenstein, 1983.

10 Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche in dem k. Kunst- und Industrie-Ausstellungsgebäude vom 25. August an öffentlich ausgestellt sind, München 1848 (XII. Kunstaussstellung der königlich bayerischen Akademie der bildenden Künste).

11 Rainer Schoch, Die »belgischen Bilder«. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, hrsg. von Karl Möseneder, Berlin 1997, S. 161–179.

12 Brief von Julie Hagen an die Eltern vom 24. September 1849, Zusatz vom 26. September 1849.

Die aus Baden stammende Familie Lotzbeck war durch die Verarbeitung und Vermarktung von Tabak zu Wohlstand gelangt und betrieb mehrere Manufakturen, unter anderem in Augsburg. 1815 wurde sie in den bayerischen Freiherrenstand erhoben. In den 1830er Jahren begann Carl von Lotzbeck, eine Sammlung Münchner Malerei aufzubauen, in die einige bereits zuvor in Karlsruhe erworbene Gemälde eingingen. Beträchtlich erweitert wurde die Sammlung durch seinen Sohn Alfred, der in den 1840er Jahren Gemälde und Skulpturen in Rom und Paris erwarb. Damit erhielt sie eine internationale Ausrichtung und umfasste klassizistische Skulpturen aus den römischen Ateliers von Thorvaldsen und Thorvaldsen-Schülern, Landschafts- und Genrebilder von in Rom tätigen Künstlern wie Franz Ludwig Catel und August Riedel, aber auch Werke von damals aktuellen französischen Malern wie Paul Delaroche, Ary Scheffer, Horace Vernet und Jean-Louis-Ernest Meissonier.¹³ Zunächst war die Sammlung im Pallavicinischen Palais an der Brienner Straße in München untergebracht, das 1828 von Jean-Baptiste Métivier errichtet worden war, in den 1930er Jahren von Paul Ludwig Troost für die Reichsleitung der NSDAP umgebaut wurde und als »Braunes Haus« ein unrühmliches Ende fand. Nachdem die Familie Lotzbeck das zwischen München und Augsburg gelegene Schloss Weyhern bei Egenhofen bezogen hatte, wurde die Sammlung dorthin überführt und das barocke Schloss bis 1848 zu diesem Zweck umgebaut.¹⁴ Julie Hagen pilgerte zwei Mal nach Weyhern, um die Sammlung zu besichtigen. Mehr als in anderen Münchner Sammlungen waren hier Werke der modernen französischen oder französisch beeinflussten romantischen Historien- und Genremalerei zu sehen, für die die junge Malerin besonders empfänglich war. In Weyhern bewunderte sie zwei große Gemälde von Ary Scheffer mit Darstellungen aus Goethes *Faust: Faust und Margarete im Garten* (Farbabb. 4)¹⁵ und *Margarethe erscheint Faust während der Walpurgisnacht*. Der aus Holland stammende, in Paris ausgebildete und tätige Künstler hatte sich einen Namen mit sentimentalen Darstellungen von Stoffen aus Literatur und Geschichte gemacht. Mehr noch als von den Gemälden Scheffers und anderer war Julie Hagen von August Riedels *Sakuntala* beeindruckt (Farbabb. 5). Nach ihrem Besuch in Weyhern im Mai 1850 äußerte sie sich geradezu enthusiastisch über dieses Bild, »das herrlichste Werk,

13 Einen Überblick über die Sammlung und einen knappen Abriss der Sammlungsgeschichte bietet der Katalog der Freiherrlich von Lotzbeckschen Sammlung von Skulpturen und Gemälden, München 1927.

14 Michael Böhmer, Schloß Weyhern bei Egenhofen und seine Neugestaltung unter den Freiherren von Lotzbeck (1826–1848), in: *Amperland* 25, 1989, S. 216–222.

15 Zuletzt zu sehen in der Ausstellung *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst*, hrsg. von Roger Diederer, Thorsten Valk, Ausst.-Kat. (Kunsthalle, München), München 2018, S. 164, Nr. 71.

was ich noch je sah«.¹⁶ Riedels Gemälde hatte nach seiner Vollendung in Rom 1841 und seiner ersten Ausstellung in München 1842 eine erstaunliche Popularität erlangt und war das bekannteste Bild der Sammlung Lotzbeck. Zeitgenossen rühmten die effektvolle Beleuchtung und Farbigkeit, die von Künstlern wie Peter Cornelius und Moritz von Schwind als theatralisch kritisiert wurden. Männliche Blicke werden auch die erotische Ausstrahlung des Bildes geschätzt haben mit der jungen Frau, die sich dem Betrachter mit unverhülltem Oberkörper in frontaler Ansicht darbietet. Das Motiv hatte Riedel einem indischen Epos aus dem 5. Jahrhundert entnommen. Sakuntala ist die schöne Pflgetochter des Einsiedlers Kanva, in die sich König Dushyanta verliebt. Er schenkt ihr einen Ring, den sie aber beim Baden im Fluss verliert. Mit dem Ring verliert der König auch die Erinnerung an sie und erkennt sie nicht wieder, als sie schwanger an seinem Hof Zuflucht sucht. Erst als ein Fischer dem König den Ring bringt, den er im Bauch eines Fisches gefunden hat, kehrt die Erinnerung wieder und er nimmt Sakuntala als Braut am Hof auf. Riedels Gemälde zeigt Sakuntala bei ihrer ersten Begegnung mit dem König Dushyanta im indischen Dschungel. Eine zweite Fassung der *Sakuntala* malte Riedel für den König von Württemberg. Julie Hagen sah diese im September 1849 auf ihrer Reise nach den Niederlanden und Paris im Schloss Rosenstein bei Stuttgart.¹⁷

