Carl Ferdinand Sohn (1805 Berlin – 1867 Köln)
Maler, Porträtist und Mitbegründer der Düsseldorfer Malerschule

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Teil I (Textteil)

vorgelegt von
HENDRIK JAKOB OLLIGES

aus
BERGISCH GLADBACH

1. Gutachterin: Uni.-Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch

2. Gutachter: Uni.-Prof. Dr. Hans Körner

Düsseldorf September 2025

Tag der Disputation: 28. Januar 2026

D61

VORWORT ..... **V**

1. EINLEITUNG **1**

1.1 Anfang und Ende 8
1.1.1 Selbstbildnis mit 16 Jahren, ca. 1821 ..... *9*
1.1.2 Bildnis Emilie Auguste Sohn (1805–1884), 1867 ..... *11*

2. BIOGRAPHIE **15**

2.1 Jugend und Studienzeit in Berlin 15
2.2 Die ersten Jahre in Düsseldorf 21
2.2.1 Der erste große Erfolg: Rinaldo und Armida, 1827 ..... *26*
2.2.2 Der Compositionsverein *28*
2.2.3 Verein für die Rheinlande und Westphalen *30*
2.2.4 Die Himmelskönigin zu Schadows 41. Geburtstag, 1829 ..... *32*
2.2.5 Der Raub des Hylas auf der Berliner Akademieausstellung, 1830 ..... *33*
2.3 Italienreise, 1830/31 36
2.3.1 Der Schadow-Kreis (Die Familie Bendemann und ihre Freunde), 1830-1832 ..... *45*
2.3.2 Lyrische Situationsbilder unter dem Eindruck der Italienreise *46*
2.3.2.1 Lyrische Situationsbilder oder Zustandsbilder ohne literarische Vorlage 46
2.3.2.2 Lyrische Situationsbilder mit literarischer Vorlage 49
2.4 Etablierung als Lehrer und Heirat, 1830er Jahre 59
2.4.1 Heirat und Familienentwicklung *64*
2.4.2 Felix Mendelssohn Bartholdy *66*
2.4.3 Der Streit zwischen Rheinländern und Ostländern *68*
2.4.4 Das Wohnhaus *72*
2.4.5 Das Privatatelier von Carl Sohn *75*
2.5 Die 1840er Jahre und der Malkasten 79
2.5.1 Der Künstlerverein Malkasten *81*
2.5.2 Ferdinand Hiller *83*
2.6 Die 1850er und 1860er Jahre 86
2.6.1 Robert und Clara Schumann *88*
2.6.2 Akademie- und Künstlerleben in Düsseldorf *91*
2.6.3 Die letzten Jahre *99*
2.6.4 Beerdigung und Gedächtnisfeier *104*
2.7 Fazit 109

3. BILDNISMALEREI **110**

3.1 Bildnismalerei um 1800 bis 1867 in Europa 110
3.2 Bildnismalerei in Deutschland 114
3.3 Bildnismalerei in der Rheinprovinz 117
3.4 Bildnismalerei an der Düsseldorfer Malerschule / Schadows Kunstauffassung 121
3.4.1 Schadows Einflüsse *124*
3.4.2 Schadows Kunsttheorie *126*
3.4.3 Schadows Lehrkonzept und die Ausbildung an der Düsseldorfer Malerschule *130*
3.4.4 Bildnistheorie bei Schadow *136*
3.5 Fazit 146
Exkurs: Bilder zwischen Historienmalerei und Porträts an der Düsseldorfer Malerschule *147*
Exkurs: Akademien im 18. und 19. Jahrhundert *152*

4. SOHNS PORTRÄTMALEREI **154**

4.1 Technik der Malerei 156
4.2 Sohn und Lessing – eine tiefe Freundschaft über Jahrzehnte (Bildnisse) / Werbung für Lessing? ... 166
4.2.1 Der Lebensweg von Carl Friedrich Lessing mit besonderem Fokus auf die Freundschaft zu Carl Ferdinand Sohn vor dem Hintergrund der Düsseldorfer Malerschule *168*
4.2.2 Ein frühes Porträt von Lessing, Zeichnung von 1829 ..... *176*
4.2.3 Bildnis Carl Friedrich Lessing, frühes Ölgemälde von 1832 ..... *179*
4.2.4 Zeichnung von Lessing, 1839 ..... *183*
4.2.5 Standesporträt von Lessing, 1847 ..... *185*
4.2.6 Brustbildnis von Lessing, 1856 ..... *193*
4.2.7 Fazit *199*
Exkurs: Weitere Kniestücke seiner Künstlerfreunde am Beispiel von Christian Köhler (1809–1861), 1847 ..... *201*
4.3 Bürgerliche Porträts 204
4.3.1 Das Bürgertum *204*
4.3.1.1 Anfänge des Bürgertums 205
4.3.1.2 Die bürgerliche Emanzipation 207
4.3.1.3 Die bürgerliche Struktur im Rheinland und Sohns Auftraggeber 208
4.3.1.4 Die bürgerliche Kultur und der Anspruch an das Bürgerbildnis 211
4.3.2 Bildnisse aus den 1840er Jahren *215*
4.3.2.1 Bildnis Johann Carl Klotz (1782–1848), 1845 217
4.3.2.2 Bildnis Anna Christine Dorothea Klotz, geb. Soldan (1794–1856), 1845 222
4.3.3 Bildnisse aus den 1850er Jahre *228*
4.3.3.1 Bildnis Anna de Weerth, geb. Goldfuß (1826–1900), 1854 231
4.3.3.2 Bildnis Werner de Weerth (1809–1859), 1856 235
4.3.4 Bildnisse aus den 1860er Jahre *240*
4.3.4.1 Bildnis Henriette von Oppenheim, geb. Obermayer (1812–1885), 1864 240
4.3.4.2 Bildnis Eduard Kühlwetter (1813–1897), 1865 249
4.3.5 Fazit *256*
4.4 Porträts des Adels 258
4.4.1 Der Adel *258*
4.4.1.1 Geschichte des Adels 259
4.4.1.2 Deutscher Adel im 19. Jahrhundert 261
4.4.1.3 Leben des Adels im 19. Jahrhundert und Selbstinszenierung 263
4.4.1.4 Funktionen des Adelsbildnis 265
4.4.1.5 Sohns Auftraggeber 267
4.4.2 Kniestück/ Ganzkörperbildnis *271*
4.4.2.1 Bildnis Adelheid Marie von Nassau (1833–1916), 1855 272
4.4.2.2 Bildnis Adolph von Nassau (1817–1905), 1856 279
4.4.3 Tondo *285*
4.4.3.1 Bildnis Marie zu Wied, geb. von Nassau (1825–1902), 1860 286
4.4.3.2 Bildnis Nikolaus Prinz von Nassau (1832–1905), 1857 293
4.4.4 Kinderbildnisse *298*
4.4.4.1 Bildnis Wilhelm von Nassau (1852–1912), 1856 299
4.4.4.2 Kinderbildnis Elisabeth (1843-1916) und Wilhelm zu Wied (1845–1907), 1851 306
4.4.5 Fazit *313*
4.5 Galerie weiblicher Schönheiten: Romantische Damenbildnisse 315
4.5.1 Darstellung der Schönheit *315*
4.5.2 Prototyp Mona Lisa *317*
4.5.2.1 Bildnis einer jungen Dame 321
4.5.2.2 Bildnis der Gräfin Monts, 1846 324
4.5.2.3 Bildnis Marie Antoinette Stein, geb. Jung (1821–1890), 1847 327
4.5.2.4 Bildnis Clara Schumann, geb. Wieck (1819–1896), 1853 330
4.5.2.5 Bildnis einer Dame mit Schleier, 1854 333
4.5.2.6 Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden (1802–1869) 336

4.5.2.7 Damenbildnisse mit vereinzelten Elementen der Mona Lisa ... 340
4.5.2.7.1 Bildnis einer jungen Dame mit Rose vor einer Landschaft, 1848 ... 340
4.5.2.7.2 Bildnis Marie zu Wied (1825–1902), 1858 ... 341
4.5.2.8 Damenbildnisse in Schönheitsgalerien ... 344
4.5.2.9 Kurzfazit zu den Bildnissen nach der Mona Lisa ... 346
4.5.3 Prototyp Leonoren ... *347*
4.5.3.1 Bildnis Marie Wiegmann, geb. Hancke (1820–1893), 1843 ... 352
4.5.3.2 Bildnis Amalie Elise Suermondt, geb. Cockerill (1815–1859), 1848 ... 355
4.5.3.3 Bildnis Mathilde Wesendonck, geb. Luckemeyer (1828–1902), 1850 ... 359
4.5.3.4 Damenbildnisse mit vereinzelten Elementen der Leonoren ... 364
4.5.3.4.1 Bildnis Sophie Eugenie Freifrau von Mumm, geb. Lutteroth (1822–1888), 1844 ... 364
4.5.3.4.2 Bildnis Susanne Elise Mevissen, geb. Leiden (1822–1857), 1855 ... 367
4.5.3.5 Kurzfazit zu den Bildnissen nach den Leonoren ... 372
4.5.4 Fazit zu den schönen Damenbildnissen ... *372*
4.6 Fotografie und Malerei im Werk Sohns ... 374
4.6.1 Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert ... *374*
4.6.2 Künstler und Fotografie im 19. Jahrhundert ... *379*
4.6.3 Carl Sohn und die Düsseldorfer Malerschule im Umgang mit der Fotografie ... *381*
4.6.4 Stefanie von Hohenzollern Sigmaringen, Königin von Portugal (1837–1859) ... *383*
4.6.4.1 Fotografie von Stephanie, 1858 ... 387
4.6.4.2 Bildnis in Sigmaringen ... 389
4.6.4.3 Bildnis in Großbritannien ... 392
4.6.4.4 Bildnis in Lissabon ... 398
4.6.5 Elisabeth von Gleichen-Rußwurm, geb. von Thienen-Adlerflycht (1837–1865) ... *401*
4.6.5.1 Fotografie von Elisabeth ... 404
4.6.5.2 Bildnis in Marbach ... 404
4.6.6 Fazit ... *406*

5. ZUSAMMENFASSUNG ... **408**

6. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS ... **413**

7. WERKKATALOG ... **414**

7.1 Hinweise für die Benutzer ... 414
7.2 Datierte Werke ... 415
7.3 Undatierte oder unbekannte Werke ... 520
7.4 Ungeklärte Werke ... 547

8. ABBILDUNGSNACHWEIS ... **552**

9. BIBLIOGRAPHIE ... **564**

9.1 Ungedruckte Quellen ... 564
9.2 Gedruckte Quellen ... 569

10. ABBILDUNGEN ... **621**

Vorwort

Während meines Praktikums in der Gemäldegalerie des Museums Kunstpalast 2013/2014 bei Frau Dr. Bettina Baumgärtel (Museum Kunstpalast; Angelika-Kauffmann-Research-Projekt) beschäftigte ich mich intensiv mit dem Archiv der Düsseldorfer Malerschule. Der enge fachliche Austausch mit Frau Dr. Baumgärtel weckte meinen Wunsch, eine Dissertation anzufertigen, wobei sie mein Interesse auf die Gründergeneration der Düsseldorfer Malerschule lenkte. Die Entscheidung für Carl Ferdinand Sohn als Forschungsgegenstand fiel schnell, und ich bin Frau Dr. Baumgärtel für ihre vielseitige Unterstützung bis heute sehr dankbar.

Die wissenschaftliche Betreuung übernahm Frau Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch (Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf), die mich als Doktorand aufnahm. Gerade in den letzten Jahren war der regelmäßige Austausch mit ihr von großem Wert für mich, wofür ich ihr außerordentlich dankbar bin. Auch Herrn Prof. Dr. Hans Körner (Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf) danke ich herzlich für seine Bereitschaft zur Zweitbegutachtung und für seine konstruktiven Rückmeldungen in unseren Gesprächen.

Ein weiterer Dank geht an Herrn Hans Paffrath (Galerie Paffrath und Kunststiftung Paffrath, Düsseldorf), der mir nicht nur durch eine Anstellung die nötige finanzielle Grundlage für diese Arbeit ermöglichte, sondern mir auch beratend zur Seite stand und mir viele Kontakte vermittelte.

Von besonderer Bedeutung war die Bekanntschaft mit Frau Julia Lambert, einer Nachfahrin Carl Ferdinand Sohns. Sie gewährte mit Zugang zu bislang unveröffentlichten Dokumenten, Familienüberlieferungen und Werken aus dem Familienbesitz, was entscheiden zur Stärkung der Quellenbasis dieser Arbeit beitrug. Ich danke ihr für die herausragende Unterstützung über all die Jahre.

Eine prägende Erfahrung war die Zusammenarbeit mit Frau Prof. Dr. Cordula Grewe (Indiana University, Bloomington, USA) an ihrem Werkverzeichnis über Wilhelm Schadow, Carl Ferdinand Sohns Lehrer. Die zahlreichen fachlichen Gespräche mit ihr sowie der Einblick in das Œuvre Schadows unterstützten meine Forschung erheblich, wofür ich ihr sehr dankbar bin.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zahlreicher Archive, Museen und Sammlungen verdanke ich wichtige Rechercheergebnisse und kompetente Beratung. Mein Dank gilt

insbesondere: Frau Louise Cooling und Frau Rhian Wong (Royal Collection Trust, London), Herrn Dr. Christoph Danelzik-Brueggemann (Stadtmuseum Düsseldorf), Frau Dr. Beate Eickhoff (Von der Heydt-Museum, Wuppertal), Frau Andrea Habel-Schablitzky (Stadtmuseum, Köln), Frau Anette Hähnel (Sammlungen der Hohenzollern, Sigmaringen), Herrn Alexander Holm (Royal Collections, Stockholm), Frau Gabriele Kaiser (Staatsbibliothek zu Berlin), Herrn Hermann-Viktor Luithlen (Gut Nettehammer, Andernach), Frau Déborah Schott (Palais grand-ducal, Luxemburg), Frau Sabine Schroyen (Künstlerverein Malkasten Archiv, Düsseldorf), Frau Gabriele Teichmann (Oppenheim Archiv, Köln), Herrn Marcell Perse (Museum Zitadelle, Jülich), Dr. José Alberto Ribeiro (Diretor do Palácio Nacional da Ajuda), Herrn Hans Volmer (Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal), Bernd Willscheid (Roentgen Museum, Neuwied) sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Museumsbergs in Flensburg und des Museums Kunstpalast in Düsseldorf.

Besonders hervorzuheben sind Dr. Kilian Heck (Universität Greifswald) für den anregenden wissenschaftlichen Austausch sowie die Restauratorinnen Thuja Seidel (Restaurierung und Konservierung, Berlin) und Anna Bungenberg (Restaurierungsatelier Bungenberg und Kunstakademie, Düsseldorf), die mir fundierte Kenntnisse in die Maltechnik des 19. Jahrhunderts vermittelten.

Bereichernd war auch der Kontakt zu Theresa Schlegel, die über „Musikkulturelles Handeln von Sängerinnen im 19. Jahrhundert“ promoviert. Robert Wick und Eileen Ehm unterstützten mich engagiert in der Korrekturphase.

Abschließend gilt mein herzlicher Dank meiner Familie und meinen Freunden, die mir stets zur Seite standen. Besonders meinem Freund Markus Klemm danke ich für seinen beständigen Rat und seine verlässliche Unterstützung während der gesamten Entstehungszeit dieser Arbeit.

Meiner Mutter Claudia Olliges, geb. Asselborn (1958–2018)

und

meinem Freund Sven Markowski (1980–2015)

gewidmet,

die mich stets in meiner Liebe zur Kunst bestärkt haben.

1. Einleitung

> „Jeder betrachtete es als eine Ehre, von Sohn gemalt zu werden, und aus England, Russland und Amerika eilten Fremde herbei, um derselben theilhaft zu werden.“[1]

Diese Zeilen schrieb 1877 der Düsseldorfer Historienmaler Moritz Blanckarts (1839–1883) über den zu diesem Zeitpunkt bereits zehn Jahre verstorbenen Carl Ferdinand Sohn (1805–1867). Solche und ähnliche würdigende Äußerungen über Sohn finden sich von seinen Zeitgenossen und in der damaligen Presse zahlreich. Den meisten Menschen sind heute - wenn überhaupt - nur noch Sohns lyrischen Situationsbilder wie *Die beiden Leonoren* sowie einige wenige Bildnisse bekannt, die sich in den rheinländischen Museen neben anderen Bildern der Düsseldorfer Malerschule[2] einreihen. Neben dem Zeitgeschmack sowie der wechselhaften Popularität der Düsseldorfer Malerschule ist der Hauptgrund für diese Vergessenheit die bisherige mangelhafte wissenschaftliche Aufarbeitung des Œuvres von Carl Ferdinand Sohn. Dies verwundert, denn Sohn zählte zu den engsten Vertrauten Wilhelm Schadows (1788–1862), gehörte zu den beliebtesten Professoren der Akademie und war einer der wichtigsten Mitbegründer des damaligen Ruhms der Schule. Diese Arbeit soll diese Forschungslücke schließen und gleichzeitig den Fokus gezielt auf den bislang nicht systematisch untersuchten Teil von Carl Ferdinand Sohns Œuvre, die Porträtmalerei, legen.

Für die Einordnung zu seiner Bedeutung seien hier die Eckpunkte seines Lebens zusammengefasst: Carl Ferdinand Sohn gehörte zur ersten Generation der Düsseldorfer Malerschüler im 19. Jahrhundert und nahm innerhalb dieser Gruppe eine besondere Stellung ein. Als Schüler folgte er Wilhelm Schadow von Berlin ins Rheinland, der 1826 zum Direktor der Düsseldorfer Königlichen-Preußischen Kunstakademie ernannt wurde.

---

[1] Blanckarts 1877, S. 5.

[2] Zunächst wurde die Bezeichnung „Düsseldorfer Malerschule“ seit den 1830 Jahren für die Düsseldorfer Akademie ohne die Architektur-, die Kupferstecher- und spätere Bildhauerei-Abteilung gebräuchlich. Nach der Jahrhundertmitte wurde die „Düsseldorfer Malerschule“ gleichbedeutend mit der „Schadowschule“ verwendet, also die Akademie in der Zeit des Direktorats von Wilhelm Schadow, als abgeschlossene Zeit (1826-1859) betitelt. Bereits 1890 erweiterten Adolf Rosenberg und andere den Begriff bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Markowitz dehnte die Zeitspanne schließlich bis zum Ende der Königlich-Preußischen Kunstakademie in Düsseldorf aus und setzte den Zeitraum auf 1819 bis 1918 fest, was sich bis heute durchgesetzt hat. BK Düsseldorf 1969, S. 7.

Neben Theodor Hildebrandt (1804–1874), Julius Hübner (1806–1882), Carl Friedrich Lessing (1808–1880) und Eduard Bendemann (1811–1889) galt Sohn als Hauptpersönlichkeit und Stütze der Düsseldorfer Schule, die schnell einen nationalen sowie internationalen guten Ruf genoss und zeitweise das Kunstgeschehen beherrschte. Sohn feierte große Erfolge mit seinen Werken, die in der Forschung bislang vor allem der lyrisch-romantischen Malerei zugeordnet wurden. Gleichzeitig bediente er zusammen mit Theodor Hildebrandt ein wohlhabendes bürgerliches und adeliges Publikum mit Bildnissen, die sich neben Naturwahrheit durch ideale Züge auszeichneten.

Sohns Schüler und Freund Hermann Becker (1817–1885) beschrieb ihn folgend: Sohn versuchte die „[...] schöne Erscheinung festzuhalten, Menschen im schönsten Moment ihres Daseins darzustellen. Schöne Mädchen und Jünglinge, reizende Weiber in aller Pracht eines üppigen Daseins, in ruhigen Situationen, sind die Gegenstände seiner Gemälde, es ist eine glückselige Welt, worin seine Phantasie sich ergeht, die von keiner bösen Leidenschaft bewegt, höchstens durch elegisches Liebesleid getrübt wird.“[3]

Carl Sohn unternahm mehrere Reisen ins Ausland, u. a. nach Holland, Belgien, Frankreich und ging für ein Jahr mit Eduard Bendemann, Theodor Hildebrandt, Julius Hübner und Wilhelm von Schadow nach Italien. 1832 wurde er Stellvertreter von Heinrich Christian Kolbe (1771–1836) an der Akademie, wo er nach Schadows Lehrmethode unterrichtete, die das Studium nach der Natur mit der Poesie verband. 1838 wurde er zum ordentlichen Professor ernannt – ein Amt, das er zwischenzeitlich für einige Jahre aussetzte, denn seine Arbeit erfreute sich so großer Beliebtheit, dass die Porträtaufträge, die er erhielt, seine Zeit gänzlich in Anspruch nahmen. Als einer der wenigen Lehrer unterrichtete Sohn in seinem Privatatelier neben Männern auch viele Damen. Bis zu seinem Tod im Jahre 1867 leitete Sohn als einer der beliebtesten Lehrer Malklassen an der Akademie.[4]

Die vorliegende Arbeit geht von der These aus, dass Carl Ferdinand Sohn bislang nicht hinreichend als Bildnismaler wahrgenommen worden ist. Entgegen der bisherigen Forschung, die sich vor allem auf seine Situationsbilder und vereinzelte idealisierte Bildnisse konzentrierte, zeigt die Arbeit, dass die Porträtmalerei den eigentlichen Kern seines künstlerischen Œuvres bildet.

[3] Becker 1867, S. 40.
[4] Vgl. ebd., S. 292.

Sohns Bildnisse erweisen sich dabei als zentrale Orte ästhetischer und sozialer Reflexion. In ihnen lotet Carl Ferdinand Sohn Fragen von sozialer Zugehörigkeit, Geschlecht, Nähe und Distanz sowie das Spannungsverhältnis von Idealisierung und Naturwahrheit aus. Seine Malweise folgt dabei keinem starren stilistischen Programm, sondern passt sich bewusst an die Auftragsrahmenbedingungen, die soziale Umgebung und die beabsichtigte Bildwirkung an.

Ein besonderer Fokus liegt dabei auf dem von Andrea Kluxen eingeführten Begriff des Schichtenporträts,[5] das explizit auf Standeszeichen verzichtet und soziale Zugehörigkeit über Habitus, Körperhaltung und den privaten Moment vermittelt. Dabei wird erkennbar, dass sich bürgerliche und adelige Bildniskonzepte im Laufe des 19. Jahrhunderts einander angleichen, was sich in Sohns Bildnissen nachweisen lässt. Schließlich korrigiert die Analyse die in der Forschung vielfach angenommene zentrale Bedeutung der Fotografie für Sohns Porträtmalerei und belegt, dass fotografische Vorlagen nur in vereinzelten Fällen eine funktionale Bedeutung hatten.

Für diese Arbeit sind neben der folgenden Sekundärliteratur beim Forschungsstand ebenfalls Primärquellen, wie Briefe von Carl Sohn und seinen Bekannten oder bislang unveröffentlichte Lebenserinnerungen von Zeitgenossen, herangezogen worden. Dazu half besonders der Kontakt mit seinen Nachfahren, der Familie Benser/Lambert aus Düsseldorf, als auch der Kontakt zu weiteren Privatpersonen, deren Vorfahren Berichte und Briefe hinterließen. Ein besonders ergiebiger Fundort war das Archiv des Künstlervereins Malkasten, in dem Lebenserinnerungen seines Sohnes Richard sowie eine eigenhändige Werkliste seiner letzten sieben Lebensjahre zu finden sind. Weitere Archive in Düsseldorf und anderen deutschen Städten[6] förderten weitere Entdeckungen zutage, wenn insgesamt auch recht mager, was eigenhändige Schriftstücke angeht.

Eine große Schwierigkeit bestand darin, die verstreuten Bildnisse zu finden, die sich größtenteils in Privatbesitz befinden. Neben dem Zugriff auf Auktionskataloge, -plattformen, Onlinedatenbanken[7] und Literaturhinweise, wurde die zweisprachige

[5] Vgl. Kluxen 1989, S. 120.

[6] Fundorte für Quellen von Sohn sind das Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf, das Stadtarchiv Düsseldorf, das Historische Archiv in Berlin, die Staatsbibliothek zu Berlin, die Zentral- und Landesbibliothek Berlin, die Universitätsbibliothek Bonn, die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, die Universitätsbibliothek Leipzig, die Royal Archives in London, das Deutsches Literaturarchiv Marbach, das Staatsarchiv in Sigmaringen und die Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen.

[7] Die Auktions- und Galeriekataloge sind in der Bibliographie mit VK gekennzeichnet. Auktionsplattformen waren vor allem artnet.com und artprice.com sowie die Homepages von

Homepage Carl-Ferdinand-Sohn.com erstellt, um eine Anlaufstelle für Interessierte und Besitzer von Werken zu bieten. Darüber konnten auf nationaler und internationaler Ebene einige Werke gefunden werden. Mit der Zeit ergaben sich gute Kontakte zu Museen, Institutionen, Galerien, Sammlern und Besitzern, die nicht nur Bildmaterial zur Verfügung stellten, sondern auch mit manchem Rat zur Seite standen. Sohns Werke, vor allem seine lyrischen Situationsbilder, sind nur vereinzelt in verschiedenen Schriften der Kunstgeschichte besprochen worden, obwohl seine herausragende Stellung in der Akademie und sein starker Einfluss auf seine Schüler unbestritten sind:

Der bisherige Forschungsstand zu Carl Sohn ist eng mit der allgemeinen Forschung zur Düsseldorfer Malerschule verbunden. Schon von ihren Zeitgenossen im 19. Jahrhundert sind die Schüler der Düsseldorfer Akademie und ihre Werke besprochen worden. Zunächst besonders von den Kunstschriftstellern, die mit der Akademie in besonderer Weise in Kontakt standen. Graf Athanasius von Raczynski (1788–1874) ließ Schadow bereits 1836 in seinem Buch über die „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ zu Wort kommen und porträtierte die bekanntesten Maler und Schüler, wie Carl Sohn.[8] Weitere Literaten, die sich ähnlich wohlmeinend mit der Schule und ihren Malern auseinandersetzten, waren Friedrich von Uechtritz (1800–1875) 1838, Wolfgang Müller von Königswinter (1816–1873) in den 1850er Jahren, Rudolf Wiegmann (1804–1865) 1856 und Moritz Blanckarts in den 1860er und 1870er Jahren. Sohn wurde bei diesen Schriftstellern immer auf ähnliche Weise beschrieben, indem sie auf seine lyrischen Situationsbilder eingingen und einige Porträts mit der Betonung auf weibliche Bildnisse auflisteten. Zudem wurde er als einer der Hauptvertreter der Schule und der wichtigsten Lehrer angesehen. Diese Beschreibungen waren immer auf ein paar Seiten zusammengefasst und wiederholen sich meist in ihren inhaltlichen Aussagen.[9]

Etwas kritischer verhandelten Anton Fahne (1805–1883) und Johann Josef Scotti (1787–1866) die Situation an der Akademie und die Maler in ihren Streitschriften. Der 1837 über diese Schriften ausgetragene Konflikt dokumentiert die Einstellungen

---

Auktionshäusern, wie z. B. Ketterer Kunst oder Lempertz, hilfreich. Darüber hinaus gaben auch Lostart.de, das niederländische RKD Research (research.rkd.nl) und die Royal Collection Trust (rct.uk) Anhaltspunkte zu Werken von Sohn.

[8] Vgl. Raczynski 1836.

[9] Vgl. Uechtritz 1839; Müller von Königswinter 1854 & 1855; Wiegmann 1856; Blanckarts 1869 & 1877.

während der Streitigkeiten zwischen den Rheinländern und den Ostländern, zu denen auch der Ankauf von Sohns Skizzen für den Kunstverein zum Gegenstand wurde.[10] Abgesehen von diesen Streitschriften geben veröffentlichte Lebenserinnerungen und Berichte von Karl Leberecht Immermann (1796–1840), Robert Reinick (1805–1852) oder Julius Hübner weitere Facetten aus dem Leben der Malerschüler und Carl Sohns preis.[11]

Dennoch blieben die Aussagen und das Künstlerporträt zu Sohn auch in den Nekrologen von Hermann Becker und Wilhelm Camphausen (1818–1885) im gleichen Tenor wie in den Schriften ihrer Vorgänger.[12] Friedrich Schaarschmidt (1863–1902) bewertete Carl Sohn und seine Zeitgenossen um 1900 schon etwas kritischer. In einem Abschnitt über Sohn erklärte er, die Gleichsetzung Sohns mit Tizian (um 1488 bis1490–1576) durch dessen Zeitgenossen sei darin begründet, dass Sohn als Erster gewagt habe, unbekleidete Figuren darzustellen, und dass die Farbigkeit seiner Palette heller und bunter als die seiner Zeitgenossen gewesen sei. Ein Kolorismus, wie ihn die Venezianer praktizierten, war das seiner Meinung nach nicht.[13] In den 1960er, 1970er und 1980er Jahren ordneten Kunsthistoriker wie Wolfgang Hütt (1925–2019), Eduard Trier (1920–2009), Ekkehard Mai (1946–2020), Irene Markowitz (1925–2010) und Helmut Börsch-Supan (1933) Carl Sohn in ihren Gesamtdarstellungen zur Düsseldorfer Malerschule ein, wobei sie ihn in knappen Darstellungen vor allem über seine lyrischen Situationsbilder in den Kontext der Akademie einbetteten.[14] Ab den 1980er Jahren rückte die Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule und damit auch Carl Sohns Porträts in den Fokus der Forschung. 1983 untersuchte Martina Gödecke-Behnke einige Frauenbildnisse Sohns, ohne jedoch die stilistische Entwicklung oder die unterschiedlichen Grade des Naturalismus in seinem Werk zu berücksichtigen.[15] Anders verfuhr Andreas Wartmann, der ein ganzes Kapitel der Bildnismalerei Sohns widmete. Darin analysierte er mehrere Porträts kritisch und ordnete Sohns Bildnisse der idealistischen Malerei in der Nachfolge Wilhelm Schadows zu. Für seine Untersuchungen griff er jedoch nur auf vereinzelte Museumsbilder zurück.[16] Vor allem

[10] Vgl. Fahne 1837 & 1837a; Scotti 1837 & 1838; siehe dazu Kapitel 2.4.3 Der Streit zwischen Rheinländern und Ostländern
[11] Vgl. Immermann 1840; Reinick 1836-1852; Hübner 1869 & 1872.
[12] Vgl. Becker 1867 & 1867 a; Camphausen 1867.
[13] Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 83 f.
[14] Vgl. Hütt 1964 & 1995; Trier 1973; Trier/ Weyres 1979; Mai 1979 & 1979 & 1998 & 2001 & 2013.
[15] Vgl. Gödecke-Behnke 1983.
[16] Vgl. Wartmann 1996, S. 66-75.

in den 1990er und 2000er Jahren erhielt die Forschung zur Düsseldorfer Malerschule Aufwind: Es wurden sowohl Monographien zu Julius Hübner, Wilhelm Schadow, Carl Friedrich Lessing, Eduard Bendemann, Johann Wilhelm Schirmer (1807–1863) und Carl Wilhelm Hübner (1814–1879) verfasst.[17] Daneben wurden weitere Lebenserinnerungen und Briefe[18] sowie Fragestellungen zu Sammlungen, den Beziehungen zu Amerika und dem Ausland bearbeitet und veröffentlicht. Sohn spielt in diesen Arbeiten immer wieder eine bedeutende Rolle als Schüler, Maler und Lehrer, wird jedoch nur nebensächlich unter der jeweiligen Fragestellung behandelt. Arbeiten die sich konkret mit Carl Sohn oder seinen Werken befassten, waren 2003 der Aufsatz von Sigfried Weiß über das Privatatelier von Sohn, 2011 das Buch von Hans Körner über die „Unsichtbare Malerei", bei der er verstärkt auf die Bilder mit den Leonoren eingeht, und 2014 die Masterarbeit „Malerei und Literatur bei Carl Ferdinand Sohn und Carl Begas" von Renate Voget.[19] In den letzten Jahren untersuchte die Restauratorin Thuja Seidel Porträts Carl Sohns aus verschiedenen Jahrzehnten und gelangte zu einem ähnlichen Schluss wie der Verfasser in seinem Kapitel über Carl Sohn in der Festschrift der Düsseldorfer Kunstakademie, dass Sohns Bildnisse nicht, wie immer behauptet wurde, durchgehend einheitlich seien, sondern sich durchaus eine künstlerische Entwicklung bei Sohn abgezeichnet habe.[20]

Ziel dieser Arbeit ist es, den bislang nicht hinreichend erkannten Stellenwert Carl Ferdinand Sohns für die Düsseldorfer Malerschule, die Malerei des 19. Jahrhunderts und insbesondere für die Porträtmalerei neu zu bestimmen. Die Untersuchung folgt dabei leitenden Fragestellungen, die auf eine systematische Neubewertung seines Œuvres abzielen: Welche Faktoren begründen den frühen Erfolg Carl Ferdinand Sohns? Welche Rolle nahm die Porträtmalerei innerhalb seines Gesamtwerks ein, und in welchem Verhältnis stand sie zu seinen anderen Gattungen? Wie entwickelte sich Sohns künstlerische Praxis im Laufe der Jahrzehnte, insbesondere im Hinblick auf Stil, Technik und Bildkonzeption? Wie sehr war Carl Sohn von seinem Lehrer Wilhelm Schadow und den romantischen Konzepten seiner Zeit beeinflusst? Was waren die Kunstströmungen und -moden in dieser Zeit und wie beeinflussten sie Sohn nachweislich? Welche künstlerischen Vorbilder und persönlichen Kontakte lassen sich

[17] Vgl. Monschau-Schmittmann 1993; Grewe 1998; Sitt 2000; Krey 2003; Morgen 2008.
[18] Vgl. Vomm 2004; AK Düsseldorf 2011; Scholl/Sors 2004.
[19] Vgl. Weiß 2003; Körner 2011; Voget 2014.
[20] Vgl. Seidel 2016; Olliges 2023.

für Sohn belegen, und wie wirkten sie sich auf sein Werk aus? Wie wurde Sohn von seinen Zeitgenossen wahrgenommen, kunstkritisch bewertet und ökonomisch honoriert? Wer gehörte zu Sohns Käufern, Auftraggebern und Dargestellten, und welche sozialen Milieus lassen sich daraus erschließen?

Die Untersuchung zielt nicht darauf ab, eine vollständige kultur- und sozialhistorische Aufarbeitung der Düsseldorfer Malerschule vorzulegen oder sämtliche Gattungen von Sohns Œuvre gleichgewichtig zu behandeln. Der Schwerpunkt liegt bewusst auf der Porträtmalerei, um methodisch Sohns Werk, seine künstlerische Praxis und seine gesellschaftliche Stellung herauszuarbeiten. Durch diese Fokussierung hilft die Arbeit Bereiche der Düsseldorfer Malerschule und der Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts neuzubewerten. Sie zeigt, wie Bildnisse als visuelle Medien genutzt werden, um soziale, geschlechtliche und ästhetischer Fragen auszuhandeln. Erstmals rückt dabei Carl Ferdinand Sohn umfassend in den Mittelpunkt dieser Perspektive. Kunsthistorische Bildanalysen werden mit sozial- und kulturhistorischen Fragestellungen verknüpft, ohne den Anspruch eine neue theoretische Position zu erheben.

Die vorliegende Dissertation folgt dem Ansatz der klassischen Künstlermonographie und widmet sich Carl Ferdinand Sohn vor dem Hintergrund der oben formulierten Fragestellungen. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf seinen Bildnissen, da er von seiner Schulzeit bis zu seinem Lebensende kontinuierlich Porträts schuf und diese den zentralen Bestandteil seines Œuvres ausmachen. Die Bildnismalerei erweist sich dabei erneut als Sohns eigentliches Experimentierfeld und macht seine künstlerische und konzeptionelle Vielschichtigkeit sichtbar. Daher nehmen die lyrischen Situationsbilder nur einen kleinen Raum im Rahmen der Biographie ein, wo sie kurz im Hinblick auf ihre Entstehung und die öffentlichen Kritiken (Rezeptionsästhetik) vorgestellt werden. Das dritte Kapitel beleuchtet die Situation der Bildnismalerei im 19. Jahrhundert in Europa, Deutschland, im Rheinland und schließlich an der Düsseldorfer Kunstakademie, insbesondere unter Berücksichtigung der Kunsttheorie von Wilhelm Schadow sowie dessen Einfluss auf die Schule und Sohn. Den größten Teil nimmt das vierte Kapitel mit den Bildanalysen ein, die zunächst durch eine Untersuchung seiner Maltechnik, die sich auf Quellenanalysen und technologische Untersuchungsergebnisse stützt, eingeleitet werden.

In den anschließenden Bildbesprechungen werden die Bildnisse zunächst mittels Formanalysen beschrieben. Durch stilkritische und ikonologische Analysen werden die Werke in ihren kulturellen und historischen Kontext eingeordnet, wobei sowohl Vorbilder als auch theoretische Schriften Wilhelm Schadows sowie die zeitgenössischen Kunsttheorien als Referenzrahmen herangezogen werden. Zur weiteren Analyse und zum Verständnis werden biographische Daten, sozial- und kulturhistorische Methoden sowie Fragestellungen der Gender-Studies miteinbezogen. Die Bildnisse werden in verschiedene Gruppen unterteilt, da sie in der Darstellung und Ausführung differieren.[21]

Ein Werkkatalog beschließt die Untersuchung und führt alle derzeit nachweisbaren Arbeiten Carl Sohns auf. Er speist sich aus den dieser Arbeit zugrunde liegenden Quellen und Recherchen. Neben den bekannten lyrischen Situationsbildern hat Sohn eine unbestimmte Zahl von Porträts gefertigt, die sich zu einem großen Teil noch in Privatbesitz befinden, weshalb die Erstellung eines kritischen Werkverzeichnisses für diese Dissertation zu weit führen würde. Dennoch sollen seine Hauptwerke sowie ein Großteil der zu ermittelnden Arbeiten aufgelistet werden. Sohns Werke wurden teilweise kopiert oder popularisiert durch Stiche und Drucke in Büchern, deren komplette Aufnahme jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Auch die Werke, auf denen Sohn abgebildet ist, werden nur am Rande erwähnt. Der Wissenschaft, den Museen und dem Kunsthandel gibt diese erste Werkliste dennoch einen Einblick und wichtige Anhaltspunkte zu seinem Œuvre.

1.1 Anfang und Ende

Über 45 Jahre malte Carl Ferdinand Sohn Bilder und vor allem Bildnisse. Die Porträts bildeten das Fundament für die Historienmalerei bzw. die Situationsbilder[22] – entsprechend begann und beendete Sohn seine Laufbahn mit Bildnissen.

Als Vorgeschmack auf die später folgende systematische Werkanalyse sollen hier bereits zwei exemplarische Porträts vorgestellt werden, die eindrucksvoll Sohns künstlerische Spannweite demonstrieren: sein erstes Selbstbildnis im Alter von etwa sechzehn Jahren, zugleich sein frühestes erhaltenes Werk, sowie das Bildnis seiner

[21] Siehe Kapitel 4. Sohns Porträtmalerei
[22] Siehe Kapitel 3.4.4 Bildnistheorie bei Schadow

Gattin Emilie Auguste Sohn (1805–1884) aus seinem Todesjahr. Diese beiden Werke, die zeitlich Anfang und Ende seiner Karriere markieren, lassen bereits erahnen, welche bemerkenswerte künstlerische Entwicklung Sohn durchlief und die später in der detaillierten Untersuchung seiner Porträtmalerei systematisch nachvollzogen wird.

1.1.1 Selbstbildnis mit 16 Jahren, ca. 1821

Mit weitgeöffneten blauen Augen schaut der jugendliche Carl Ferdinand Sohn aus dem Brustselbstbildnis (Abb. 1; WK-Nr. 1), das die große Begabung schon in jungen Jahren zeigt. Der Oberkörper dreht sich nach rechts, während der Kopf dem Betrachter[23] in einem Dreiviertelporträt zugewandt ist. Sohn trägt eine dunkelblaue Jacke mit Umschlägen, aus der sich ein breiter, weißer Hemdkragen hervorwölbt und den Übergang zum Kopf bildet. Das Hemd ist strukturlos und endet in den nicht ausgemalten Vorzeichnungen auf der Brust. Der Hals wird fast komplett von dem Kragen verdeckt und das Wenige, was von ihm zu sehen ist, liegt im Schatten. Der runde Kopf zeigt die markanten Gesichtszüge in jugendlicher Weichheit, die später so charakteristisch für ihn sein werden. Die Augen sind in tiefen Augenhöhlen zu finden, von denen die trapezförmige Nase mit einer leichten Wölbung zum Mund führt, der aus vollen roten Lippen besteht. Die bleiche Haut wird an den Wangen durch Rötungen unterbrochen, die zusammen mit dem Schatten die Gesichtsform umschreiben. Das helle Licht kommt von oben links, betont die Stirn und ruft die Schattenpartien unter den leichten blonden Augenbrauen, unter der Nase und unter dem Mund hervor. Die blonden Haare sind mittellang und zur Seite gescheitelt, so dass sie auf seinem Haupt eine Welle schlagen und sein Ohr an der Seite freigeben. Der Hintergrund ist monochrom dunkel gehalten, wodurch das Gesicht besonders in Erscheinung tritt. Offensichtlich hatte Carl Sohn schon in diesem jungen Alter Malunterricht erhalten, denn die Ausführungen des Gesichts und die gekratzte Struktur der Haare zeugen vom Wissen um Maltechniken. Seine Positionierung entspricht dem klassischen Brustbildnis im Dreiviertelporträt, wie es um 1800 charakteristisch für Selbstbildnisse war. Die Gesichter drückten dabei verschiedenste Gefühle aus, die vom Stolz des eigenen Könnens und dem Erreichten bis hin zur psychologischen Innenschau à la Rembrandt

[23] Im Folgenden wird der Begriff ‚Betrachter' aus Gründen der Lesefreundlichkeit im generischen Maskulinum verwendet; er bezieht sich geschlechtsneutral auf alle Personen.

reichten. In Frankreich setzte Jean-Baptiste Greuze (1725–1805; Abb. 2) dieses Format mit einer seitlichen Kopfbewegung und dem fixierenden Blick den aristokratisch überhöhten Darstellungen entgegen. Es wurde zum Vorbild für Anton Graff (1736–1813, Abb. 3) und den jungen Philipp Otto Runge (1777–1810; Abb. 4), die beide Einfluss auf die Künstlerschaft in Deutschland hatten. Gerade das Brustbild ohne Attribute war um 1800 besonders bei jungen Künstlern beliebt und kann als bürgerlicher Porträttyp kategorisiert werden. Es bietet sich gut für die künstlerische Selbstbefragung an, zumal das eigene Spiegelbild das ausdauerndste, gefügigste und günstigste Modell ist.[24] Für einen jungen, angehenden Künstler wie Carl Sohn um 1820 war das eigene Spiegelbild das naheliegendste Bildnis, das sich zur Übung und zur Selbstdarstellung mit wachem Blick eignete. Von der Anlage her entspricht Sohns Porträt Runges Selbstbildnis von 1803: Bildausschnitt, Kopfwendung vor einem einfachen Hintergrund und Gesichtsausdruck ähneln sich stark. Allein der flächige, prominent strahlende und nicht ausgemalte Hemdkragen erinnert an das Selbstbildnis Franz Pforrs (1788–1812; Abb. 5) von 1810, das zum Inbegriff des romantischen Selbstbildnisses avancierte. Auch hier fällt der flächige, weiße Kragen auf, der in unterschiedliche Richtungen weist.[25] Während Pforr die Malweise bewusst zur Mittelalterrezeption einsetzt, ist der Kragen bei Sohn noch nicht fertig ausgemalt und wirkt dadurch als Nebensächlichkeit, die nicht bis zum Ende ausformuliert werden musste. Es ist jedoch nicht anzunehmen, dass Sohn zu diesem Zeitpunkt das Selbstbildnis von Pforr gekannt hatte. Somit kann es nicht als Vorbild gedient haben.[26] Sohns Selbstbildnis zeigt sein Licht- und Farbverständnis sowie seine Fähigkeit, diese auf die Leinwand zu übertragen. Sein Gespür für die richtigen Farbtöne, das später häufig lobend hervorgehoben wurde, zeigt sich bereits in diesem Werk. Die Malweise ist jedoch noch nicht ausgereift; an vielen Stellen schimmert die Leinwand durch. Dennoch lässt sich hier bereits seine Tendenz zum Porträtieren und seine Fähigkeit erkennen, ausdrucksstarke Bildnisse zu schaffen.

[24] Vgl. Holsten, Siegmar: „Künstlerbildnisse“, in: Hofman 1977, S. 249 ff.

[25] Es geht Pforr in seinem Selbstbildnis vor allem um eine Annäherung an mittelalterliche Vorbilder, weshalb er einen flächigen Stil mit perspektivischen Verkürzungen als stilistisches Mittel und einen in die Ferne schweifenden Blick wählte. Sohn hingegen präsentiert ein bewusstes Wahrnehmen und Beschauen, womit er Graff und Runge nähersteht.

[26] Sohns späterer Lehrer Wilhelm Schadow, der in Rom zum Nazarener avancierte, könnte sich aber bei diesem frühen Versuch seines Schülers an Pforr erinnert gefühlt haben. Schadows Malweise war von der französischen und von der Renaissance-Malerei und weniger von der deutschen Malerei des Mittelalters beeinflusst war – dies hat Sohns ästhetischem Empfinden sicherlich vielmehr entsprochen.