Jüngere französische Malerei, vor allem aus der Epoche des Klassizismus, war in München in einer weiteren Privatsammlung zu finden, zu der Julie Hagen eine besondere Verbindung hatte: der Sammlung des Herzogs von Leuchtenberg. Die Bedeutung der Galerie Leuchtenberg lag vor allem in den Gemälden alter Meister, aber sie umfasste auch Bilder neuerer deutscher, französischer und italienischer Künstler.¹⁸ Begründet wurde sie durch Napoleons Stiefsohn Eugène de Beauharnais während seiner Zeit als Vizekönig von Italien. Nach seiner Heirat mit Auguste von Bayern und der Erhebung zum Herzog von Leuchtenberg erweiterte er die Bildersammlung und richtete dafür im Palais Leuchtenberg am Odeonsplatz, das 1817 bis 1821 in seinem Auftrag als erster Großbau Klenzes in München entstand, eigene Säle mit Oberlicht ein.¹⁹ Die Galerie war ab 1822 bis

16 Brief von Julie Hagen an die Eltern vom 21. Mai 1850, Zusatz vom 28. Mai 1850.

17 Brief von Julie Hagen an die Eltern vom 24. September 1849 mit dem Bericht über die »Reinreise«, 1. September 1849.

18 Um einen Überblick über die Sammlung zu erhalten, muss man auf die in mehreren Auflagen erschienenen Kataloge und die Stichpublikation des Konservators der Galerie, Johann Nepomuk Muxel zurückgreifen: [Johann Nepomuk] Muxel, Verzeichniss der Bildergalerie seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Eugen, Herzogs von Leuchtenberg in München, München 1825; Passavant, 1851.

19 Reinhard Heydenreuter, Das Palais Leuchtenberg. Vom Adelssitz zum Finanzministerium, München 2003.

zu ihrer Transferierung nach Sankt Petersburg im Jahr 1853 zu festen Tagen und Zeiten öffentlich zugänglich. Zur Sammlung gehörten bedeutende Gemälde des Empire wie François Gérards *Belisarius* (1797, Los Angeles, J. Paul Getty Museum Collection) oder Anne-Louis Girodets *Apotheose französischer Helden, die während des Freiheitskampfes für das Vaterland starben* (1801, Musée national du Château de Malmaison) und auch zwei Bilder von François Fleury-Richard aus Lyon, einem Schüler von Jacques-Louis David und ein früher Vertreter des *style troubadour*: *Karl VII. schreibt den Abschiedsbrief an Agnès Sorel* (1804, Musée national du Château de Malmaison) und *Valentine von Mailand betrauert den Tod ihres Gemahls, des Herzogs von Orléans* (1802, Sankt Petersburg, Eremitage). Als Untertanin des Zaren hat Julie Hagen das Palais Leuchtenberg wiederholt besucht. Der Vermittlung der Großfürstin Maria Nikolajewna Romanowa, Tochter von Zar Nikolaus I. und Ehefrau von Maximilian de Beauharnais, verdankte sie es schließlich, dass sie mit einem Stipendium nach Rom reisen und ihre Ausbildung bei August Riedel fortsetzen konnte.

Während die Sammlungen Lotzbeck und Leuchtenberg später durch Verluste und Verkäufe dezimiert und aus den Augen der Münchner Öffentlichkeit verschwunden sind, ist die dritte bedeutende Sammlung damaliger zeitgenössischer Malerei durch ihre Aufnahme in die 1853 eröffnete Neue Pinakothek bis heute präsent geblieben: die Sammlung Ludwigs I. mit Werken vornehmlich deutscher, aber auch niederländischer und französischer Malerei des 19. Jahrhunderts. Ludwigs Aktivitäten als Kunstsammler griffen weit aus und konzentrierten sich in der ersten Phase, noch während seiner Kronprinzenzeit, auf die antike Kunst und die frühe italienische Malerei. Nach der Eröffnung der Glyptothek 1830 und der Alten Pinakothek 1836 rückte mehr und mehr die zeitgenössische Malerei in den Fokus seiner Sammeltätigkeit. Bis zur Eröffnung der Neuen Pinakothek 1853 erwarb Ludwig rund 300 Werke zeitgenössischer Künstler sowie etliche Skulpturen.²⁰ Die Spanne reichte von den späten Klassizisten wie Angelika Kauffmann, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart über die Nazarener Friedrich Overbeck und Wilhelm Schadow, die romantische Landschaftsmalerei Carl Rottmanns bis zu den verschiedenen Spielarten einer historisierenden Genremalerei insbesondere französischer und niederländischer Künstler, die um 1850 in hohem Ansehen stand. Nach der Eröffnung des Museums 1853 setzte Ludwig diese Anstrengungen unvermindert fort und erwarb unter anderen Werke von Carl Theodor von Piloty und Arnold Böcklin, die die jüngsten und modernsten Positionen in der Sammlung markierten.

20 Die Gemälde sind aufgeführt im ersten, nur in einem französischsprachigen Exemplar bekannten Katalog der Neuen Pinakothek: *Catalogue des tableaux de la nouvelle Pinacothèque royale* a Munich, München 1853.