Das Selbstbildnis befindet sich bis heute im Familienbesitz und wurde zuletzt Anfang des 20. Jahrhunderts auf einer Überblicksausstellung im Museum Kunstpalast öffentlich gezeigt.

1.1.2 Bildnis Emilie Auguste Sohn (1805–1884), 1867

In seinem Todesjahr malte Carl Ferdinand Sohn seine gleichaltrige Gattin Emilie Auguste Sohn, geborene von Mülmann (Abb. 6; WK-Nr. 258). Es steht repräsentativ für die Bildnisse in sitzender Position und gleichzeitig für die am weitest entwickelte Malerei seiner Karriere.
Emilie präsentiert sich nach links gewandt im Profil. Sie trägt ein dunkelbraunes Kleid mit weißem Kragen und Blusenmanschetten. Eine helle Pelzstola ist lose über ihre Armbeugen gelegt, während ihre Hände aufeinander ruhen und ein weißes Taschentuch festhalten. Die bläulichen Adern ihrer Hand sind gut zu erkennen. Am linken Ringfinger trägt sie den goldenen Ehering. Hinter ihrem Rücken ist eine dunkelbraune verzierte Rückenlehne mit rotem Samtbezug zu sehen. Ihr runder Kopf wird von einer weißen gestickten Haube mit langen Ausläufern bis auf die Brust umfangen, die mit schwarzen Bändern durchsetzt und unter dem Kinn festgebunden ist. Ihr braunes Haar ist in der Mitte gescheitelt, fällt in weichen Wellen über die Ohren und ist unter der Haube hochgesteckt. Ihr helles Gesicht wird durch die leichten Rötungen, die sich von den Wangen bis zur dünnen Nasenspitze sowie auf dem runden Kinn ausbreiten, und den roten Mund belebt. Leichte Hauterschlaffungen um die braunen Augen, die Wangen und unter dem Kinn deuten auf ihr Alter hin. Der Hintergrund ist monochrom dunkel, wodurch die hellen Partien des Gesichts und der Hände, die von dem seitlichen Licht beschienen werden, besonders hervortreten. Der Grad des Naturalismus ist bei dem Bildnis besonders hoch, was sich an den blauen Adern und der erschlafften Haut gut nachvollziehen lässt. Dennoch erscheint Emilie würdevoll und trotz ihres Alters von 62 Jahren wirkt sie wesentlich jünger.
Sitzende, ältere Damen mit prachtvollen Hauben lassen sich immer wieder in Sohns Œuvre finden, wie das Bildnis von Wilhelmine Elise Schleiden von 1848 (1785–1874; Abb. 7; WK-Nr. 80), das Bildnis einer Dame mit Spitzenhaube von 1850 (Abb. 8; WK-Nr. 86), das Bildnis der Johanna Luckemeyer von 1851 (1801–1862; Abb. 9; WK-Nr. 92), das Bildnis der Frau Oberbergrath Philipine Mayer von 1854 (Abb. 10; WK-Nr. 104)

und das Bildnis von Juli Rath von 1856 (1800–1887; Abb. 11; WK-Nr. 121) verdeutlichen. Sie alle zeichnen sich durch das Sitzmotiv, dunkle, zurückhaltende Kleidung, kunstvolle, weiße Hauben und zum Teil auch Taschentücher aus. Die Bildnisse entsprechen ganz den Ansprüchen des reicheren Großbürgertums jener Zeit: Wie Ralf Schmitt ausführt, beschränkten gesellschaftliche Tugendvorstellungen und männliche Vorgaben die weiblichen Aktivitäten auf den häuslichen Bereich, wobei Frauen höherer Gesellschaftsschichten besonders stark von der Außenwelt isoliert waren und alltägliche Besorgungen vom Personal übernommen wurden. Den Damen blieb demnach lediglich die Möglichkeit, sich mit religiösen Schriften, Fremdsprachen, Handarbeiten, Hausmusik, dem Aufführen kleiner Theaterstücke und vor allem der Mode zu beschäftigen. Von ihren Ehemännern gefördert und finanziert, stellte der durch die Frau zur Schau gestellte Luxus den finanziellen Erfolg der Ehemänner dar.[27] Dementsprechend präsentieren sich die Damen in teuren Kleidern mit edler Spitze und zum Teil mit herrschaftlichem Pelz. Hier wird der Versuch des reichen Großbürgertums sichtbar, die Darstellungsformen der Aristokratie für sich zu nutzen um die eigene Stellung zu adeln. Und wirklich scheinen einige von ihnen auf den roten Sesseln zu thronen. Der Stuck einiger Wände erinnert durch seine seitlich angeschnittene Darstellung zusätzlich an eine Säule – ein typisches Herrscherattribut in der Porträtmalerei. Gleichzeitig werden die Damen im Innenraum eines Gebäudes dargestellt, was ihr tugendhaftes Leben im Heim versinnbildlicht, in dem sie einerseits verehrt und andererseits eingeengt werden.

Den Naturalismus scheint Sohn mit jedem der eben genannten Frauenbildnisse zu steigern. Waren die Bildnisse der anderen Damen Auftragsarbeiten und Sohn dem Wunsch der Auftraggebenden verpflichtet, so konnte er bei seiner Gattin frei agieren und sie so darstellen, wie es ihm beliebte. Sie wirkt im Vergleich zu den anderen Darstellungen am natürlichsten und entspanntesten in ihrer Haltung.

In der Positionierung ähnliche Bildnisse sind bei Sohns Künstlerkollegen ebenfalls anzutreffen, wie das Bildnis von 1847 der Lida Bendemann, geb. Schadow (1821–1895; Abb. 12) von Eduard Bendemann. Auch sie sitzt auf einem Stuhl in schwarz gehüllt und blickt den Betrachter an. Neben der detaillierten Hintergrundgestaltung fällt besonders die Hautbehandlung auf, die glatter und porzellanartiger wirkt als in Sohns

[27] Vgl. Schmitt, Ralf M.: Zur Kleidung der Biedermeierzeit, in: AK Saarbrücken/Trier 2001, S. 89 f.

zwanzig Jahre späterem Bildnis seiner Frau oder auch im zur gleichen Zeit entstandenen Bildnis der Frau Schleiden. Im Gegensatz zu Bendemann war Sohn also schon in seiner Maltechnik früher dem Naturalismus verpflichtet.
Vergleichbar mit dem Bild von Emilie Sohn sind auf internationalem Parkett die Werke von Franz Xaver Winterhalter, die er von sitzenden adeligen Damen vor einem einfachen, undefinierbaren Hintergrund schuf, wie z. B. das Porträt der Gräfin Olga Schuvalova von 1858 (Abb. 13). Die seitliche Haltung, die ineinander gelegten Hände, die jeweils gezeigte Pracht in Tüll oder Pelz an den Ärmeln, die feine Hautbehandlung und die Fokussierung auf den Kopf entsprechen sich bei beiden Porträts. Jedoch ist der Naturalismus bei Sohn höher, wodurch auch die Natürlichkeit von Emilie gesteigert ist. Trotz dieser Natürlichkeit wirkt Emilie nicht weniger anmutig als die Gräfin.
Das Bildnis von Emilie war ihm selbst auch eines der wichtigsten, wie es der Verfasser seines Nekrologs, Hermann Becker, 1867 zu berichten wusste: „[...] und eines seiner letzten und von ihm selbst sehr geschätzten, das Bildniß seiner Frau."[28] Auch sein Kollege Camphausen attestierte Sohn sich noch immer selbst zu übertrumpfen, wie es bei dem Bildnis seiner Ehefrau der Fall war. Sohn bliebe es daher erspart, eine Alters bedingte Abnahme seiner Schöpferkraft erfahren zu müssen.[29]

Von künstlerischer Seite wurde das Bildnis sehr geschätzt, doch inwieweit es Emilie entsprach, ist heute schwer zu sagen. Das Wenige, was sich aus dem Leben von Emilie Sohn überliefert hat, lässt sich hier kurz zusammenfassen: Sie war die Tochter des preußischen Oberforstmeisters und Regierungsbeamten Friedrich Carl Ludwig von Mülmann (1775–1857) und seiner Frau Johanne Sophie Luise Hartig (1779–1815). Sie hatte 13 Geschwister. Einer ihrer Brüder war der Königlich-preußische Regierungsrat Ehrenreich Otto Karl Kosak von Mülmann (1813–1868). Ihre Schwester Sophie Pauline (1811–1887) war seit 1838 mit Rudolf Jordan (1810–1887), einem Kollegen von Carl Sohn, verheiratet.[30] Bis heute befindet sich eine Zeichnung von Carl Sohn im Familienbesitz, die er um 1833 von Emilie und vier ihrer fünf Schwestern angefertigt hatte (Abb. 14; Kat.-Nr. 308): Um einen Tisch versammelt sitzen die Schwestern zusammen und gehen verschiedenen Tätigkeiten nach. Dargestellt sind vermutlich von

[28] Becker 1867, S. 41.
[29] Vgl. Camphausen 1867, S. 9.
[30] Vgl. Gotha 1918, S. 615 ff.

links nach rechts Sophie Pauline, Eveline Pauline (1807–1889), die stehende Luise Auguste (1801–1880), Ottilie (geb. 1810) und ganz rechts Emilie Auguste.

Dieses Porträt in Sitzposition im Kreise ihrer Schwestern war das erste Bildnis, das Sohn von seiner Frau anfertigte. In der damaligen Mode gekleidet und mit einer aufwendigen Flechtfrisur mit seitlichen Korkenzieherlocken hergerichtet blickt Emilie zu ihrer Schwester Sophie, deren Schmuck wie der von Emilie mit Gold gehöht ist. Emilie hält ein Taschentuch und ein Buch in ihren Händen. Das Taschentuch findet sich auch in dem späten Bildnis wieder, während das Buch nur in der Zeichnung zu finden ist. Da das Buch nicht als kirchliches Buch zu erkennen ist, zeichnet es Emilie als belesen, wenn nicht sogar wissbegierig und intellektuell aus. Ihre Gesichtszüge im frühen Porträt sind auch in dem Altersporträt nachvollziehbar.

Die Zeichnung ist vermutlich 1833 entstanden, als Sohn sich mit Emilie verlobte. Im Januar 1834 heirateten sie. Ein Brief aus Düsseldorf im März 1834 von Reinick an Kugler berichtet davon: „Sohn ist im Januar glücklicher Ehemann geworden und ruht auf den Myrten seiner gewesenen Braut; es ist eine liebenswürdige, tüchtige Frau.“[31] Die Beziehung zu seiner Frau war wohl sehr harmonisch und sie nahmen zusammen an Freizeitaktivitäten teil. Sie hatten fünf Kinder – zwei Söhne und drei Töchter.[32]
Die enge und gute Beziehung zwischen Carl Sohn und Emilie dürfte dazu beigetragen haben, dass sie bis zu seinem Lebensende eine prominente Rolle in seinem künstlerischen Werk einnahm und er sie mit höchster Sorgfalt und technischem Können dargestellte.

[31] Höffner 1910, S. 82.
[32] Vgl. Mai 1998, S. 293.

2. Biographie

In der folgenden biographischen Darstellung wird nicht nur der Lebensweg von Carl Ferdinand Sohn rekonstruiert, sondern der Blick gezielt auf jene biographischen, institutionellen und sozialen Begebenheiten gerichtet, die für seine Porträtmalerei von besonderer Bedeutung waren. Der Umfang des Kapitels erklärt sich aus der Notwendigkeit, neben seiner Rolle innerhalb der Düsseldorfer Kunstszene und seinen Netzwerken auch seine Situationsbilder als Voraussetzung für sein umfangreiches Porträtwerk zu verstehen.

Bereits in der Biographie wird deutlich, dass Sohns Bildnismalerei wesentlich von seinen persönlichen Beziehungen, seiner institutionellen Rolle als Professor und seinen sozialen Netzwerken geprägt war. Gerade die Nähe zu seinen Freunden, seinen Schülern und den Auftraggebern bildete für Sohn eine entscheidende Voraussetzung, um in seinen Bildnissen zwischen Naturalismus und Idealisierung zu changieren.

2.1 Jugend und Studienzeit in Berlin

Ein Jahr vor der französischen Besatzung durch Napoleons Truppen wurde Carl Ferdinand Sohn am 10. Dezember 1805 in Berlin geboren und am 22. Dezember 1805 in der evangelischen Kirche St. Marien in Berlin getauft. Er war der Sohn des Schuh- und Pantoffelmachermeisters Johann Samuel David Sohn (1770–1813) und seiner Ehefrau Maria Louise, geb. Genderich (vor 1790–?).[33] Beide Elternteile stammten ursprünglich aus Prenzlau in der Uckermark.[34] Sein älterer Bruder Carl Heinrich Sohn (vor 1805–um 1857) musste schon als sechszehnjähriger unter Napoleon Bonaparte (1769–1821) dienen und heiratete später Charlotte Wilhelmine, geb. Garbe (vor 1814–?).[35] Die Familie Sohn wohnte in der Heilige-Geist-Straße 16, [36] einer vornehmen Wohngegend Berlins des 17. und 18. Jahrhunderts, die bis 1972 parallel zur Spandauer Straße von der Rathausstraße bis zur Heiliggeistgasse durch das heutige Marx-Engels-Forum in Berlin-Mitte verlief. Im 17. Jahrhundert war es noch möglich über die

[33] Vgl. Auszug aus dem Taufregister der evangelischen Kirche St. Marien in Berlin, Jahrgang 1805, Seite 66, Nr. 316, ausgestellt am 25. September 1936 in Berlin, Nachlass Carl Ferdinand Sohn; Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn.
[34] Notizzettel/Beigabenbrief von Wilhelm Sohn vom 22. März 1891, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.
[35] Vgl. Information von Julia Lamberts, Nachfahrin Carl Ferdinand Sohn.
[36] Vgl. Auszug aus dem Taufregister der evangelischen Kirche St. Marien in Berlin, Jahrgang 1805, Seite 66, Nr. 316, ausgestellt am 25. September 1936 in Berlin, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.

angrenzenden Gärten an der Spree auf das Königsschloss zu blicken. In den Häusern wohnten die Lieferanten des Hofes, wie der königliche Bäckermeister, Tischler, Goldschmied oder hohe Staatsbeamte. Ein Elitengymnasium war zum Teil in den Hausnummern 5 bis 6 untergebracht. 1717 erwarben auch die als Hofjuden bezeichneten Inhaber des Bankhauses „Moses und Elias Gumpertz“ ein Haus in der Straße, was auf vereinzelte Widerstände stieß, die jedoch erfolglos blieben. Um 1800 wohnten auf der Westseite der Straße in den Hausnummern 3 und 4 auch der jüdische Bankier Levin Cohen (1723–1790) und daneben der Bankier Bär.[37] „Das Haus Nr. 13 war 1801 im Eigentum der Witwe Moses. Hier malte 1811 Wilhelm Schadow, der spätere Direktor der Düsseldorfer Akademie, an einer Wand als originelles Hochzeitsgeschenk ein Fresko ‚Die vier Jahreszeiten‘.“[38] David Lesser (tätig 1829–1835) unterhielt 1834 in Hausnr. 14 eine private höhere jüdische Knabenschule, während die Nr. 18 den Gasthof „Zum Goldenen Engel“ beherbergte.[39] Ein gutsituiertes Umfeld also, das direkten Kontakt zum Königshaus pflegte. Ob Johann Sohn ebenfalls Hoflieferant von Schuhwerk war, ist nicht bekannt. Auch, ob Carl Ferdinand Sohn mit der Familie Moses und dadurch indirekt Kontakt zu Schadow hatte, ist bisher ebenso ungewiss.

In einem Düsseldorfer Galeriekatalog von 1994 ist vermerkt, dass sein Vater Johann Sohn den künstlerischen Neigungen von Carl Ferdinand ablehnend gegenübergestanden haben soll, wohingegen seine Mutter ihn unterstützte. Er sollte Dekorationsmaler werden.[40] Dies wird durch die posthume Biographie seines ältesten Sohnes Richard Sohn (1834–1912) bestätigt:

> „Die Mutter hatte auf ihre Kinder den Sinn für das Ideale vererbt. C. F. Sohn wollte Maler werden. Der Vater sagte ihm aber daraus kann nichts werden Heinrich wollte das auch werden, und wenn er aus dem Krieg zurückkommt, wird er Handwerker wie ich. Du kannst aber zu einem Dekorationsmaler gehen. Der hat auch Farben. Bei demselben bildete er sich aber auch im Zeichnen weiter aus und er erreichte dann seinen Wunsch, daß er als Schüler in der Akademie aufgenommen würde.“[41]

Was bisher nicht bekannt war, dass Carl Ferdinand nachweislich bereits ab Oktober 1819 mit dreizehn Jahren in der dritten Zeichenklasse an der Berliner Kunstakademie

[37] Bei der Angabe zu „Bankier Bär“ ist unklar, welche Persönlichkeit damit gemeint ist. Vgl. Mende 2010.
[38] Ebd.
[39] Vgl. ebd.
[40] Vgl. VK Düsseldorf Förster/Marcus 1994, S. 24.
[41] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 1.

bei Professor Heinrich Anton Dähling (1773–1850) studierte. In den alten Unterlagen der Akademie der Künste Berlin finden sich Aufzeichnungen und Bemerkungen zu jedem Schüler. Neben den Geburtsdaten, dem Aufnahmezeitpunkt an der Schule und dem Beruf des Vaters wurde auch schon die Bestimmung des Schülers festgehalten - bei Sohn stand der Beruf des Malers von Anfang an fest. Die Lehrer dokumentierten den Fleiß und den Fortschritt der Schüler mit einer kleinen Zeile. Dähling bemerkte am Ende des Semesters 1820 über Sohn: „Er ist fleißig und macht Fortschritte."[42] Im folgenden Sommersemester 1820 fällt die Beurteilung genauso aus und er wird in die zweite Zeichenklasse versetzt.[43] Die Beurteilung zu seinem Fleiß und Fortschritt in der zweiten Klasse dokumentierte sein Lehrer Johann Friedrich Wilhelm Ferdinand Collmann (1762–1837) Anfang 1821 schon kritischer: „Könnte noch mehr lernen, wenn er aufmerksamer wäre".[44] Offenbar bemühte sich Sohn daraufhin verstärkt, so dass ein halbes Jahr später die Beurteilung wieder besser ausfiel: „Erwekt [sic] wohl gute Erwartungen".[45] Offenbar waren die Fortschritte nun schon so groß, dass er zu den wenigen zehn der 82 Schüler zählte, die in die erste Zeichenklasse aufrückten.[46] Interessanterweise findet sich in den Aufzeichnungen von Dähling für die erste Zeichenklasse in den Jahren 1821 und 1822 kein Eintrag zu Sohn. Die Notizen in diesem Zeitraum sind ungeordnet und lückenhaft, so dass es für das Wintersemester 1821/1822 keinen Eintrag zu Sohn gibt.[47] In der Sitzung für die Versetzung der verschiedenen Schüler in die nächsten Klassen wird Sohn am 8. Mai 1822 als bisheriger Schüler der ersten Zeichenklasse aufgeführt, der nun für reif genug erachtet wurde, in die Gipsklasse aufgenommen zu werden.[48] Ein halbes Jahr später qualifizierte er sich für das Malen nach lebenden Modellen.[49] Im folgenden Jahr war es dann soweit. Für den 29. Mai 1823 wird Sohns Aufnahme in die Gipsklasse notiert. Über den mittlerweile 17-jährigen Sohn schrieb sein Professor Johann Gottfried Niedlich (1766–

[42] Special-Rapport über die Schüler der dritten Zeichenklaße bey der Königlichen Akademie der Künste vom Anfang Octbr 1819 bis Ende März 1820, in: PrAdK 1798-1830, Bl. 170.
[43] Vgl. Rapport über die Schüler der 3ten Zeichenklaße bey der Königlichen Akademie der Künste vom Anfang Aprill 1820 bis Ende September 1820, in: PrAdK 1798-1830, Bl. 175, 178.
[44] Special Rapport über die Schüler der 2ten Zeichenklaße bei der Königl. Kunstakademie Berlin, Wintersemester 1820/21, in: PrAdK 1798-1850, Bl. 79.
[45] Special Rapport über die Schüler der 2ten Zeichenklaße bei der Königl. Kunstakademie Berlin, Sommersemester 1821, in: PrAdK 1798-1850, Bl. 85.
[46] Vgl. Special Rapport über die Schüler der 2ten Zeichenklaße bei der Königl. Kunstakademie Berlin, Sommersemester 1821, in: PrAdK 1798-1850, Bl. 83.
[47] Vgl. PrAdK 1798-1850, Bl. 80-86.
[48] Vgl. Nr. 21 Versetzungs Protocolle ca. 1815-1828, in: PrAdK 1815-1828, Bl. 28.
[49] Vgl. Nr. 21 Versetzungs Protocolle ca. 1815-1828, in: PrAdK 1815-1828, Bl. 30.

1837), dass er vom Fleiß und der Anlage her „vorzüglich gut“[50] sei. Der Direktor Gottfried Schadow (1764–1850) notierte im gleichen Sommersemester in seinen Bericht zum Malen nach dem lebenden Modell für Carl Sohn die Notiz „Heilige Geist No. 32“,[51] womit der Wohnort Sohns gemeint war und gleichzeitig ein Beleg an der Teilnahme darstellte. Ab November besuchte Sohn dann die Anatomieklasse.[52] Nachdem er nun sämtliche Klassen absolviert hatte, trat er in das Privatatelier des Malers Wilhelm Schadow (1788–1862) ein.[53]

Schadow, der erst seit einigen Jahren wieder zurück aus Italien war, hatte schnell das Interesse und die Zuneigung der Königsfamilie erlangt. Wegen staatlicher Sparmaßnahmen hatte er jedoch keine Professorenstelle an der Berliner Kunstakademie erhalten, sondern nur den Professorentitel honoris causa. Zwei Jahre später konnte Schadow mit der finanziellen Unterstützung von 400 Talern, die ihm ab 1822 das Kultusministerium bereitstellte, sein bereits 1820 eröffnetes Privatatelier im Haus seines Vaters nun in einem Mietlokal weiterführen und kostenlos seine Schüler unterrichten. Hier war es ihm möglich, schnell eine Gruppe von Schülern um sich zu scharen und seine neue Lehrmethode und Unterrichtspraxis zu erproben.[54] Direktor Johann Gottfried Schadow erinnerte sich, dass sich ab September 1824 die ersten Eleven in dem Atelier seines Sohnes Wilhelm eingefunden hätten.[55] Julius Hübner (1806–1882), Carl Sohn und Theodor Hildebrandt gehörten wohl zu diesen ersten Schülern Schadows, da sie im Ausstellungskatalog der Akademie vom September 1824 entsprechend bezeichnet wurden.[56] Julius Hübner erinnerte sich 1869 rückblickend, dass er und seine Freunde Theodor Hildebrandt, Carl Sohn, Heinrich Mücke (1806–1891), Christian Köhler (1809–1861) und Carl Friedrich Lessing sowie der Gymnasiast Eduard Bendemann in die Werkstatt aufgenommen wurden. Die Maler Eduard Kuntze (1805–1827) und August Wegert (1801–1825) waren vor ihnen da, starben aber zum Leidwesen aller in jungen Jahren.[57] Neben den genannten Schülern waren auch Caroline Lauska (1787–1871), Carl Duncker (1808–1868) und Wilhelm Nerenz (1804–

[50] Special Raport über die in dem Somersemster … in der Gips … Unterricht ge… Schüler, … 1823, in: PrAdK 1812-1868, S. 22.
[51] Sommersemester 1823 nach dem lebendigen Mensch, in: PrAdK 1812-1868, S. 42.
[52] Vgl. Nr. 21 Versetzungs Protocolle ca. 1815-1828, in: PrAdK 1815-1828, S. 2.
[53] Vgl. Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 22.
[54] Vgl. Grewe 1998, S. 84-86.
[55] Vgl. Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 155.
[56] Vgl. AK Berlin 1824, S. 94 f.
[57] Vgl. Hübner 1869, S. 9 f.

1871) bis 1826 Schülerin und Schüler in Schadows Atelier.[58] Noch 1861 berichtete Wilhelm Schadow amüsiert, wie Sohn zu ihm kam:

> „Meine ersten Schüler waren Kunze und Wegner, leider früh gestorben, und Julius Hübner, ein junger Mann von den glücklichen Anlagen, welchem seine harmonische Bildung sehr zum Vorteil gereichte. Durch diesen kam Karl Sohn in mein Atelier[59] oder er fiel vielmehr in dasselbe hinein. Und das ging so zu: Ich hatte zu einer Gewandstudie für den großen Christus[60] kein Modell finden können; da schlug mir Hübner seinen jungen Freund Sohn vor, von dessen Talent und Kunsttrieb er mir sehr viel erzählte. Der Jüngling kam, ich drapirte ihn, aber kaum hatte er ein paar Minuten gestanden, so stürzte er plötzlich, lang wie er war, ohnmächtig auf die Diele. Als er wieder zu sich kam und mich freundlich um sich bemüht sah, platzte er gleich mit der Bitte heraus, in mein Atelier aufgenommen zu werden. Da seine ersten Versuche viel Talent offenbarten, nahm ich ihn gerne auf.“[61]

Eine weitere Notiz Johann Gottfried Schadows erwähnt Sohn als teilnehmenden Eleven bei einem Konkurrenzwettbewerb der Akademie Anfang 1825.[62] Zu der ersten der drei Prüfungen wurden den Professoren Aktdarstellungen vorgelegt, von denen die Arbeiten von Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, August Wegert, Carl Sohn, Carl Fielgraf (1804–1865) und August Ferdinand Hopfgarten (1807–1896) ausgewählt wurden. Diese sechs ausgewählten Schüler sollten nun eine Entwurfsskizze zu dem Thema „Akrisius um den Geschick zu entgehen, das ihm von der Hand seines Enkels den Todt weissagte, gab seine Tochter Danae mit dem längst geborenen Knaben Perseus auf einen gebrechlichen Nachen den Wellen preis“ von Ludwig Tieck

---

[58] Vgl. Börsch-Supan, Helmut: Das Frühwerk Wilhelm von Schadows und die berlinerischen Voraussetzungen der Düsseldorfer Schule, in: AK Düsseldorf 1979, S. 64.

[59] Vermutlich hat Hübner Sohn ebenso wie Hildebrandt in der Gipsklasse an der Akademie kennen gelernt. Vgl. Hübner 1872, S. 446.

[60] Wilhelm Schadow arbeitet zu der Zeit an einem Tryptichon mit dem auferstandenen Christus zwischen den Evangelisten Johannes und Matthäus, das er für die Landesschule Pforta in Schulpforta (Naumburg) im Auftrag von Karl Freiherr von Stein zum Altenstein malte. Es wurde sein großer Durchbruch als Historienmaler. Ab 1821/22 malte Schadow an dem Werk und vollendete es im Frühjahr 1825. Vgl. Grewe 2017, S. 66 ff.

[61] Schadow 1891, Nr. 752 (16. September), Titelseite.

[62] „Der erste Wettlauf für die von der Akademie bestimmten Konkurrenzarbeiten betraf die Geschichtsmalerei. Zur ersten Prüfung stellte man das lebende Modell; die zweite Prüfung bestand darin, an einem Tage die Skizze einer geschichtlichen Szene, welche nach dem Lose gezogen, zu entwerfen. Die dritte Prüfung oder die eigentliche Aufgabe war, ein fertiges Gemälde in Zeit von drei Monaten zu beendigen, wobei als Bedingung gestellt war, daß die Skizze in Farben gefertigt sein sollte. Die Konkurrenten waren die Eleven Hübner, Hildebrandt, Wegert, Carl Sohn, Fielgraf und Hopfgarten. Da jeder den Konkurrenten in einem abgeschlossenen Raum zu arbeiten hatte und das Lokal nur für vier den Raum gestattete, so mußten zwei ausgeschlossen werden; der Zufall traf die jetzigen beiden Meister Hübner und Hildebrandt. Als Prämie erhielt der Sieger eine Unterstützung, welche drei Jahre lang zugeteilt wird. Seine Majestät hatten den Antrag der Akademie zu solchen Reisepensionen wohlwollend aufgenommen und genehmigt. Der Preis für diese erste Konkurrenz ward dem Hopfgarten.“ Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 157.

anfertigen. Von diesen wurden die vier besten ausgewählt, die dann die letzte Aufgabe – die Ausführung der Skizze zum Gemälde – innerhalb von drei Monaten anzufertigen hatten.[63] Der Grund für die Begrenzung der Teilnehmer auf vier war, dass den Schülern jeweils ein Arbeitsraum für drei Monate zur Ausarbeitung der Skizze zum fertigen Werk zur Verfügung gestellt wurde. Da es nur vier Räume gab, mussten also zwei Bewerber ausgeschlossen werden. Der Zufall bestimmte Hübner und Hildebrandt zum Ausschluss, wie Gottfried Schadow es formulierte, so dass Sohn mit drei weiteren Konkurrenten übrigblieb.[64] Bei der Skizze und der folgenden Arbeit war es den Schülern gestattet, sich mit ihrem Meister darüber zu beraten,[65] in Sohns Fall war dies Wilhelm Schadow. Als Preis winkte dem Sieger eine dreijährige Unterstützung für einen Auslandsaufenthalt, um sich weiterzubilden.[66] Professor Schumann, der Sekretär der Akademie in Berlin, berichtete auf der Preisverleihung am 3. August 1825:

> „Zwischen den Bildern N: 1 und 5 blieben die Meinungen eine Zeitlang unentschieden bis endlich No 5 als das vorzüglichere erkannt ward, indem dieses Gemälde [von Hopfgarten; Anm. d. Autors] ohne auf eine so delicate Ausführung, Verschmelzung in den Tönen wie N: 1 Anspruch zu machen, in der Totalwirkung diesem vorzuziehen sei und so ein Bild mache.“[67]

Da die Bilder nummeriert und nicht mit den Künstlernamen versehen waren, ist es nicht ersichtlich, welche Bildnummer Sohn hatte. In dem Begleitbrief vom 24. August 1825, den Gottfried Schadow mit der Übersendung der vier Gemälde an das Ministerium schickte, unterstrich er zunächst, dass allein schon die Zulassung zu dem Wettstreit eine besondere Auszeichnung sei. Er ging auch auf das Werk von Wegert ein, dass die Entscheidung des Siegers verzögert hatte, womit wohl die Nr. 1 der Gemälde gemeint war. Eine später hinzugefügte Notiz auf dem Brief vermerkt, dass die vier Bilder der Konkurrenten wieder an die Maler zurückgegeben wurden und dass Hopfgartens Bild an die Akademie abgeliefert werden könne – was so viel bedeutete, dass das Ministerium ihn als Sieger bestätigte.[68] Wegert starb tragischerweise im selben Jahr.[69] Das Bild von Sohn wurde mit den anderen drei Bildern im Saal der

[63] Vgl. Ursula Storm: Anmerkung 157/12-21, in: Schadow 1849/87, Bd. 3, S. 663.
[64] Vgl. Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 157.
[65] Vgl. PrAdK 1825 – 1845, Bl. 18.
[66] Vgl. Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 157.
[67] Professor Schumann auf der Preisverleihung am 3.8.1835; Zitiert nach Ursula Storm: Anmerkung 157/12-21, in: Schadow 1849/87, Bd. 3, S. 664.
[68] Vgl. PrAdK 1825-1845, Bl. 32.
[69] Friedrich Müller schrieb zu Wegert: „Er war ein Schüler Schadow und sehr begabt. Im Jahr 1825 concurrirte er mit Danaë und Perseus um den grossen Preis, und bekümmerte sich darüber, dass er

Akademie zur Preisverleihung ausgestellt.[70] Darüber hinaus genehmigte das Ministerium am 5. Dezember 1825 den Kauf von Aktzeichnungen von Sohn und Wegert für den Unterricht an der Akademie.[71]

2.2 Die ersten Jahre in Düsseldorf

Das Jahr 1826 brachte einige grundlegende Veränderungen mit sich. Carl Sohn stellte Wilhelm Schadow den jungen Carl Friedrich Lessing vor, der diesen kurz darauf in sein Atelier aufnahm.[72] Die Freundschaft zwischen Sohn und Lessing sollte sich über die folgenden Jahrzehnte zu einer der tiefsten in Sohns Leben entwickeln.[73] Hinzu kam, dass Wilhelm Schadow als Nachfolger von Peter Cornelius (1783–1867) zum Direktor der Düsseldorfer Akademie ernannt wurde.[74] Schadow fragte seine Schüler, ob sie ihn nach Düsseldorf begleiten würden, was auch der Großteil tat. Hübner erinnerte sich später: „Hildebrandt, Sohn, Lessing und ich machten die Reise zusammen, wie es damals noch Sitte war, mit einem Fuhrmann, Hauderer oder Zauderer genannt, langsam genug, aber mit einem Genuß und Vergnügen, das ich nie vergessen werde.“[75] Die Reise führte über Weimar, wo Hübner und Hildebrandt mit Empfehlungen Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) besuchen wollten. Nachdem sie zunächst vom Diener abgewiesen wurden, wurden sie daraufhin von Sohn und Lessing mit „Hohngelächter“ empfangen, in das sie mit einstimmten. Schließlich kam das Treffen der beiden Freunde mit Goethe doch noch zustande.[76]

---

denselben nicht erhielt, so sehr, dass er starb.“ Müller 1864, S. 846; Nagler erinnert folgend an die Situation: „Es sind aber nur wenig Werke von ihm erhalten; ausser einigen Bildnissen und Studien nach der Natur ein grösseres Gemälde, womit er 1825 um den grossen Preis konkurrierte. Es stellt den Polydektes dar, wie er die Danaë mit ihrem Kinde Perseus aufnimmt. Dieses Bild erregte die grösste Teilnahme, so dass ihm nicht allein die Bestimmer der Aufgabe, sondern auch alle Mitbewerber im Voraus zum Preise Hoffnung machten. Allein diese wurde getäuscht; Hopfgarten gewann den Preis. Der arme Wegert hatte darauf das ganze Glück seiner Zukunft gebaut, und die getäuschte Hoffnung brach ihm das Herz. Der Sieger wollte ihm zwar grossmütig die Summe überlassen, es konnte aber nichts mehr seinen Mut heben. Er starb 1825, und hinterliess ausser seinen Zeichnungen und Gemälden auch sein eigenhändiges Bildnis in Oel.“ Nagler 1835–1852, S. 86 f.

[70] Vgl. Ursula Storm: Anmerkung 157/12-21, in: Schadow 1849/87, Bd. 3, S. 664.

[71] Vgl. PrAdK 1825 – 1861, Bl. 6.

[72] Vgl. Dr. Fr. Lucanus: Carl Friedrich Lessing, in: Kunstblatt, Bd. 20, Nr. 47 (11. Juni 1839), S. 186.

[73] Siehe dazu Kapitel 4.2 Sohn und Lessing

[74] Vgl. Vgl. Bettina Baumgärtel_ Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 355.

[75] Hübner 1872, S. 446.

[76] Vgl. ebd., S. 446 f.

Die Ankunft des neuen Direktors Wilhelm Schadow an der Düsseldorfer Akademie beschreibt der Landschaftsmaler Johann Wilhelm Schirmer in seinen autobiographischen Fragmenten, die er einige Monate vor seinem Tod 1863 begonnen hatte zusammenzutragen. Zunächst zeigte der bisherige Lehrer Carl Josef Ignatz Mosler (1788–1860) Schadow bei einem ersten Besuch die Akademie.[77] Schirmer erinnerte sich außerdem, dass Schadow nach den Sommerferien 1826 die Leitung übernahm und sämtliche Klassen durchging, wobei er sich von den Lehrern Mosler und Josef Wintergerst (1783–1867) die Schüler vorstellen ließ. In den folgenden Wochen wurden die Schüler aufgefordert nach den Gipsabdrücken zu zeichnen. Laut Schirmer gesellten sich nun die vier Schüler Schadows dazu, die aus Berlin mit nach Düsseldorf gekommen waren: Julius Hübner, Carl Sohn, Theodor Hildebrandt und Carl Friedrich Lessing. Während dieser Zeit sortierte Schadow drei Schüler der Akademie aus, die er zu den eben genannten bei sich aufnehmen wollte, u. a. Schirmer selbst.[78] Christian Köhler war zu diesem Zeitpunkt als Waisenkind von Schadow aus Berlin mitgenommen worden, da er Ansätze von Talent gezeigt hatte und zunächst als Ateliergehilfe dienen sollte.[79] Wilhelm Schadow erinnerte sich später an die Arbeit, die er mit der Übernahme des Direktorats hatte:

> „Ich mußte alles neu einrichten, sowohl künstlerisch als in der Verwaltung. [...] Rasch wurde eine Anzahl von Ateliers und Classenräumen fertiggestellt. Da die Säle von außerordentlicher Höhe waren, teilten wir sie in zwei Etagen, wodurch wir viele Räume verdoppelten. Der große Galeriesaal, welcher zu Ausstellungen, Beratungen und Festen dienen sollte, blieb von diesen Veränderungen unberührt. [...] Nachdem die Räume in der Akademie hergestellt und die erste Organisation der Schule vollendet war, fügte ich zu den vorhandenen Classen noch eine sogenannte Meisterclasse hinzu. Wer eine gute Composition gemacht, einen richtigen Act gezeichnet und einen Kopf nach der Natur befridigend gemalt hatte, wurde in diese aufgenommen. Dort erhielt er den angemessenen Raum, um seine Compositionen auszuführen. Diese Meisterschüler kamen unter meine specielle Leitung. Zu ihnen ging ich jeden Tag mindestens einmal. Da ich alle Classen ein paar Mal die Woche besuchte und mich um jeden Schüler einzeln kümmerte, konnte ich in den ersten Jahren kaum mehr selbst thätig sein.“[80]

In dieser Anfangszeit wohnten die meisten Schüler unter einem Dach, was Lessings Vater als sehr harmonisch bezeichnete. Sie teilten sich ein Schreibzeug und

[77] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 67.
[78] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 74.
[79] Vgl. ebd., Bd. 2, S. 80.
[80] Schadow 1891, Nr. 755 (17. September), Titelseite.

bestimmten den zum Kassenwart, der gerade den Militärdienst leisten musste.[81] Friedrich von Uechtritz (1800–1875), der 1829 nach Düsseldorf kam und seine frühere Bekanntschaft mit Schadow bei seiner Ankunft wiederbelebte, kam dadurch in direkten Kontakt mit allen Schülern. Er erinnerte sich an die zugewandte und vertrauensvolle Freundschaft von Sohn und Lessing, die sich in den ersten Jahren eine Stube und ihren Besitz teilten.[82] Auch Richard Sohn berichtete von dieser Anfangszeit:

> „In der ersten Zeit schloß er sich eng an Lessing an sie wohnten zusammen auf der Allee. In dem Zimmer stand ein Sekretair, in dem sie beide ihr Geld etc verwahrten. Als sie eines Tages in demselben aufräumten, fand sich 1 Hundert Thalerschein, Keiner wußte, wem er eigentlich gehörte, sie haben sich auch nicht deswegen gestritten. Sie müssen also damals schon ganz gut verdient haben."[83]

Die Meisterschüler wurden von Schadow besonders gefördert. Zusammen mit dem Prinzen Friedrich Wilhelm Ludwig Prinz von Preußen (1794–1863), dem Cousin des Preußischen Königs, der mit seiner Familie in Schloss Jägerhof lebte, führte Schadow die jungen Maler in die Gesellschaft ein. Der Prinz besuchte sie in ihren Ateliers und beteiligte sie an seinen Festen.[84] Schadow sinnierte zufrieden zu dieser Förderung: „Durch die Einführung in feingebildete Gesellschaft hatten meine Schüler den Vorteil, nicht im Wirtshausleben zu verkommen. Mochten auch manche den kleinen Zwang verwünschen, so gab es doch keinen, welcher nicht später grade diesen Umstand dankbar empfand."[85] Um sie an erbaulichen Gesprächen und den Umgang mit gebildeten Gästen zu gewöhnen, lud er sie regelmäßig zum Sonntagstee um sieben Uhr zu sich nach Hause ein. Schirmer erinnerte sich an seinen ersten Sonntagstee im Hause Schadow, zu dem Madam Lauska, Fräulein Jacobi und der Gymnasiallehrer Dr. Teik geladen waren und es um die Musik von Beethoven ging.[86] Schadows Gattin Charlotte, geb. Groscke (1795–1882), führte durch den Abend. Neben Schirmer waren auch die anderen „jungen Leute", wie Schadow sie nannte, geladen – Hübner, Hildebrandt, Sohn und Lessing.[87] Schirmer blieb es in Erinnerung, dass er, Sohn und Lessing sehr wortkarg

[81] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 336-337.
[82] Vgl. ebd., Bd. 1, S. 323.
[83] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 1.
[84] Vgl. Schadow 1891, Nr. 755 (17. September), Titelseite.
[85] Ebd.
[86] Leider konnten die Lebensdaten von Fräulein Jacobi und Dr. Teik nicht ermittelt werden.
[87] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 84.

blieben im Gegensatz zu Hübner und Hildebrandt. Erst auf dem Heimweg holten sie den Austausch nach.[88]

Dank Schirmers Aufzeichnungen lässt sich die freundschaftliche Verbundenheit der engen Schüler Schadows, die Atmosphäre in der Akademie der Anfangszeit und den Einfluss Schadows auf seine Schüler herauslesen:

> „Den anderen Morgen ging ich sofort meine neuen Freunde auf der Academie zu besuchen; sie hatten (außer Lessing) angefangen den Director im Brustbild Portrait zu malen, der Kopf war bereits übermalt und eben wurde nach einem Modell der Pelzrock gemalt. Mit gewaltigem Respect erblickte ich hier eine Behandlung welche von der des Prof. *Kolbe* gänzlich verschieden war, da sie sich nur kleiner Marderhaarpinsel bedienten so erhielt diese Malerei eine Behandlung die mich glauben machte, als wollten sie die Poren der Haut damit charcterisiren. Kräftig modellirt erschienen mir die Schatten, doch etwas schwer und braun und was die Ähnlichkeit betraf so würkte dieselbe nicht schlagend auf mich. Am besten gefiel mir J. Hübner's Bild, am glänzensten in der Farbe das von C. Sohn; Hildebrandt hatte die Schattenansichten und obgleich Hübner dem Kopfe einem Rembrandt'schen Effect zuschrieb, wollte mir derselbe doch nicht recht gefallen; doch war der EnsembleEindruck der Schadow'schen Malerei ein positiv günstiger auf mich; und verbunden mit dem Interesse des Wohlwollen's was Jeder dem Andern gegenüber, mit bescheidener Unterordnung seiner eigenen Leistung, an den Tag legte, empfing ich den besten Eindruck von dem schönen kameradschaftlichen Verhältniß worin man sich ja glücklich fühlen mußte, selbst wenn es auch noch nicht mit einem selber so recht vorwärts ging."[89]

Das Schadow-Bildnis von Sohn dürfte der Zeichnung ähnlich sein, die von Louis Friedrich Sachse (1798-–1877)[90] lithographiert und veröffentlicht wurde (Abb. 15; WK-Nr. 310.K1). In dieser Zeit fertigten die Schüler auch Selbstbildnisse auf Geheiß von Schadow mit Hilfe eines Spiegels an. [91]

Die gemeinsamen Aktivitäten mit Schadow wurden nach der Atelierzeit weitergeführt. Am Abend holte Frau Schadow ihren Mann und die Malerschüler ab, um bei schönem Wetter im Grafenberger Wald spazieren oder bei schlechtem Wetter in der Gaststätte

---

[88] „Hübner und Hildebrandt nahmen lebhaft theil an der Unterhaltung wir drei übrigen jedoch verharrten den ganzen Abend in aufmerksamer Schweigsamkeit, obgleich *sehr* thätig späther in Vertilgung des aufgetragenen Abendbrots, waren ‚Guten Abend' und ‚gute Nacht' die einzigen Worte die wir wagten auszusprechen. [...] Auf der Straße nach Hause holten wir ein was wir an Ort und Stelle versäumt hatten, und in redseligster Verfassung trennten wir uns, um zur Ruhe und morgen früh wieder zur Arbeit zu gehen." Ebd. S. 84-87.

[89] Ebd., S. 87.

[90] Sachse gilt als der Begründer des Berliner Kunsthandels und wurde als Autorität auf dem Gebiet der Lithographie gesehen. Sachse unterhielt außerdem Ausstellungsräume auf der Jägerstraße in Berlin. Vgl. Holtz 2012, S. 26.

[91] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 93.

Stockkämpchen[92] einen Kaffee trinken zu gehen. Schadow ging stets mit den Damen voraus, während die Malerschüler ihnen folgten. Um sieben Uhr abends verabschiedeten sich die Schüler und kehrten meist zusammen bei einem von ihnen ein.[93] Die Freundschaft der Künstler blieb offensichtlich nicht nur auf das Atelier und die Anlässe bei Schadow beschränkt. Schirmer erinnerte sich:

> „Heinrich Mücke der als 5ter Schüler Schadow's einige Wochen späther aus Breslau (seiner Geburtsstadt) eintraf, spielte [...] Klavier, Hübner und Hildebrandt sangen Tenor und Bariton, Sohn und ich theilten uns in den Baß und so wurde Musik und Gesang, mit Vorlesen & im heiteren Scherz und gegenseitigem herzlichen Wohlwollen gelebt. Dabei war die Phantasie eines Jeden aufs lebendigste mit der angefangenen Arbeit in der Academie beschäftigt, Mittel besaß Jeder so viel er gebrauchte und Sorgen kannte man noch nicht dem Nahmen nach."[94]

An Sohns Bassstimme erinnerten sich einige seiner Wegbegleiter in späteren Aufzeichnungen.[95] Wilhelm Camphausen (1818–1885) wusste in dem Nachruf auf Sohn zu berichten: „[…] - wird doch uns, seinen älteren Freunden, der herrliche Klang seiner sonoren Baßstimme eingedenk bleiben, mit der er in dem schönen Uhland-Liede einen so tiefen Eindruck zu machen pflegte: ‚Hast du das Schloß gesehen, Das hohe Schloß am Meer.'"[96] Schirmer war am meisten von Musik begeistert, so dass er die treibende Kraft war, als er ein Vokalquartett zusammen mit Sohn, Hildebrandt und Hübner gründete.[97] Dass Musik in Sohns Leben eine große Rolle spielte, wird sich noch einige Male im weiteren Verlauf seines Lebens zeigen.

Durch das geschickte Vernetzen Schadows und die Förderung des preußischen Prinzen stieg die Auftragslage der jungen Maler. Den bergischen und westfälischen Adel zog es damals nach Düsseldorf, wo nicht nur der Prinz, sondern auch das Offizierskorps der Garnison stationiert war. Prinz Friedrich machte es sich zur Gewohnheit, die Akademie und die Ateliers der Künstler zu besuchen, so dass es schnell Mode wurde, es ihm gleich zu tun. Sonntags stieg der Andrang der Besucher so stark an, dass zeitweilig die

---

[92] Auch Raczynski und Uechtritz berichteten in den 1830er Jahren von dem Treffpunkt Stockkämpchen: Nach dem Tag an der Akademie trafen sich die Künstler im Stockkämpchen um sich zusammen mit ihren Frauen und Freunden zu amüsieren. Hier gingen sie in den Gemüsebeeten spazieren, unterhielten sich, setzten sich freundschaftlich auseinander, kegelten, rauchten, tranken Bier und geronnene Milch. Vgl. Raczynski 1836, S. 147; Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 51-55.
[93] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 88.
[94] Ebd., S. 88-89.
[95] Vgl. Blanckarts 1877, S. 6 f;
[96] Camphausen 1867, S. 12.
[97] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 207, Anm. 174.

Türen geschlossen werden mussten. Carl Sohn erhielt zu dieser Zeit als einer der ersten Porträtaufträge.[98] Schirmer selbst profitierte von dessen zunehmenden Auftragslage: „Mit meiner Kasse sahe es ganz passabel aus, ich hatte für Sohn bei einigen Portraits an Nebensachen geholfen und das bezogene Stipendium deckte meine kleinen Bedürfnisse, obgleich dieselben sich seit meinem neuen Verhältniß bedeutend vergrößert hatten.“[99]

2.2.1 Der erste große Erfolg: Rinaldo und Armida, 1827

Von Anfang an beschickten Sohn sowie die anderen Schüler Schadows die Kunstaustellung der Berliner Akademie mit ihren ersten Werken. 1824 war es noch eine Kopie nach einem Bild von Georg Pencz (um 1500–1550) aus der Giustinianischen Sammlung, die Sohn als Schüler Schadows einreichte.[100] 1827 wurde er zusammen mit Julius Hübner und Theodor Hildebrandt als diejenigen genannt, die die besten Arbeiten auf der Akademieausstellung von 1826 gezeigt hatten. Sohn zeigte ein nicht näher beschriebenes, männliches Bildnis in Öl mit der Nr. 229,[101] das in der zeitgenössischen Kritik wohlwollend wahrgenommen wurde.[102] Bereits ab 1827 fingen die Schüler an, Bilder für die kommende Berliner Kunstausstellung 1828 anzufertigen. Schirmer erinnerte sich:

> „Hübner hatte die Composition ‚Der Fischer‘ von Göthe, Sohn aus Tasso’s befreitem Jerusalem Rinald und Armida, Hildebrandt aus Shackpaer Romeo und Julia angefangen, die Karton’s zu zeichnen. Lessing, eigentlich Landschaftsmaler hatte mit einigem Widerstreben auf Schadow’s Wunsch aus dem Buch Tobiä den Abschied von seinen Eltern auf einem Rheinsäle angefangen und Mad. Lauska malte drei musicirende Engel, ein großes Bild.“[103]

Einige Monate später war man der Vollendung und dem Ziel um einiges näher gerückt:

> „Die Arbeiten auf der Academie waren im besten Zuge. Jeder war bestrebt, sein angefangenes Bild diesen Sommer fertig zu bringen, um auf der diesjährigen Berl. Kunst-Ausstellung vertreten zu sein. *J. Hübners* Fischer mit der Nixe [...] war am ersten fertig [...] *C. Sohn’s* Rinald und Armida im Zaubergarten, war voller Wärme und Glut der Empfindung, vorzüglich im Rinald; Armida ließ etwas kälter

[98] Vgl. ebd., S. 100-102.
[99] Ebd., S. 102.
[100] Vgl. AK Berlin 1824, S. 95, Nr. 728.
[101] Vgl. 31. März: Bezug auf Reskript vom 13. Jan., Bericht über die letzte Akademieausstellung; Aufforderung des Ministeriums zur Nennung der besten Arbeiten; Schüler in den Ateliers, in: PrAdK 1827, Bl. 46.
[102] o. V.: Kunstausstellung in Berlin 1826, in: Kunstblatt, Bd. 8, Nr. 36 (3. Mai 1827), S. 144.
[103] AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 88.

> obgleich die Farbe glänzend heraus strahlte; der landschaftliche Hintergrund kam mit Hülfe *Lessing's* entsprechend zu stande, und Prinz Friedrich kaufte das Bild für 600 rt für seine kleine Sammlung noch ehe es vollendet war; eben so *Hildebrandt's* Romeo und Julie vor dem Abschiede nach der seligen Nacht [...]"[104]

Die gegenseitige Unterstützung der Schüler beim Anfertigen der Bilder, das Schirmer hier anspricht, war zu jener Zeit häufig. Hübner erklärte später, dass jeder seine Stärken zur Hilfe seiner Freunde einbrachte, um so die Entstehung der Bilder voranzubringen.[105] Die Berliner Akademieausstellung 1828 war der große Durchbruch für Carl Sohn und seine Akademiefreunde. Die Kritiken waren voll des Lobes. Johann Gottfried Schadow bezeichnet die Bilder der Düsseldorfer Malerschule als herausragend:

> „In Düsseldorf waren nun vereint: Carl Sohn, Lessing, Hildebrandt, Hübner, Bendemann, Mücke, Sunderland, die beiden Preyer und Schroeter. Die Erzeugnisse der Düsseldorfer Schule überragten in den Berliner Kunstausstellungen alle jene, die von anderen Orten oder aus Italien gekommen waren; eine für die Freunde der Kunst erfreuliche und nicht erwartete Erscheinung. […] Mücke, Lessing, Carl Sohn und Sunderland gaben auch schon die ersten Blüten ihrer herannahenden Meisterschaft."[106]

Auch Hübner bewertet diese Ausstellung als den Startschuss für den Erfolg der Akademie:

> „Namentlich waren es ja die ersten Bilder, welche im Jahre 1828 in Berlin einen noch nicht dagewesenen Enthusiasmus hervorriefen, Carl Sohn's Rinald und Armide und mein Fischerknabe und die Nixe, nach Göthe's herrlichem Gedichte, waren die erklärten Lieblinge des Publikums."[107]

Das Werk *Rinaldo und Armida* (Abb. 16; WK-Nr. 8) von Sohn machte viel Reden von sich. Neben einem angeblichen Beinschaden der Armida, den die Besucher meinten entdeckt zu haben,[108] war es vor allem die Darstellung der Liebesszene an sich. Vielen Kritikern war die Darstellung teilweise zu weit weg von Tassos Vorlage, da Elemente aus der Geschichte fehlten und die Figuren nicht aus ihrer Darstellung

---

[104] Ebd., S. 106.
[105] „Ein halbes Dutzend kaum zwanzigjährige Gesellen, die ein günstiges Geschick schon in gemeinsamer Schule, unter einem trefflichen Meister eng verbunden hatte und die nun in neidloser Freude, zum ersten Flug die jungen Schwingen in frischen Uebermuthe regten, jeder mit der innigsten und reinsten Freude, am Werke des andern und seinem Gelingen, häufig einer in des andern Bilde thätig, wo gerade seine Kraft durch besondere Begabung ergänzend eingreifen konnte, das war eine frische Schaar von Himmelsstürmern, wie sie selten im Leben sich zusammenfindet." Hübner 1872, S. 447.
[106] Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 172.
[107] Hübner 1872, S. 448.
[108] Vgl. Hannoversche Kunstblätter 1835 b, S. 61.

heraus zu erkennen seien.[109] Das positive Lob überwog allerdings um ein Vielfaches, welches besonders die hervorragende, technische Behandlung, die Harmonie der Farben und die Erfindung der Bildkonzeption hervorhob.[110]

2.2.2 Der Compositionsverein

Wie Sohn auf das Thema „Rinaldo und Armida" gekommen war, ist nicht bekannt. Möglicherweise erhielt er die Inspiration zu Torquato Tassos Werk von Wilhelm Schadow, oder es zeigte sich bereits ein anderer Umstand für seine geistige Förderung, denn 1827 wurde Karl Immermann (1796–1840) Landgerichtsrat in Düsseldorf. Immermann war ein bekannter Dichter und wurde außerdem Leiter des Theaters und Gründer des Düsseldorfer Theatervereins.[111] Durch seine Freundschaft mit Schadow und seine Arbeit an der Düsseldorfer Bühne, zu der er die Malerschüler öfters heranzog, beeinflusste er maßgeblich die Kunst.[112] Auf sein und Schadows Betreiben hin wurde 1829 der Dichter und Jurist Friedrich von Uechtritz Appellationsrat in Düsseldorf. Im gleichen Jahr kam der Jurist und Kunsthistoriker Karl Schnaase (1798–1875) nach Düsseldorf. Alle drei Persönlichkeiten wurden wichtige Mentoren der Düsseldorfer Malerschule.[113] Ihnen gemeinsam war besonders die Verehrung Ludwig Tiecks (1773–1853), auf den sich alle drei in ihren Kunstanschauungen bezogen.[114] 1829 etablierte Schadow wohl aufgrund der Ankunft des Dichters von Uechtritz den Compositionsverein, bei dem einmal wöchentlich die Entwürfe der aktuellen Arbeiten gezeigt wurden.[115] Er war die Weiterentwicklung des seit 1826 bestehenden Familienvereins, der die jungen Künstler zu ihren Historien- und Situationsgemälden beeinflusste.[116] Schadow

---

[109] Vgl. Helvig, Amalie von: Ueber die Kunstausstellung zu Berlin im Oktober 1828, von Amalie v. Helvig, geb. Freyin von Imhof, in: Kunstblatt, Bd. 10, Nr. 9 (29. Januar 1829), S. 34-35; M.: Gemäldeausstellung in Düsseldorf im August 1828 (Beschluß), in: Kunstblatt, Bd. 9, Nr. 83 (16. Oktober 1828), S. 331.
[110] Vgl. Camphausen 1867, S. 5; Hannoversche Kunstblätter 1835 a, S. 27; Gruppe: Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste. Schadowsche Schule, 1830, in: Raczynski 1836, S. 124.
[111] Vgl. Bettina Baumgärtel_ Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 355.
[112] Vgl. Hütt 1984, S. 17.
[113] Vgl. Bettina Baumgärtel_ Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 356.
[114] Vgl. Henrik Karge: „… erhielt die Praxis der Kunst hier ihr Komplement, die Theorie.", in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 65.
[115] Vgl. Schadow 1891, Nr. 755 (17. September), Titelseite.
[116] Vgl. Bettina Baumgärtel_ Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 355.

erinnerte sich wohlwollend daran zurück: „Da wurde scharf kritisirt und disputirt, jedem Hochmut die Spitze abgebrochen, aber doch auch wieder ermutigt und angefeuert.“[117] Aber nicht nur die Entwürfe wurden gezeigt, sondern es wurde auch literarisch auf die Schüler eingewirkt. Der Rhythmus, an welchem Abend was stattfand, wurde Uechtritz 1829 mitgeteilt, als man ihn als Ehrenmitglied gewinnen wollte:

> „Der Verein, welchen wir unter uns gebildet und dessen Hauptzweck ist, die Regsamkeit der künstlerischen Erfindung lebendig zu erhalten, bedarf es Hinzutritts von Männern, die in der Literatur wohl erfahren, mit reichem Geist und großer Erfahrung die edle Dichtkunst üben. Wir wagen es daher, uns an Sie, verehrter Herr, zu wenden, um Sie ergebenst um Ihren Beitritt zu unsrer Gesellschaft zu ersuchen. Wöchentlich einmal, am Sonnabend Abend um 7 Uhr, versammelt sich der Verein bei Breitenstein in der Bolkerstraße. Die Ordnung ist von der Art, daß am ersten Sonnabend sich ausschließlich die Künstler, welche Entwürfe gemacht, versammeln. Am zweiten und dritten Sonnabend aber sollen den Ehrenmitgliedern theils die Entwürfe zur Beurtheilung gezeigt werden, theils wünschen wir durch passende Lectüre und Gespräch die Abende auszufüllen. […] mit der innigsten Hochachtung Ihre ergebenste W. Schadow. Th. Hildebrandt. J. W. Schirmer. A. Schmidt. E. Bendemann. H. Mücke. C. Sohn. C. F. Lessing. J. Bapstiste Sonderland. E. Pistorius.“[118]

Uechtritz entsprach der Bitte gern. Die literarische Auswahl nahm Uechtritz selbst vor und führte die Künstler an für sie unbekannte Texte heran. Er las ihnen Werke von Tieck sowie griechische Tragödien und Dramen von Calderon und Lopes vor.[119] Schirmer erinnerte sich:

> „Während dem bestand nun schon seit einem Jahr der alte ComponirVerein, der seine Zusammenkünfte im Beckerschen Gartenlocale allwöchentlich auf Samstagabends von 7-11 Uhr abhielt; alle drei Wochen war Compositionsabend, die dazwischen liegenden, [waren] Leseabende. Immermann und v. Uechtritz wechselten und zwar begann Immermann mit den griechischen Klassikern, v. Uechtritz mit Geschichte und zuweilen auch Poesie. Seinen Freund und Protector L. Tieck lernten wir erst durch ihn näher kennen und schätzen. Dann aber theilte er uns, so wie Immermann, die entstehenden fertigen Productionen mit, die in reichlicher Weise ihrem Genius entströmte.“[120]

Uechtritz berichtete, dass für die Düsseldorfer Künstler vor allem die Themen der Mal- und Zeichentechnik im Vordergrund standen und ihre Gespräche dominierten. Den meisten ging es eher um die individuellen und konkreten Probleme oder Vorzüge der

---

[117] Schadow 1891, Nr. 755 (17. September), Titelseite.
[118] Sybel 1884, S. 118 f.
[119] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 64-66.
[120] AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 123.

entstehenden Werke als um eine generelle ästhetische Einordnung der Kunst. Ausnahmen bildeten Schadow, Hübner und Bendemann, die sich teils starren Kunsttheorien hingaben. Die übrigen Künstler schlossen sich einer dieser Theorien an oder sie ärgerten sich über die Urteile zu ihrer Kunst, setzten jedoch keine eigenen Theorien zur Verteidigung auf. Mit der Philosophie hingegen beschäftigte sich keiner der Künstler.[121]

2.2.3 Verein für die Rheinlande und Westphalen

Am ersten Januar 1829 kam es zu einer weiteren Gründung, die die Schule und somit auch Sohn weitreichend beeinflussen sollte: Der Verein für die Rheinlande und Westphalen wurde geschaffen. Schirmer schrieb in seinen Memoiren, dass Prof. Mosler in Rom die Idee eines Kunstvereins für die Düsseldorfer Akademie gefasst hatte. Schadow beschloss im Winter 1828/29 diesen Gedanken Realität werden zu lassen. Zum ersten Sekretär des Vereins wurde der Regierungssekretär Georg Friedrich Fallenstein (1790–1853) ernannt. Er verstand es geschickt, die reichen Fabrikanten aus Elberfeld zum Kauf zahlreicher Aktien für den Fonds des Vereins zu motivieren. Dadurch sahen sich andere Wohlhabende ebenfalls dazu veranlasst in die Aktien zu investieren, wodurch reichlich Geld zusammenkam.[122] Zweck des Vereins sollte die Kunstförderung sein – sowohl die Förderung der Künstler (vor allem der Düsseldorfer Malerschule) als auch die Förderung der Kunstbildung in der Bevölkerung. Kunst sollte für alle zugänglich gemacht werden durch Ankäufe für öffentliche Gebäude oder durch Verlosungen der Werke. Hinzu kam die Erhaltung älterer Kunstwerke.[123] Den Sitz hatte der Verein in Düsseldorf. Fünf Taler jährlich war der Mitgliederbeitrag, für den man eine Aktie erhielt. Die Teilnehmer verpflichteten sich zunächst für die ersten beiden Jahre. Über die Aktiennummer wurde auch die Verlosung ermittelt. Mindestens alle zwei Jahre sollte eine Kunstausstellung der Düsseldorfer Malerschule veranstaltet werden, zu der gleichzeitig die Generalversammlung stattfinden sollte.[124] In den

[121] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 70-72.
[122] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 116.
[123] Vgl. Fahne 1837, S. 19. oder vgl. Scotti 1837, S. 161 f.
[124] Es wurde ein Ausschuss von gewählten Teilnehmern unter Berücksichtigung der verschiedenen Städte und Landschaften für die Geschäfte eingesetzt. Aus diesen wurden zehn in Düsseldorf wohnhaften Mitgliedern der Verwaltungsrat gebildet (ein Vorsitzender und neun Berater, von denen einer der Sekretär und einer der Schatzmeister war). Der Ausschuss beförderte die Zecke des Vereins und machte die Auswahl der zu erwerbenden Werke und Bestellungen. Der Verwaltungsrat besorgte die

folgenden Jahren kaufte der Verein einige Werke von Carl Ferdinand Sohn auf: Anton Fahne listete in seinem 1837 erschienenen Buch über die Düsseldorfer Malerschule das Bild „Madonna“[125] als Ankauf des Kunstvereins der Rheinlande und Westphalen für 200 Reichstaler (rth) auf.[126] Zwischen 1833 bis 1834 erwarb der Verein eine Leonoren-Skizze für 56 Reichstaler und 20 Silbergroschen[127] und zwischen 1834 bis 1835 kaufte er die *Urteil des Paris*-Skizze für 113 Reichstaler und 10 Silbergroschen von Sohn.[128] Unter dem Einfluss von Immermann, Uechtritz und Schnaase sowie durch die Gründung des Kunstvereins Rheinland und Westphalen, der durch Bildverkäufe Geld in die Schule und zu den Schülern brachte, kam das kulturelle Leben 1829 in Düsseldorf zunehmend in Schwung.[129] Die Malerschüler hatten bereits mehrfach für Schadows engeren Kreis Musik und Gesang unter der Regie von Immermann vorgetragen.[130] Immermann schrieb in einem Brief an Michael Beer vom 16. April 1829:

> „Wir haben diesen Winter hier in einem wahren Strudel der Geselligkeit uns abmaracht. Fêten, dramatische Darstellungen, Tableaux vivans, Declamaratorien, Vorlesungen jagten sich am Hofe u in Privathäusern. Da ich etwas in Mode geworden bin, so setzte man mich als Extra Schüßel in der Regel auch mit auf, und ich habe mich denn so mit verbrauchen laßen. Ich würde Ihnen viel Komisches und Significantes erzählen können, zu schreiben verlohnt’s nicht die Mühe.“[131]

Die „Lebenden Bilder“, oder auch Tableaux vivants genannt, erfreuten sich einer allgemeinen Beliebtheit in Düsseldorf. Zumeist wurden sie in Schadows Haus oder im Schloss Jägerhof inszeniert. Dabei werden die Darsteller in erstarrten Posen auf der Bühne derart geordnet und gruppiert, dass ein dem Publikum bekanntes Werk der

---

innere Verwaltung: Der Vorsitzende führte durch die Beratungen und Versammlungen. Der Sekretär händelte den Schriftverkehr und der Schatzmeister kümmerte sich um das Finanzielle. Auf den Generalversammlungen wurde vom Ausschuss und vom Verwaltungsrat Rechenschaft abgelegt, über die Bestimmung der erworbenen Kunstwerke entschieden, Verlosungen vorgenommen und die Belange des Vereins diskutiert. Beschlüsse wurden immer mit der absoluten Mehrheit entschieden. Von jedem Werk, das der Verein erwarb oder in Auftrag gab, erhielt jedes Mitglied entweder einen radierten Umriss oder eine lithographierte Zeichnung. Vgl. Fahne 1837, S. 20-23.

[125] Fahne gibt das Verkaufsdatum mit dem Jahr 1831 an, jedoch dürfte die Angabe von Scotti und Plüddemann eher stimmen, die den Ankauf und die Verlosung auf das Jahr 1830 datieren. Vgl. Scotti 1837, S. 151, Anlage Nr. 8 Lit. U.U., Nr. 36; Püttmann 1839, S. 144.

[126] Vgl. Fahne 1837 a, S. 24.

[127] Vgl. Fahne 1837 a, S. 30.

[128] Vgl. ebd., S. 32.

[129] Schirmer erinnert sich, dass durch den Verkauf von Aktien für die Verlosung von Kunstwerken, besonders an die reichen Wuppertaler Kaufmänner, jeder seine Bilder verkauft bekommen hat. Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 116.

[130] Vgl. ebd., S. 117.

[131] Ebd., S. 217, Anm. 298.

Malerei entsteht.[132] Häufig dienten die Bilder der Maler als Vorbilder, und ein besonderes Augenmerk wurde auf die Kostümaustattung, die Beleuchtung und die Begleitmusik gelegt.[133] Zwar war Sohn genauso wie Hildebrandt bei so manchen Tableaux vivants bei der Gestaltung Ton angebend, wie sich Schirmer an 1829 erinnert,[134] doch finden erst ab den 1830er Jahren die ersten von Sohn allein gestellten sowie erschaffenen Motive einen öffentlichen Auftritt.[135]

2.2.4 Die Himmelskönigin zu Schadows 41. Geburtstag, 1829

Uechtritz berichtet, dass die Künstler Maskenscherze und Vermummungen innerhalb ihres Kreises liebten – ungeachtet der üblichen Karnevalszeit, an der sie nicht recht teilhaben wollten. Auch zu weihnachtlichen Anlässen kostümierten sie sich und boten den Anwesenden Darbietung, beispielsweise als die Heiligen Drei Königen.[136] Der 41. Geburtstag von Wilhelm Schadow am 6. September 1829 wurde dementsprechend von den feierbegeisterten Schülern als Künstlerfest in der Kunstakademie ausgerichtet, bei dem Carl Ferdinand Sohn entscheidend mitwirkte. Uechtritz beschrieb seinen Eltern in einem Brief die Inszenierung in der Akademie:

> „Der Geburtstag war das schönste Fest, das ich je gesehen habe. Die jungen Maler hatten ein wunderschönes Transparent gemalt – eine Mutter Gottes, die einem schlafenden Maler im Traum erscheint. Das Fest wurde auf der hiesigen Gallerie gefeiert. Die großen Säle waren mit bläulichen Lampen schwach und mondlichtartig beleuchtet und mit Orangerie und andern Blumen und Gewächsen durch den Hofgärtner Weihe auf das schönste ausgeschmückt. In der Thüre, die aus dem großen Saal in kleinern führt, erschien das Transparent, wie eine wahre Vision, und dahinter aus der Ferne her ertönte, wie ein Gesang der Seligen, ein altes italienisches Gesangstück von Lotti, von sechs Männerstimmen ausgeführt. Andre Lieder und Chöre folgten – es waren Eindrücke des Himmels. Schadow ganz aufgelöst in Rührung, herzte und küßte die jungen Leute einen nach dem

[132] Vgl. ebd., S. 217, Anm. 302.
[133] Vgl. ebd., S. 217, Anm. 302.
[134] Vgl. ebd., S. 120.
[135] Sohn stellte 16.9.1836 „Lebende Bilder“ zu „Richter von Zalamea“ von Pedro Calderón de la Barca auf dem Festtheater für den preußischen Kronprinzen in Düsseldorf. Am 27.8.1849 wurde sein „Tasso und die beiden Leonoren“ für die „Feier des hundertjährigen Geburtstages Goethe’s“ mit musikalischer Begleitung von Ferdinand Hiller in Düsseldorf gestellt, was am 24.6.1869 im Zuge der „Semisaecular-Feier der Königlichen Kunst-Akademie“ wiederaufgeführt wurde. Gesichert stellte er selbst am 28.4.1855 seine „Lorely“ für die vorletzte Opernausstellung. Benefitz des Chorpersonals“ im Düsseldorfer Theater zur Musik von Felix Mendelssohn Bartholdys Finale der unvollendeten Oper „Loreley“. Zur „Shakespeare-Feier“ am 24. und 26.4.1864 wurde Sohns „Romeo und Julie“ in der Düsseldorfer Tonhalle zur Musik von Julius Tausch gestellt, was ebenfalls am 24.6.1869 für die Semisaecular-Feier im Düsseldorfer Kunstverein Malkasten aufgeführt wurde. Vgl. Frech 1999, S. 81.
[136] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 57-60.

andern, und auch mir kamen die Thränen in die Augen. Das Transparent verschwand und durch hellere und frohere Gesänge wurde eine andere Stimmung eingeleitet. Da erschienen Hildebrandt und Schrödter, zwei sehr talentvolle junge Maler, als Berliner Guckkastenmann mit seinem Gehülfen. Die Bilder des Guckkastens, alle mit dem heitersten Humor, zum Theil wahrhaft genial ausgeführt – das treffliche Spiel der beiden Masken, die höchst witzig und lebendig improvisirten, verwandelte die ätherische Stimmung in eine zwar mehr irdische, aber sehr vergnügte."[137]

Auch Sohns Schüler Wilhelm Camphausen erinnerte in der Rede zur Totenfeier von Sohn 1867 an das Ereignis, das er als elfjähriger Junge in einer Wiederholung des Festes miterleben konnte. Er präzisierte auch nochmal, dass die Madonnendarstellung mit dem Jesuskind auf dem Arm von Sohn stammte, ihn dadurch zum hochgelobten Stadtgespräch in der Folge machte und Sohn veranlasste, die *Himmelskönigin* in kleinerem Maßstab (WK-Nr. 12) anzufertigen. Es ist das einzige religiöse Werk, das Sohn in Öl ausführte.[138] Ein Jahr später erwarb der Kunstverein das Bild für 200 Reichtaler und verloste es an das Mitglied Herrn Steinkauler aus Mühlheim am Rhein.[139] Das Bild war so beliebt, dass es von Johann Wilhelm Maassen (?-1862) lithographiert wurde (Abb. 17; WK-Nr. 12.K1), wodurch von dem verschollenen Werk ein Eindruck hinterlassen ist.[140]

2.2.5 Der Raub des Hylas auf der Berliner Akademieausstellung, 1830

Unterdessen ging die Ausbildung an der Akademie für Sohn weiter. Die Kunstakademie lag um 1830 direkt am Rhein und war ein viereckiges Gebäude mit Innenhof. Im Erdgeschoss befanden sich die Bibliothek, Arbeitssäle und einige Wohnungen, in der ersten Etage die Werkstätten der Malerschüler, die sie sich zu zweit oder zu dritt teilten. Sohn teilte sich die Werkstatt mit Lessing und Adolph Schroedter (1805–1875). Auf derselben Etage war auch die Galerie, in der sich einst die berühmte Gemäldegalerie von Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716) befand. Auf der zweiten Etage waren weitere Werkstätten und Wohnungen angesiedelt. Alle Künstler berieten und halfen sich gegenseitig. Schadow gab jedem Rat, der ihn von ihm verlangte.[141] Er musste aber auch Zeugnis über seine Schützlinge abgeben. In dem

[137] Sybel 1884, S. 108 f.
[138] Vgl. Camphausen 1867, S. 6-7.
[139] Vgl. Püttmann 1839, S. 144; Scotti 1837, Anlage Nr. 8 Lit. U.U., Nr. 36.
[140] Vgl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765.
[141] Vgl. Raczynski 1836, S. 146.

„Verzeichniß der Schüler der Königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf, Wintersemester 1829/1830“ bewertete Schadow am 10.4.1830 für das Hochlöbliche Kuratorium der Königlich Preußischen Kunstakademie in Düsseldorf auch Carl Sohn: Er ist in der Oberen Klasse, 24 Jahre alt und seine Anlage wird als „sehr groß“, sein Fleiß hingegen als „hinlänglich“ bewertet. Er war auch noch nicht auf ein Kunstfach festgelegt, wie z. B. auf Historien- oder Landschaftsmalerei. Schadow vermerkte jedoch: „Hr. Sohn ist einer der besten Koloristen, welche ich kenne. Beide Männer [Sohn und Schirmer; Anm. d. Verf.] müßen bei vernünftiger Entwicklung erste Maler werde.“[142]

Sohn sollte Schadow nicht enttäuschen. Das wichtigere Werk, das Carl Sohn 1829/30[143] neben der *Himmelskönigin* und den Porträtaufträgen erschuf, von denen laut Schirmer die Damenbildnisse besonders bei der besseren Gesellschaft in Mode gekommen waren,[144] war *Raub des Hylas* (Abb. 18; WK-Nr. 15). Diese mythologische Szene begründete seinen Ruf als ausgezeichneter Sensualist, Kolorist und Meister des Nackten.[145] Uechtritz erinnerte sich an den riesigen Erfolg des Bildes:

> „Der große Beifall, den das Königspaar auf der Berliner Ausstellung von 1830 errang, ist bekannt. Nächst ihm [Lessing; Anm. d. Verf.] war es das Gemälde von Sohn, der Raub des Hylas, dem die reichste Anerkennung zu Theil ward. Die Werke der beiden Freunde und Stubengenossen wurden das bewundernde Tagesgespräch der Hauptstadt; eine neue Aera der Kunst schien angebrochen.“[146]

Auch Christian Rauch (1777–1857) war dieser Ansicht, nachdem er das Bild auf der gerade eröffneten Berliner Akademieausstellung gesehen hatte und am 26. September 1830 an seinen Freund Ernst Rietschel (1804–1861) schrieb: „Sohns Hylas mit den Nymphen ist das schönste neueste Werk, welches ich je gesehen. Zeichnung Färbung

---

[142] Düsseldorf, LAV NRW Hauptstaatsarchiv, hsl. Verzeichnis, 1 Doppelseite, Sign. Regierung Düsseldorf Präsidialbüro 1558, Bd. 1 (1830-1840), nach AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 165.

[143] Es finden sich in den Quellen unterschiedliche Angaben von 1829 und 1830. Da der mit der Akademie in gutem Kontakt stehende Graf von Raczynski von 1830 spricht (Raczynski 1836, S. 180 f.) und auch der Malerschüler Caspar Scheuren sich an den Juni 1830 erinnert, dass Sohn daran arbeitete, ist das Werk mindestens bis zur Mitte des Jahres in der Entstehung gewesen: „Auch sah ich von Sohn den ‚Hylas‘ in Arbeit und vergesse nie den üppigen Eindruck, aber noch weniger das wahrhafte […] mit den […] im Farnkraut.“ Vomm 2004, S. 262.

[144] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 121.

[145] Vgl. AKL 1870, S. 403; Püttmann 1839, S. 61 f; Gruppe: Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste. Schadowsche Schule, 1830, in: Raczynski 1836, S. 128-131; o. V.: Ueber die neuesten Arbeiten der Düsseldorfer Schule, in: Kunstblatt, Bd. 11, Nr. 82 (14. Oktober 1830), S. 328; Dr. Lucanus: Die Kunstausstellung in Halberstadt. (Fortsetzung), in: Kunstblatt, Bd. 17, Nr. 51 (28. Juni 1836), S. 214.

[146] Uechtritz 1839, S. 334-335.

auch die Composition ist so harmonisch vollkommen daß wir uns dem höchsten der Kunst nahe zu glauben annehmen müßen."[147] Das Bild begeisterte die Besucher und Kritiker. Es wurden aufsatzweise Beschreibungen veröffentlicht und Interpretationen verfasst. Besonders die getroffenen Hauttöne der Dargestellten sowie die Farbgebung, die mit Tizian oder Carlo Dolci (1616–1686) verglichen wurde, beeindruckten und wurden als unübertroffen charakterisiert.[148] Die Sinnlichkeit der Darstellung wurde als belebend, glühend, aber nicht übertrieben empfunden, sondern als angemessen.[149] Der Beifall, den das Bild erfuhr, war ungeteilt, was auch viele Zeitgenossen bemerkten.[150] Kritik wurde nur im Vergleich zu der literarischen Vorlage geübt, davon unberührt war aber die Bewunderung für die Ausführung.[151] Es war auch das Bild, das den Graf Athanasius von Raczynski (1788–1874) auf Sohn aufmerksam machte und nach einer Wiederholung für seine Sammlung bitten ließ. In einem Brief vom 2. Oktober 1831 schlug Sohn diesen Wunsch aus, selbst das Bild „[…] auf eine andere Weise zu wiederholen […]", da er fürchtete zu viele Reminiszenzen zu machen und so kein „abgerundetes Kunstwerk hervorzubringen."[152] Aber er würde ihm gerne ein anderes, selbsterdachtes Sujet malen. Auf der Rückseite des Briefes notiert Raczynski seine Antwort vom 12. Oktober 1831, in dem er auf einer Wiederholung bestand:

> „[…] genug der Hylas ist ein gelungenes Bild und ich bitte Sie, wenn es Ihnen möglich ist, dieses und kein anderes verfertigen zu wollen. Ich bin weit eine Copie zu verlangen und eine treue Wiederholung der Acceßorien zu wünschen, ich bitte Sie wo möglich dieselben Modells zu brauchen die Stellungen und Bewegungen beizubehalten, genug ich bitte um eine freie Wiederholung des Hylas in selbiger Größe und Form, denn auch letztere sehe ich nicht als gleichgültig an. Mir ist gesagt worden, daß Seine Majestät den Hylas für den Preis von 600 Rth. gekauft haben. Erlauben Sie daß ich auch was diesen Umstand betrifft jede Ungewißheit vermeide. Ich biete Ihnen für die Wiederholung denselben Preis an."[153]

---

[147] Rauch/Rietschel 1890, S. 136.
[148] Vgl. Gruppe: Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste. Schadowsche Schule, 1830, in: Raczynski 1836, S. 128-131; Raczynski 1836, S. 180 f; AKL 1870, S. 403.
[149] Vgl. o. V.: Ueber die neuesten Arbeiten der Düsseldorfer Schule, in: Kunstblatt, Bd. 11, Nr. 82 (14. Oktober 1830), S. 328; Püttmann 1839, S. 61 f.
[150] Vgl. o. V.: Berlinische Briefe über Kunst- und Kunstsachen. (Fortsetzung.) Vierter Brief. Die Gemälde der Kunstausstellung, in: Kunstblatt, Bd. 12, Nr. 3 (11. Januar 1831), S. 10; AKL 1870, S. 403.
[151] Vgl. Gruppe: Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste. Schadowsche Schule, 1830, in: Raczynski 1836, S. 128-131.
[152] Brief von Carl Sohn an Graf Athanasius Raczynski, 02.10.1831, Universitätsbibliothek Leipzig, Sammlung Nebauer, Sign. Slg. Nebauer/K/Se-Z/K482.
[153] Ebd.

Sohn wird ihm wohl eine Absage erteilt haben, da sich in Raczynskis Sammlung kein solches Bild befand.[154] Stattdessen wurde das beliebte Bild in den folgenden Jahren mehrfach gestochen und verbreitet.[155] Auf dem heutigen Kunstmarkt tauchen immer wieder in Öl gemalte Kopien auf, die jedoch nicht aus der Hand Sohns stammen, sondern von Kopisten, die vermutlich durch die spätere Dauerausstellung des Bildes in der Berliner Nationalgalerie zum Nachahmen angeregt wurden.[156]

2.3 Italienreise, 1830/31

Es war auch die Zeit der Reisen und Ausflüge. Laut Andresen hat Sohn 1829 zusammen mit Schirmer, dessen Bruder Franz Philipp (1810–1871), Bendemann und Adolph Schrödter (1805–1875) längere Zeit in Dettenberg bei Linz am Rhein verbracht und von da aus die Aar, Aachen, Niedeggen und Eschweiler besucht.[157] Einige Quellen aus dem 19. Jahrhundert berichten, dass Sohn auch mehrere Reisen in die Niederlande, Belgien und Frankreich unternommen haben soll.[158] Ob und wann genau diese Reisen stattgefunden haben, ist nicht geklärt. Allerdings legen Werke, die später in dieser Arbeit analysiert werden, die Wahrscheinlichkeit dieser Reisen nahe. Vermutlich unternahm er diese auch in den 1830er und 1840er Jahren, da ab dieser Zeit genügend Geld durch seine Erfolge zur Verfügung stand.
Die Italienreise 1830 bis 1831 war die größte Reise, die Sohn machte. Der Malerschüler Caspar Scheuren (1810–1887), den Sohn gelegentlich mit Professor Kolbe verglich,[159] erinnerte sich an den Juli 1830: „Sohn und Hildebrandt, die eine kleine Erinnerung von mir wünschten vor ihrer Reise nach Italien, malte ich [die] ‚Vätergruft' nach Uhland für Hildebrandt und ‚Kirche und Begräbnis' für Sohn."[160] Im September vor der Abreise erwiderten die beiden Künstler ihm die Zuneigung: „Sohn und Hildebrandt

[154] Vgl. Raczynski 1847. Sohn war zu diesem Zeitpunkt gerade erst aus Italien wiedergekommen und wollte sich sicherlich um seine neuen Eindrücke kümmern. Raczynski erwarb später stattdessen eine Wiederholung der Leonoren. Siehe Kapitel 2.3.2.2 Lyrische Situationsbilder mit literarischer Vorlage
[155] Vgl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765.
[156] Vgl. ebd., S. 765; Auktionen: Dorotheum 8.4.2010, Lot 35; Hampel Auktion 7.4.2016, Lot 958; Hargesheimer 10.3.2012, Lot 248.
[157] Vgl. Andresen 1866-67, Bd. 2, S. 313.
[158] Vgl. Wiegmann 1856, S. 78 f; Becker 1867, S. 41; AKL 1870, S. 402-403; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765; Mai 1998, S. 293.
[159] Scheuren erinnerte sich an Juli 1830: „Sohn und andere verglichen mich mit dem Professor und Historienmaler Kolbe." Vomm 2004, S. 263.
[160] Ebd., S. 263.

beschenkten mich mit Zeichnungen und reisten nach Italien […]“ [161] Am 30. September brachen Carl Sohn und Theodor Hildebrandt zusammen mit Eduard Bendemann nach Rom auf. Das diese drei zusammen aufbrachen, ist den meisten Wissenschaftlern bisher nicht bekannt, wie z.B. Eckhard Wendt, der davon ausging, dass Bendemann mit Hübner unterwegs war.[162] Zunächst fuhren sie den Rhein entlang bis Schaffhausen und überquerten in der Schweiz den St.-Gotthard-Pass, bis sie an den Lago Maggiore gelangten. Von dort reisten sie weiter über Mailand, Genua, Pisa, bis sie am 3. November in Florenz und am 14. November in Rom ankamen.[163] Hier trafen sie auf Julius Hübner, der 1829 Eduard Bendemanns Schwester Pauline geheiratet hatte und anschließend auf der Hochzeitsreise zusammen mit seinen Schwiegereltern nach Rom gereist war. Auch dessen Schwager, der Jurist Emil Bendemann (1807–1862), war anwesend. Mit seinem Bruder Emil wohnte Eduard Bendemann anschließend in einem Haus. Zu diesem Zeitpunkt hatte auch Wilhelm Schadow mit seiner Familie bereits eine Unterkunft in Rom bezogen.[164] Der junge Komponist Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847), ein Bekannter Hildebrandts, der bereits in Florenz auf diesen gewartet hatte, war am ersten November angekommen.[165] Hildebrandt notierte in seinem Italienreisetagebuch das Empfangskomitee bei ihrem Eintreffen am 14. November: „Ponte Molle. – Endlich mit angestrengtem Blick alle Leute forschend. Porta dell

[161] Ebd., S. 264.

[162] Vgl. Wendt 2011, S. 160. Hildebrandt notierte sich aber in seinen Tagebuchaufzeichnungen für den 11. Oktober 1830, dass Sohn und Bendemann ihre Eindrücke des Tages auf der Hinreise aufzeichneten. Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 4.

[163] Mit mehreren Zwischenstopps, bei denen sie Bekannte, Bau- und Kunstwerke sowie musikalische Sehenswürdigkeiten besuchten, verlief die Reise zunächst über Köln, Koblenz, Oppenheim, Worms, Mannheim, Heidelberg, Bruchsal, Karlsruhe, Straßburg, Dinglingen (heute Lahr), Kenzingen, Emmendingen, Freiburg, Lenzkirch, Bonndorf, Stühlingen nach Schaffhausen in der Schweiz, wo sie am 13. Oktober ankamen. Von dort aus fuhren sie, immer wieder von kleinen Bergwanderungen unterbrochen, nach Bülach, Zürich, Goldau, Vierwaldstättersee, Flüelen, Altdorf, Amsteg, St. Gotthard, Wassen, Göschenen, über die Teufelsbrücke nach Andermatt, Hospental über den St. Gotthard-Pass bis Airolo, wo sie am 18. Oktober angelangten. Am nächsten Tag setzten sie ihre Reise über Bellinzona, Magadino am Lago Maggiore und schließlich mit dem Dampfboot über die Borromäischen Inseln bis Sesto Calende fort, von wo aus sie mit dem Eilwagen nach Mailand fuhren und vom 20. bis zum 24. Oktober verweilten. Besonders wurden Werke von Leonardo da Vinci, Raffael und Tizian erwähnt. Am 24. Oktober ging die Reise weiter über Pavia, Voghera, Tortona, Novi, über die Apenninen nach Ronco. Nach einem anschließend längeren Aufenthalt in Genua reisten sie am 29. Oktober 1830 weiter über Recco, Sestri, La Spezia, Carrara, Massa, Pisa und schließlich Florenz, wo sie vom 3. bis zum 9. November blieben und sich die Kunstwerke der italienischen Renaissance anschauten. Danach verlief die Reiseroute über Siena, Radiocofani, Montefiascone, Vitorbo, Ronciglione, La Storta bis sie schließlich am 14. November in Rom ankamen. Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 1-21.

[164] Vgl. Wendt 2011, S. 160; Hübner 1872, S. 448 f.

[165] Vgl. Klein 2003, S. 82. Mendelssohn bewohnte ein Zimmer im ersten Stock am Spanischen Platz Nr. 5, das mit einem Wiener Flügel ausgestattet war. Vgl. Mendelssohn Bartholdy 1869, Bd. 1, S. 54.

Popolo. – H[ü]bne[r], Emil, Felix, Schadow, Geburtstag, Mittagsmahl. Roma.“[166] Mendelssohn war ein stetiger Besucher und Begleiter der Maler, der seit seiner Ankunft vor allem die Bendemanns, Hübners und Schadows besuchte.[167] Hübner erinnerte sich:

> „Damals stand er [Felix Mendelssohn; Anm. d. Verf.] in der ersten und schönsten Frische seines Genius, es war ihm Bedürfniß und Freude, uns die Geheimnisse seiner göttlichen Kunst in immer wiederholten Offenbarungen kund zu thun. Beethoven […] lernten wir durch ihn in allen seinen größten Schöpfungen am Klavier kennen […]. Wenn Mendelssohn damals unter uns am Klavier saß, durfte man nur den Wunsch aussprechen und das Erwünschte erklang unter seiner schaffenden Hand aus den beseelten Tasten. […] Die gastfreie Casa Bendemann-Hübner an der Piazza del Popolo war ein vielbesuchter und beliebter Sammelpunkt aller deutschen, insbesondere der norddeutschen Künstler und Romfahrer für die geselligen Abende, wo sich die am Tage nach allen Richtungen Verstreuten gern um des Lichts gesellige Flamme vereinten.“[168]

Häufige Gäste bei Bendemann und Hübner waren der Bildhauer Ernst Rietschel, Bertel Thorwaldsen (1770–1844), Christian Rauch, ein schlesischer Antiquar namens Gerhard und Abbate Santini (eigentlich Fortunato Santini; 1777–1861).[169] Richard Sohn wusste von einem beliebten Scherz zu berichten, den Bendemanns Vater bei Gästen zu erzählen pflegte:

> „Das Bendemannsche Haus war dort wie auch schon in Berlin der Sammelpunkt von hervorragenden Leuten. Bei einer solchen Gelegenheit stellte der alte Bendemann die Anwesenden in folgender Weise vor. Mein ältester Sohn, mein zweiter Sohn, mein Schwiegersohn, Herr Mendelsohn (Felix) Herr Maler Sohn.“[170]

Aus dem Reisetagebuch Hildebrandts und den Aufzeichnungen sowie Notizen von Mendelssohn lassen sich die Aktivitäten der Maler in Italien nachverfolgen. Sohn wird nicht immer explizit erwähnt, doch war er wohl meist mitgemeint, wenn Mendelssohn von „den jungen Malern“ sprach, womit Hübner, Hildebrandt, Sohn und Bendemann bezeichnet wurden, oder wenn Hildebrandt „uns“ schrieb. Die Künstler besuchten im November das Atelier von Thorwaldsen, das Kolosseum, die Sixtinische Kapelle, den

[166] Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 21. Klein transkribiert hier leider falsch, statt Emil schrieb er „Bend[emann]“. Vgl. Klein 2003, S. 82.
[167] Mendelsohn selbst schrieb am 8. November 1830 aus Rom an seine Eltern: „Dann suche ich die Bekannten und Freunde auf; wir theilen uns mit, was jeder gethan, d. h. hier genossen hat, und sind vergnügt mit einander. Die Abende war ich meist mit Bendemanns und Hübners, wo die deutschen Künstler sich versammeln; auch zu Schadows gehe zuweilen.“ Mendelssohn Bartholdy 1869, Bd. 1, S. 55.
[168] Hübner 1872, S. 449.
[169] Vgl. Hübner 1872, S. 449.
[170] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 2.

Petersdom und die vatikanischen Sammlungen, die Sammlungen Farnesina, Borghese, die Villen Pamphili, Madama, Mellini und den Maler Vincenzo Camuccini (1771–1844), der eine berühmte Gemäldesammlung besaß.[171] Am 30. November starb Papst Pius VIII. (1761–1830) und die Maler nahmen an dem Begräbnis teil. Es folgte das Konklave und in den italienischen Provinzen setzten politische Unruhen ein. Im Dezember wanderten die Maler durch die Stadt – über das Kapitol und sein Museum, zur Porta San Paolo, S. Giovanni in Laterano, den Caracalla Thermen, Raffaels Stanzen im Vatikan und nach S. Onofrio mit Torquato Tassos Grab, das sie später immer wieder besuchen sollten. Sie besichtigten die Galleria Borghese, bei der sich Hildebrandt besonders auf die Werke von Leonardo da Vinci (1452–1519), Raffael (1483–1520) und Tizian bezog, sowie die Villa Massimo, den Palazzo Rospigliosi, den Palazzo Corsini, Santo Stefano Rotondo und die Villa Mattei.[172] Die Abende wurden in geselliger Runde und musizierend verbracht. Heiligabend 1830 wurde bei den Bendemanns begangen, bei denen jeder beschenkt und eine Kartenlotterie eröffnet wurde, die zu Scherzen anregte. In den kommenden Wochen folgten Besuche bei Bekannten, wie dem Diplomaten Christian Karl Josias Bunsen (1791–1860).[173] Im Januar besuchten sie einen griechischen Gottesdienst, das Atelier von Jean-Claude Bonnefond (1796–1860), den Palazzo Spada, die vatikanische Nekropole, die Bastion S. Spirito, die Engelsburg, die Villa Lante, die Cancelleria mit Kirche, die Villa Raffaels, die Basilica di San Lorenzo fuori le mura sowie den Schriftsteller und Politiker August Franz Ludwig Maria Freiherr von Haxthausen (1792–1866) Zuhause, den sie anschließend häufiger trafen.[174] Am 30. Januar 1831 besichtigten sie die Casa Bartholdy mit den berühmten Fresken der Nazarener, das Wohnhaus des preußischen Generalkonsuls und Onkels von Mendelssohn Bartholdy.[175] Am 27. Januar 1831 feierte Hübner mit allen seinen Freunden und der Familie seinen 25. Geburtstag.[176] Am zweiten Februar wurde der neue Papst gewählt und drei Tage später begann der römische Karneval, der sich mit

[171] Vgl. Klein 2003, S. 84; Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 21 f.
[172] Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 22-26.
[173] Julius Hübners Sohn Emil (1834-1901) überliefert in einem handschriftlichen Bericht die Beziehung zu Bunsen: „Nähere Beziehungen zu dem Hause Bunsen, des damaligen preußischen Gesandten beim Papst, wurden eher gemieden als gesucht, weil man sich selbst genug war und jeden Zwang verwünschte.“ Zitiert nach Scholl/Sors 2012, S. 220.
[174] Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 29-33.
[175] Vgl. Schroyen, Sabine: Felix Mendelssohn Bartholdys Beziehungen zu Düsseldorfer Künstlern, in: AK Düsseldorf 2009, S. 90; Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 33.
[176] Vgl. Klein 2003, S. 85; Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 33.

den vatikanischen Feierlichkeiten abwechselte.[177] Bei der Papstkrönung von Papst Gregor XVI. (1765–1846) am 6. Februar dürfte Sohn ebenso wie seine Freunde und sein Lehrer anwesend gewesen sein.[178] Am 11. Februar 1831 unternahmen Sohn mit Hübner und Hildebrandt eine Wanderung durch die Porta Angelica auf den Monte Mario, denen Bendemanns, Schadow und Haxthausen folgten.[179] Die folgenden Februartage wurden unruhig: Bereits Tage zuvor hatten sich Gerüchte über eine Revolution an vielen Orten in Italien verbreitet, und ab dem 13. Februar wurden der Karneval und das Theater in Rom aufgehoben. Die Straßen und Plätze wurden mit Patrouillen besetzt, der Papst verschanzte sich auf der Engelsburg mit mehreren tausend Mann. Abends wurden Türen und Fenster verrammelt, und wenn ein Kanonenschuss von der Engelsburg ertönte, sollten sich alle in ihre Wohnungen begeben, während die waffenfähigen Männer sich auf bestimmten Plätzen zu versammeln hatten. Die Düsseldorfer Maler trafen sich bei ihnen zuhause oder bei Schadow. Am 15. Februar wurde ihnen sogar geraten, dass sie ihre Bärte abschneiden sollten, da allen Fremden Gefahr drohte. Die Unruhen dauerten noch einige Tage an und ebbten bis Ende Februar ab, so dass Emil Bendemann schließlich am 26. Februar abreisen konnte.[180] Hübner erinnerte sich, dass sie „den Aufstand der Romagna und die lächerliche Campagne der päpstlichen und revolutionären Armee [erlebten], welche, in Rom selber nur wenig bemerkbar, zuletzt durch den Einmarsch der Oestreicher in die Romagna sofort beendigt wurde.“[181]

Felix Mendelssohn berichtete an seine Familie am ersten März 1831, dass er in nächster Zeit für Sohn sitzen solle, da dieser ein Ölbild von ihm anfertigen wollte.[182] Zunächst aber unternahm Sohn zusammen mit Eduard Bendemann eine Reise von Ende Februar bis Anfang März nach Florenz, Siena und Bologna.[183] Im März besuchten die Maler unter anderem S. Lorenzo, S. Prassede, S. Prudenziana, Galleria Borghese, S. Maria in Trastevere, die Diokletiansthermen, die Farnesischen Gärten und den

[177] Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 33 f.
[178] Vgl. Klein 2003, S. 86.
[179] Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 34.
[180] Vgl. ebd., S. 35-37.
[181] Hübner 1872, S. 449.
[182] Es ist heute kein Porträt von Sohns Hand von ihm bekannt. Es bleibt der Verdacht, dass es nur bei Vorzeichnungen blieb. Theodor Hildebrandt malte allerdings später ein Bildnis von Mendelssohn Bartholdy. Vgl. Mendelssohn Bartholdy 2009, Bd. 2, Nr. 405, S. 220, 638.
[183] Vgl. Krey 2003, S. 35; Rauch/Rietschel 1890, S. 165.

Quirinalspalast, wo sie von Ende März bis Anfang April das Osterfest begingen.[184] Am 7. April wurde zu Ehren von Peter Cornelius ein Fest in der Villa Albani gefeiert. Hildebrandt schrieb in sein Tagebuch:

> „Nachdem wir den Garten mit seinen Kunstschätzen und von einem Altan auf dem Cassino die herrlichste Aussicht genossen hatten, fanden sich immer mehr Künstler ein, welche Gruppenweise in den Gängen wandelten. Später ging es zu Tisch an 72 Personen, der Geist der Heiterkeit und Einigkeit belebte alles; die Gesundheiten Cornelius, Overbeck, Thorwaldsen, Schadow's, des Vaterlandes und s.w. wurden getrunken und mancher lieber Kerl lernte ich kennen. Cornelius war ausnehmend herzlich gegen uns; […] es wurde viel gesungen. Nach Tisch wurden die Statuen mit Fackeln beleuchtet und in dem Caffehause […] Caffe und Punsch getrunken. […] Wir zogen spät mit Fackeln zur Stadt herein und begleiteten Cornelius nach Hause.“[185]

Der April gestaltete sich mit Besuchen der neuen Kontakte von dem Fest, z. B. bei Cornelius, Franz Brentano (1801–1841) und Heinrich Brandes (1803–1868), mit denen sie zeichneten und Wanderungen unternahmen. Es wurden der Torre di Quinto, der Garten der Villa Aldobrandini und S. Maria dell'Anima besichtigt. Am 14. April reiste Madam Caroline Lauska ab, die sich offenbar zeitweise dazugesellt hatte.[186] Vom 16. bis zum 18. April unternahmen die Maler einen Ausflug in die Albaner Berge und besichtigten unter anderem die Gräber der Horatier und Curatier sowie Rocca di Papa.[187]

Bereits am 10. April 1831 hatte Mendelssohn Rom verlassen, um am 12. April in Neapel anzukommen. Die Schadows sowie Sohn, Hildebrandt und Bendemann folgten ihm und erreichten um den 8. Mai Neapel,[188] während hingegen Hübner mit seiner Familie am 12. Mai aus Rom in Richtung Berliner Heimat über Siena, Florenz, Bologna,

---

[184] Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 39-42.
[185] Ebd., S. 43.
[186] Vgl. ebd., S. 43 f.
[187] Am 16. April ging es von der Porta S. Giovanni aus nach Albano mit seinem See, dem Castel Gandolfo und dem Kloster S. Maria di Palazzolo. Haxthausen trafen sie zum Essen und erkundeten dann die Gräber der Horatier und Curatier. Schadow verließ anschließend die jungen Maler. Am 17. April gingen sie nach Palazzola und Rocca di Papa, von da aus mit dem Esel nach Frascati, wo sie die weibliche Begleitung wiedertrafen und sich in der Stadt umsahen. Während alle anderen nach Rom zurückreisten, bestiegen Sohn und Hildebrandt die Esel und ritten nach Marino. Von da aus machten die beiden Maler am nächsten Tag einen Ausflug nach Nemi. Da das Wetter schlechter wurde, reisten sie am Nachmittag nach Rom zurück. In Rom besuchten sie in den folgenden Tagen das Vatikanmuseum bei Nacht, ihren alten Kommilitonen Hopfgarten, die Galerie Sciarra (mit Tizians weiblichem Bildnis und Raffaels Violinspieler), Raffaels Stanzen sowie mehrfach die vatikanischen Sammlungen und die Villa Ludovisi mit dem Cassino von Guercino. Vgl. ebd., S. 45-51.
[188] Vgl. Klein 2003, S. 87; Am 5. Mai brachen sie auf. Die Reise führte über Albano, Ariccia, Genzano, Velletri, an den Pontinischen Sümpfen vorbei nach Terracina. Von da aus nach Fondi, Itri, Molo di Gaeta (Besuch der Villa des Cicero; heute Formia), Capua bis nach Neapel. Vgl. ebd., S. 52-53.

Venedig, Klagenfurt und Wien abreiste.[189] Am 10. Mai unternahm die Reisetruppe von Neapel aus mit einer Barke einen Ausflug die Küste entlang – am Vesuv, Castellammare und Vico vorbei nach Sorrento, wo sie in dem Gasthaus Villa di Parigi mehr schlecht als recht bewirtet wurden. Am nächsten Tag erreichten sie die Insel Capri, wo sie das Castello Barbarossa auf der Bergspitze, Anacapri, den Palast des Tiberius, Capri Leone sowie die Höhlen und Grotten, wie auch die berühmte blaue Grotte, besichtigten, bis sie abends wieder nach Sorrento übersetzten.[190] In den folgenden Tagen erkundeten die Maler die Gegend und besuchten unter anderem Amalfi, Ravello, Salerno und Pompeji. Sie trafen auf weitere deutsche Künstler und ihren Bekannten von Haxthausen, der ihnen in der Villa Reale von Sizilien berichtete.[191] Am 16. Mai reisten die Schadows nach Rom ab, während Sohn, Hildebrandt, Bendemann und Mendelssohn noch in Neapel blieben.[192] Anschließend zogen die drei Maler in Felix Mendelssohns direkte Nachbarschaft. Ihn hörten sie von nun an Klavierspielen, trafen ihn und unternahmen mit ihm Tagesausflüge, wie zum Vesuv oder auf die Höhe des Posillipo.[193] Ab dem 20. Mai machten die Maler zusammen mit Mendelssohn einen dreitägigen Ausflug über Pozzuoli, Solfatara, Baiae nach Ischia und zurück.[194] Zwei Tage später, also am 25. Mai, unternahmen die vier Künstler einen

---

[189] Vgl. Monschau-Schmittmann 1993, S. 42.

[190] Vgl. Klein 2003, S. 88 f.

[191] Am 12. Mai 1831 umrundeten sie die Küste bei Capri und fuhren nach Scaricatoio bis sie schließlich in Amalfi anlegten, wo sie zu Mittag aßen und abends bei Don Francesco in einem verlassenen Kapuzinerkloster rasteten, zeichneten und übernachteten. Am folgenden Tag erkundeten sie Amalfi mit seiner Kirche und dem Mühlental, bis sie ab fünf Uhr nachmittags von ihren Ruderern in der Barke an den daneben liegenden Städten Atrani und Ravello vorbei nach Salerno gebracht wurden. Am 14. Mai, dem Samstag, reisen sie weiter nach Paestum am Golf von Salerno entlang. Auf dem Weg, den sie über Land bereisten, besuchten sie den Tempel des Neptuns. Ein Frühstück mit weiteren deutschen Künstlern folgte, denen sie offenbar begegneten, ehe sie wieder nach Salerno zurückkehrten. Am nächsten Tag reisten sie über Cava de'Tirreni, Nocera, Torre del Greco, Calession, Pompeji und Resina nach Neapel zurück. Hier speisten sie mittags in der Villa di Palermo und besuchten anschließend die Gärten der Villa Reale am Meer. Nach dem Treffen und einem Sizilienreisebericht von Haxthausen, verabschieden sich die jungen Künstler von ihrem Meister Schadow und seiner Familie. Vgl. ebd., S. 89-92.

[192] Vgl. Scholl/ Sord 2012, S. 220.

[193] Vgl. Klein 2003, S. 92.

[194] Am Freitag, den 20. Mai 1830, brachen die Maler mit Felix Mendelssohn zusammen zu einem weiteren längeren Ausflug auf. Zu Fuß durch die Höhle des Posillipo am Meer gelangten sie nach Pozzuoli, von wo aus sie an mehreren antiken Tempeln vorbei auf der Via appia Solfatara erreichten, wo sie sich Esel zum Weiterfortkommen nahmen. Am Largo d'Averno entlang gelangten sie nach Arco felice und zur Anhöhe von Cuma, von wo aus sie wieder auf der Via Appia an Tempeln vorbei nach Baiae ritten. Vom Kap Miseno aus setzten sie in einer Barke nach Ischia über, das sie besichtigten, wo sie jedoch keine Unterkunft fanden. Oberhalb von Lacco Ameno erhielten sie schließlich im bekannten Casa di Don Tommaso ein Unterkommen und wurden mit Früchten und Wein bewirtet. Den folgenden Tag verbrachten die Reisegefährten wegen des schlechten Wetters im Wirtshaus und zeichneten ihre Eindrücke über den Dächern von Lacco. An dem folgenden Tag erkundeten sie die Insel, indem sie Forio und Fontana besuchten und den Berg Epomeo bestiegen. Am Pfingstmontag, den 23. Mai, zeichneten

weiteren und in dieser Kombination letzten Ausflug gemeinsam zu der Insel Capri, die sie am 31. Mai erreichten. Während Mendelssohn bereits am 2. Juni nach Neapel zurückkehrte, reiste Sohn mit seinen Gefährten einen Tag später auf das Festland.[195] Sohn und seine Freunde besuchten in den folgenden Tagen von Castellammare aus Pompeji, Herculaneum, Neapel, die Villa Reale, eine Grotte beim Lago d'Agnant und bestiegen die umliegenden Berge, wie den Capo di Monte. Daneben besuchten sie das Castel S. Elmo, die Villa Belvedere, die Villa Riccardi und die Villa Reale. Hildebrandt reiste früher als seine Freunde zurück nach Rom, so dass er am 16. Juni in der Hauptstadt eintraf. Sohn und Bendemann folgten ihm einige Tage später und erreichten Rom am 26. Juni.[196] Die letzten Tage in Rom verbrachten die Künstler mit Besuchen bei ihren Bekannten (Cornelius, Thorwaldsen, Hopfgarten) in Rom und besichtigten am 29. Juni noch die Villa des Maecenas, die Villa des Hadrian und die Villa d'Este in Tivoli.[197]

Die Schadows waren bereits am 25. Mai von Rom in Richtung Heimat abgereist.[198] Hildebrandt verließ Rom an seinem Geburtstag, dem 2. Juli 1831, um nach Berlin zu reisen.[199] Laut Felix Mendelssohn war Hildebrandt bereits zurzeit der Italienreise so gut wie verlobt. Nach seiner festen Anstellung war nun die Heirat in greifbare Nähe gerückt, weshalb er in den nächsten Monaten nach Berlin reisen wollte.[200] Sohn und Bendemann verließen zusammen Rom im August. Ihre gemeinsame Reiseroute lässt sich aus Bendemanns Skizzenbuch, das sich heute in Göttingen befindet, in Ansätzen erschließen. Es enthält Zeichnungen von Florenz schon ab dem 20. August sowie weitere Zeichnungen von Pisa, Venedig und weiteren oberitalienischen Städten bis Anfang September.[201] Ein Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy vom 16. September

---

sie fleißig weiter, unter anderem Einheimische, und reisten schließlich mit einem Besuch der kleinen Nebeninsel Procida nach Neapel zurück. Vgl. ebd., S. 92-96.

[195] Am 25. Mai fuhren sie von Neapel über das Meer nach Castellammare, von wo aus sie Pozzano und Gargnano besichtigten. Nach dem Erreichen von Amalfi und Atrani am 27. Mai besuchten sie Pondone, Scala und Ravello, wo sie die Kirchen, Paläste, Höhlen und Ruinen besichtigten und zeichneten. Am 31. Mai 1831 erreichen sie Capri. Vgl. ebd., S. 96-100; Mendelssohn Bartholdy 1969, Bd. 1, S. 165-169.

[196] Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 65-74.

[197] Vgl. ebd., S. 74 f.

[198] Vgl. Krey 2003, S. 35.

[199] Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 75.; „Sonabend 9te [Juli 1831; Anm. d. Verf.] Mit d. Diligenza ganz allein wie ein Prinz gefahren […]" Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 80.

[200] Vgl. Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an seine Schwestern Fanny Hensel und Rebecka Mendelssohn Bartholdy vom 6. Juni 1831, in: Mendelssohn Bartholdy 2009, Bd. 2, Nr. 429, S. 276 f.

[201] Bendemanns Zeichnungen aus dem Göttinger Skizzenbuch lassen einige Reisestationen rekonstruieren: Am 20. August sind sie in Florenz. Zwischen Florenz und dem 1. September waren sie vermutlich in Bologna und Pisa. Vom 2. bis 5. September bereisten sie Venedig, Padua, Verona und Mantua. Vgl. Scholl/Sors 2012, S. 221.

1831 widerlegt außerdem die Annahme von Guido Krey, dass Sohn und Bendemann zusammen mit Hildebrandt nach Berlin fuhren,[202] ebenso wie die Annahme von Anne-Katrin Sors, dass nur Sohn mit Hildebrandt zurückreiste,[203] da Mendelssohn vom Überraschungsbesuch von Sohn und Bendemann in München berichtete. Am 15. September 1831 reisten die beiden Maler dann weiter nach Düsseldorf.[204] In einem Brief von Wilhelm Schadow an Eduards Vater Anton Bendemann (1775–1866) vom 27. August 1831 forderte er Sohn, Hildebrandt und Eduard Bendemann auf nach Düsseldorf zurückzukehren. Er fürchtete wohl, falls die Schüler nach Berlin weiterfuhren, eine Quarantäne für die Schüler, da im Spätsommer die Cholera Berlin bedrohte.[205] Schadow war offenbar der Annahme, dass die drei Künstler zu diesem Zeitpunkt in Berlin waren. Tatsächlich erreichte Hildebrandt Berlin bereits am 10. August und berichtet in seinen Aufzeichnungen vom 30. August, dass die Cholera ausgebrochen war. Am 26. September reiste er aus Berlin ab und erreichte Düsseldorf am 21. Oktober.[206]

Sohn kam vermutlich einen Monat früher in Düsseldorf an. Spätestens am 17. Oktober war er nachweislich zurück, da Robert Reinick (1805–1852) von seiner eigenen Ankunft an diesem Tag in Düsseldorf berichtete:

> „Der Portier [der Akademie; Anm. d. Verf.] wies uns in den Hofgarten zu Schrödters Hause. – Eben fragten wir in seiner Wohnung an, ob er zu Hause, da kommen vier Leute auf das Haus zu, wir drehen uns um – es ist Schrödter, Sohn, Deger und Köhler. Nun herein, begrüßt, Pfeifen angebrannt, erzählt. Lessing, der mit Schrödter zusammen wohnt, ist nicht zu Hause, […]“[207]

Hier sei auch bemerkt, dass Sohn offensichtlich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr mit Lessing zusammenwohnte. Seit wann die beiden keine Stube mehr teilten, ist nicht bekannt.

---

[202] Vgl. Krey 2003, S. 35.
[203] Vgl. Scholl/Sors 2012, S. 221.
[204] Vgl. Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an seine Familie vom 16. September 1831, in: Mendelssohn Bartholdy 2009, Bd. 2, Nr. 460, S. 395.
[205] Vgl. Krey 2003, S. 55, Anm. 35.
[206] Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 91 f.
[207] Höffner, 1910, S. 26 f.

2.3.1 Der Schadow-Kreis (Die Familie Bendemann und ihre Freunde), 1830-1832

Als ein direktes Resultat der gemeinsamen Reise nach Italien entstand das Gruppenbildnis *Der Schadow-Kreis (Die Familie Bendemann und ihre Freunde)* (Abb. 19; WK-Nr. 19), das laut Gottfried Schadow schon in Italien begonnen wurde.[208] Hildebrandt notierte für den 27. Dezember 1830, dass sie direkt nach dem zweiten Weihnachtstag mit dem Familienbildnis anfingen.[209] Auf der Leinwand dargestellt sind in der Mitte um einen Tisch gruppiert die Eltern von Eduard Bendemann, zusammen mit seiner Schwester, der jungen Gattin Julius Hübners, und ihrem Kind, das eine silberne Rassel präsentiert. Eduard Bendemann steht hinter seinem Vater, dem er den Arm auf die Schulter gelegt hat. Hinter Eduard steht der blonde Carl Sohn, neben ihm der blauäugige Theodor Hildebrandt. Hinter seiner Schwester steht sein Bruder, der in Richtung Wilhelm Schadow oben rechts blickt, während Julius Hübner auf einen Stuhl neben seiner Gattin gelehnt aus dem Bild schaut. An der gemusterten Tapete im Hintergrund hängt über allen Beteiligten ein Bild von Rom. Die Vorlage für dieses Gruppenbildnis hatte Julius Hübner 1830 in Italien entworfen.[210] An der Ausführung waren hingegen alle abgebildeten Maler in Düsseldorf und Berlin beteiligt.[211] Graf von Raczynski berichtete 1836:

> „Alle genannte Künstler haben an diesem Gemälde gearbeitet, und dennoch möchte man es für das Werk eines einzigen halten, so sehr bildet es ein harmonisches Ganzes. Die Bildnisse Schadows, Hildebrandts und Eduard Bendemanns sind von Sohn; Hübners Bildnis ist von Schadow; Hübners Frau und Kind sind von ihm selber gemalt; von Bendemann sind seine Mutter uns sein Bruder Emil; endlich, der Vater Bendemanns und Sohn sind von Hildebrandt. Dieses wahrhafte Familiengemälde im doppelten Sinne wurde zu Rom angefangen, wo alle darauf Abgebildete im Jahr 1830 beisammen waren.“[212]

Hildebrandt hatte sich in sein Tagebuch zu dem Jahr 1832 notiert, dass er Sohns Porträt im Familienbildnis noch Ende Juni übermalte.[213]

Für den Besitzer des Bildes, den Bankier Anton Bendemann, Vater von Eduard Bendemann, hatte das Bild eine sehr private, fast intime Bedeutung: Er betrachtete es als Erinnerung an die Italienreise mit seiner Familie, die durch die Geburt seiner

[208] Vgl. Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 174.
[209] Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 25.
[210] Vgl. Krey 2003, S. 59; Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 174.
[211] Vgl. ebd., S. 55, Anm. 35.
[212] Raczynski 1836, S. 142 f.
[213] Bisher wurde 1831 als Fertigstellungsjahr des Gemäldes angenommen. Vgl. Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 93.

Enkelin in Rom einen neuen Zuwachs erfahren hatte, und den Malerfreunden seines Sohnes. Das lässt sich vor allem daraus erkennen, dass er einen Abdruck des Bildes in dem Buch über die Düsseldorfer Malerschule des Grafen von Raczynski verweigerte. Jener wiederum deutete das Gruppenbildnis als ein Bekenntnis der Künstlergemeinschaft der Düsseldorfer Maler, die sich zusammen diesem Projekt gewidmet hatten.[214] Krey hingegen geht noch einen Schritt weiter und sieht in dem Bild eine modifizierte Form der Heiligen Sippe.[215]

2.3.2 Lyrische Situationsbilder unter dem Eindruck der Italienreise

Die Italienreise beeinflusste Sohn bei der Wahl und Ausführung der kommenden lyrischen Situationsbilder nachhaltig.[216] Sein Kollege und Freund Rudolf Wiegmann (1804–1865) bemerkte:

> „Doch übte eine Reise nach Italien […] und insbesondere der Aufenthalt in Rom, auf seine Entwicklung ohne Zweifel den bedeutendsten Einfluß. Sowohl die dort geschauten Kunstwerke, als auch mit diesen zugleich der eigenthümliche Zauber eines südlichen Landes, mit seinen Menschen und Sitten, mit den Erinnerungen einer großen Vergangenheit und durchglüht von Poesie und Schönheit, mußten von Sohn um so tiefer empfunden werden, als dessen Phantasie überhaupt in der Romantik lebte. Diese Eindrücke sind auch in der That so mächtig und dauernd gewesen, daß fast alle seine nach dieser Reise geschaffenen Werke unter italienischem Himmel entstanden zu sein scheinen.“[217]

Bis auf die letzten beiden Situationsbilder von Sohn, wobei bei es bei dem vorletzten Werk *Die Jahreszeiten* aufgrund fehlender Quellen nicht klar ist, wie es sich da verhält, haben einen Italienbezug.

2.3.2.1 Lyrische Situationsbilder oder Zustandsbilder ohne literarische Vorlage

Bereits das erste Bild, das nach der Italienreise 1832 entstand, geht nicht auf eine literarische Vorlage zurück, sondern ist allein durch die Eindrücke der Italienreise und die Erfahrungen aus seiner Porträtarbeit motiviert. In regelmäßigen Abständen folgten

[214] Vgl. Krey 2003, S. 55 f.
[215] Vgl. ebd., S. 61.
[216] Siehe zu dem Unterschied zwischen Historien- und lyrischen Situationsbild Kapitel Exkurs: Historienmalerei.
[217] Wiegmann 1856, S. 78 f.

weitere Bilder, die weder einen historischen noch literarischen Bezug hatten und auch nicht eindeutig Porträts waren.

Die Lautenspielerin, 1832

Auf der Berliner Kunstausstellung 1832 zeigte Sohn neben einem Damenbildnis das Werk *Die Lautenspielerin* (Abb. 20; WK-Nr. 22),[218] von dem leider nur noch eine Schwarz-Weiß-Abbildung sowie Beschreibungen erhalten sind. Im Verzeichnis des ersten Besitzers Konsul Wagner aus Berlin wird das Bild beschrieben:

> „Eine Lautenspielerin in bräunlich-violettem Kleide mit weiten weissen Aermeln. Ihr Blick ist auf den Beschauer gewandt. Das schwarze Haar hängt in freien Wellen über den Rücken herab, nur eine Goldschnur, mit einem grünen Steine und einer Perle vor der Stirn, zusammengehalten. Der rechte Arm ist auf einen Tisch gelehnt, die linke hält die Laute. Den Grund des Gemäldes bildet eine dunkelrothe Tapete. Gemalt in Düsseldorf, 1832“[219]

Es ist das erste Bild, das den direkten Einfluss der Italienreise zeigt, was besonders in dem Kostüm zutage tritt. Schon Graf von Raczynski spricht es 1836 an: „Dieses Gemälde, dessen dunkle Färbung etwas eintönig ist, erinnert an die Lombardischen oder Florentinischen Bildnisse aus der Zeit des Leonardo da Vinci.“[220] Sohn könnte durch Schadows *Mignon* von 1828 (Abb. 21) zu dem Motiv inspiriert worden sein, in dem eine beflügelte Frau abgebildet ist, die ebenfalls eine Laute in ihrer linken Hand hält und spielt. Sohn greift das Motiv der Lautenspielerin auf und verlegt die Szene nach Italien. Es ist das erste Bild von Sohn, das sich zwischen Porträt und Historienbild bewegt und sein erstes Bild, das keiner literarischen Vorlage folgt. Sohn legte zumindest noch eine Skizze in dieser Art an: *Die italienische Lautenspielerin* von 1835 (Abb. 22; WK-Nr. U12). Diese Skizze wurde vom Auktionshaus Ketterer Kunst fälschlich als eine abgewandelte Wiederholung von der Lautenspielerin von 1832 für Graf von Raczynski gehalten.[221] Der Graf bezeichnete das Bild in seinem Buch als „eins seiner schönsten Werke“ in der Wagnerschen Sammlung und bildete es ab.[222] Durch eine

[218] Vgl. AK Berlin 182, S. 121, Nr. 1299.
[219] BK Berlin 1861, S. 129, Nr. 234.
[220] Raczynski 1836, S. 176.
[221] Vgl. VK München Ketterer Kunst 2011, Nr. 167.
[222] Raczynski 1836, S. 176.

missverständliche Erwähnung der Abbildung in dem Buch wurde es später von einigen Autoren in die Sammlung von Raczynski verortet.[223]

Die beiden Schwestern, 1840, der Lautenspieler, 1849, und Vanitas, 1844

1840 malte er das Bild *Die beiden Schwestern* (WK-Nr. 50; siehe Abb. 23; WK-Nr. 50.K1), welches zwei Frauen vor einer italienischen Landschaft und passendem Kostüm zeigt. Das Werk erwarb Prinz August von Preußen. [224] Das 1849 entstandene Bild *Der Lautenspieler* (Abb. 24; WK-Nr. 84) ist hinsichtlich der Figurenkonstellation ähnlich aufgebaut: Es zeigt zwei junge Frauen, diesmal jedoch in Begleitung eines Lautenspielers vor einer Balustrade mit Ausblick auf eine italienische Landschaft. Die dargestellten Figuren sind in Gewänder der italienischen Renaissance gekleidet. Das Bild wurde für das Nationalmuseum in Oslo geschaffen, wo es heute mit Goethes Tasso in Verbindung gebracht wird, was sich jedoch nicht aus den zeitgenössischen Quellen erschließen lässt.[225] Eine Variation (Abb. 25; WK-Nr. 83) des Bildes befindet sich bis heute im Nachlass der Familie Sohns. Fünf Jahre zuvor malte Sohn 1844 eine Frau mit Spiegel. Das Motiv wurde immer wieder als *Vanitas* bezeichnet (WK-Nr. 59). Es wurde vom Kunstverein der Rheinlande und Westphalen für 510 Thaler erworben, anschließend auf der Berliner Kunstausstellung 1844 gezeigt und bei der folgenden Lotterie an Herrn Emil Schartmann aus Berlin verlost.[226] Ein Jahr später malte Sohn eine weitere Version (Abb. 26; WK-Nr. 62) für den Königsberger Kunstverein, der es für das Königsberger Stadtmuseum ankaufte.[227] Um 1990 tauchte wahrscheinlich genau das Königsberger Bild auf einer Auktion in Heidelberg auf und ist seitdem wieder verschollen.[228] Insbesondere der Blick in den Garten erinnert an Italien. Sowohl die Bäume und die Säulen hinter der Dame im einfachen Renaissancekleid als auch eine antikisierende Frauenskulptur (Venus) im Garten muten südeuropäisch an. Zugleich

[223] In der Sammlung des Grafen von Raczynski befand sich keine Lautenspielerin von Sohn. (Vgl. Raczynski 1841-1876; AK München 1992) Füssli spricht von einem von Raczynski mitgeteilten Holzschnitt des Bildes. (Vgl. Füssli 1843, S. 587) Vermutlich wurde Füsslis Erwähnung des Bildes durch den Korrespondenten 1852 falsch interpretiert, der ihn zum Besitzer machte. (Vgl. Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2, S. 23) So wurde von diesem weiter abgeschrieben und mit der Zeit verselbstständigte sich diese Information. (Vgl. Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; AKL 1870, S. 403; Blanckarts 1877, S. 4; Zimmermann 1892, S. 545)

[224] Vgl. AK Berlin 1842, S. 150, Nr. 1530

[225] Vgl. Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Becker 1867, S. 40.

[226] Vgl. Verhandlungen des Kunst-Vereins, Jg. 15 1843/44 (1844), S. 9, 22; AK Berlin 1844, S. 86, Nr. 999.

[227] Vgl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766.

[228] Vgl. VK Heidelberg Berlinghof.

verweisen die Säulen, der rote Vorhang in der linken oberen Bildecke sowie das Sofa, auf dem die Dame sitzt, auf Kompositionselemente van Dycks, die elf Jahre später in dem Bildnis der Elise Mevissen (Abb. 280) erneut aufgegriffen werden.
Diese Zustandsbilder schöner Frauen mit italienischem Flair, die Gefühle und den virtuosen Farbenschmelz zeigen sollten, waren nicht die großen Erfolge Sohns, wurden aber von Liebhabern der feinen Malerei besonders geschätzt. Sie dienten gleichzeitig als Werbung für Sohns Porträtmalerei.[229]

2.3.2.2 Lyrische Situationsbilder mit literarischer Vorlage

Seine großen Erfolge feierte er mit Bildern, die, wie auch schon mit den beiden Bildern vor 1831, auf literarischen Stoffen basieren. Sohn bediente sich dabei an der griechischen Mythologie, wie er es bereits beim *Raub des Hylas* getan hatte. Es folgen in diesem Zusammenhang *Diana im Bade* und das *Urteil des Paris*. Weitere literarische Quellen, an denen sich Sohn orientierte, waren Dichtungen von William Shakespeare (1564–1616), Johann Wolfgang von Goethe und Agustin Moreto (1618–1669), so wie er es zuvor bei Torquato Tasso (1544–1595) für das Bild *Rinaldo und Armida* handhabte. Bei diesen Bildern kamen nun die Eindrücke der Italienreise in Form von Landschaften, figürlicher Darstellung oder Mode zum Tragen.[230]

Diana im Bade, 1833 & 1852

Sein Künstlerkollege und Freund Robert Reinick bemerkte in einem Brief vom 22. Oktober 1830 an seinen Kunsthistorikerfreund Franz Kugler (1808–1858), dass Sohn mit dem Bild *Diana und Aktäon* (WK-Nr. 23) beginnen wird.[231] Aber erst drei Jahre später, im April 1833, wusste er ihm zu berichten, dass Sohn nach langer Pause an dem Bild weitermalte.[232] Laut dem Kunstblatt wollte Sohn wohl schon zur Ausstellung des Kunstvereins der Rheinlande und Westphalens im Juli 1832 das Werk zeigen, was sich jedoch durch eine Erkrankung verzögerte.[233] Ob es sich dabei um die „Fieber-Rekonvaleszent“ handelt, weshalb Sohn Reinick im Juli 1832 nach Altenahr zur Kur

[229] Siehe Kapitel 4.6 Galerie weiblicher Schönheiten: Romantische Damenbildnisse
[230] Für die Begrifflichkeit des Lyrischen Situationsbildes siehe Exkurs: Bilder zwischen Historienmalerei und Porträts an der Düsseldorfer Malerschule
[231] Vgl. Höffner 1910, S. 30.
[232] Vgl. ebd., S. 67.
[233] Vgl. o. V.: Kunstnachrichten aus Düsseldorf, in: Kunstblatt, Bd. 13, Nr. 92 (15. November 1832), S. 365-366.

begleitete, ist nicht gesichert.[234] Im gleichen Monat erwähnt Reinick, dass Sohn noch dabei sei das Bild zu malen.[235] Das Werk wurde nach der Fertigstellung auf der Berliner Akademieausstellung 1834 gezeigt[236] und vom Kunstverein erworben.[237] Am 27. März 1835 erwarb der Preußische König für 1050 Taler (4050 Courant) das Werk.[238] Leider ist das Bild *Diana im Bade* heute verschollen, weswegen nur durch eine Radierung (Abb. 27; WK-Nr. 23.K1) ein Eindruck von der Komposition vermittelt werden kann. Zu sehen ist die halbentblößte Diana, die zornig auf den nicht im Bild zu sehenden Aktäon deutet. Sie ist von den verängstigten, halbnackten Nymphen umgeben, während sie am dichtbewachsenen Ufer eines Sees stehen. Raczynski berichtet, dass Sohn anfangs Aktäon in einiger Entfernung im Hintergrund gemalt hatte, ihn jedoch der Kommentar, dass es nicht schicklich sei, ihn so weit entfernt einzubinden, veranlasste, Aktäon ganz weg zu lassen.[239]

Diana im Bade wurde viel und lange in den Zeitungen und Berichten besprochen, wobei die Kritik besonders die schönen Frauenfiguren lobte, dabei insbesondere die Farbigkeit der Haut.[240] Es wurde zwei Mal gedruckt, einmal als Radierung von Carl Funcke in Deutschland und einmal als Holzschnitt in London.[241]

Da Sohn das Bild bereits vor der Italienreise konzipierte, die Fertigstellung jedoch im Anschluss daran erfolgte, lässt es sich als Übergangswerk vom reinen Naturstudium hin zu einer verstärkten Orientierung an italienischen Werken interpretieren. So lässt sich der Bruch erklären, den einige Kritiker in dem Bild sahen, dass nämlich die Diana, die

---

[234] Vgl. Höffner 1910, S. 59 f.

[235] Vgl. ebd., S. 69.

[236] Boetticher gibt an, dass eine kleinere Kopie mit den Maßen 90 x 72 cm für den Kunstverein geschaffen wurde und dann im Besitz des Oberbaurats Schmid ging. (Vgl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765, Nr. 7) Diese Angabe konnte aber nicht durch die Quellen bestätigt werden, da die zeitgenössischen Quellen von dem „größten Bild der Ausstellung" sprachen. (Vgl. Dr. A. S.: Ausstellung des Vereins der Kunstfreunde in Berlin. Den 20. März 1834. (Beschluß.), in: Kunstblatt, Bd. 15, Nr. 45 (5. Juni 1834), S. 177-178; o. V.: Kunstausstellung in Berlin 1834. Berlin, 5. December 1834, in: Kunstblatt, Bd. 16, Nr. 4 (13. Januar 1835), S. 15) Hinzukommt, dass über die Königsberger Kunstausstellung 1836 davon gesprochen wird, dass alle Bilder der letzten Jahre, die auf der Berliner Kunstausstellung gezeigt wurden, sich hier nun gleichzeitig befinden und darunter das „Bad der Diana" in großem Maßstab und Besitz des Königs befand. Vgl. o. V.: Kunstausstellungen, in: Kunstblatt, Bd. 17, Nr. 51 (28. Juni 1836), S. 216; AK Königsberg 1832-1897, S. 56.

[237] Vgl. Dr. A. S.: Ausstellung des Vereins der Kunstfreunde in Berlin. Den 20. März 1834. (Beschluß.), in: Kunstblatt, Bd. 15, Nr. 45 (5. Juni 1834), S. 177-178; AK Berlin 1834, S. 66, Nr. 756.

[238] Vgl. Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765; Der Kaufbetrag wurde in einer E-Mail von Dr. Alexandra Nina Bauer, Kuratorin der Preußischen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, an den Autor am 14. Juni 2016 mitgeteilt.

[239] Vgl. Raczynski 1836, S. 177 f.

[240] Vgl. Dr. A. S.: Ausstellung des Vereins der Kunstfreunde in Berlin. Den 20. März 1834. (Beschluß.), in: Kunstblatt, Bd. 15, Nr. 45 (5. Juni 1834), S. 177-178; Raczynski 1836, S. 177 f; Püttmann 1839, S. 62 f.

[241] Vgl. Raczynski 1836, S. 179.

an den Apollo von Belvedere erinnert, und die nach lebenden Modellen gemalten Nymphen nicht recht zusammenpassen.[242] Sohn verknüpft die von Schadow vermittelte und von Anfang an von ihm einstudierte Methode mit Modellen zu arbeiten mit den Studien, die er in Rom von antiken Skulpturen gemacht hatte. Hinzu kommt die südeuropäische Flora, die sich an den Rändern des Ufers ausbreitet. 1852 vollendete Sohn nach einer zwischenzeitlichen, siebenjährigen Pause eine weitere Version der *Diana im Bade* (Abb. 28; WK-Nr. 97).[243] Der größte Unterschied besteht darin, dass die Göttin nun nicht mehr von drei, sondern von vier Nymphen umgeben wird, von denen eine als nackte Rückenfigur dargestellt ist. Es wurde 1855 in der Düsseldorf Gallery in New York ausgestellt und verkauft. Das Werk wurde zunächst positiv aufgenommen,[244] später jedoch zunehmend kritisch rezipiert, wobei der Fokus auf der Darstellung der Nacktheit lag.[245]

Die beiden Leonoren, 1834 & 1836

Sein größter Erfolg, *Die beiden Leonoren* (Abb. 29; WK-Nr. 30), ist – entsprechend der literarischen Vorlage aus Goethes Schauspiel „Torquato Tasso" – ebenfalls in Italien verortet. Zwei junge Frauen, die Leonoren, stehen sich die Hände haltend mit unterschiedlichen Gestiken und Mimik auf einem Balkon, hinter dem teils von Bäumen verdeckt das Mittelmeer mit dem bergigen Küstenstreifen wie in Italien zu sehen ist. Die beiden Leonoren tragen Renaissancekostüme und sind mit Blumen und einer Krone geschmückt.[246] 1834 zeigte Sohn das Bild auf der Berliner Kunstausstellung, wo es viel von sich reden machte. Johann Gottfried Schadow erinnerte sich später, dass das Bild von der Kaiserin von Russland, dem Kronprinzen, dem Preußischen Prinzen und seiner Gemahlin sowie von der Fürstin von Dessau bewundert wurde.[247] Von der Kritik wurde die harmonische Farbigkeit, die zuweilen an die venezianische Malerei

[242] Vgl. Raczynski 1836, S. 177 f; Püttmann 1839, S. 62.
[243] Vermutlich handelt es sich um das 1846 auf der Ausstellung des Kunstvereins der Rheinlande und Westphalen gezeigte Werk. (Vgl. AK Düsseldorf 1846, S. 8, Nr. 84) Denkbar wäre, dass Sohn das Bild zu diesem Zeitpunkt nicht verkauft bekam oder es noch nicht vollendet war, sieben Jahre bei sich behielt, es dann nochmal bearbeitete und an eine andere Käuferschicht nach Amerika verschickte. Denn Turner schrieb darüber, dass Sohn es sieben Jahre lang unvollendet ließ und dann 1852 in dem fertigen Zustand nach New York sandte. Vgl. Turner 1863, S. 21.
[244] Vgl. AK New York 1855, S. 43 f, (Nr. 37); Turner 1863, S. 21.
[245] Vgl. Gerdts, William H.: Die „Düsseldorf Gallery". §"Die Düsseldorfer Gemäldesammlung bildete eine Ära der amerikanischen Kunst", in: AK Berlin 1996, S. 54.
[246] Siehe auch Kapitel 4.5.3 Prototyp Leonoren
[247] Vgl. Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 189 f.

erinnert, sowie die dargestellten Empfindungen und Gefühle besonders hervorgehoben.[248] Püttmann erkennt in dem Bild zwei Porträts, die den Modellen allerdings nicht in allen Zügen ähneln.[249] Aber auch in diesen Frauendarstellungen lassen sich Sohns Studien aus Italien wiederfinden, da die Kopfneigung sowie die Kopfform der blonden Frau an Botticellis Venusdarstellung in der „Geburt der Venus“ (Detail; Abb. 30) erinnert. Die Landschaft scheint von seinen Ausflügen nach Capri inspiriert zu sein. Hildebrandt beschrieb am 11. Mai 1831 über ihren Besuch auf der Insel Capri:

> „Schadow bleibt hier [Capri; Anm. d. Verf.] und wir reiten auf Eseln zur steilen Höhe hinan, wo der Pallast des Tiberius stand; Castel Leone rechts. Hier oben Aussicht über die ganze wunderbare Insel, der Eremit, das Gerölle, wo [man] im Trab Steine hinunter wirft, die nach langer Zeit erst das Meer erreichen; fürchterlich! Beym Zurückreiten liegt die Stadt mit Dächern wie im Orient unter uns, durch großblättrige Feigen und Oelbäume gesehen, oben drüber der Fels mit Barbarossa’s Burg, zu dessen beiden Seiten das Meer mit seiner göttlich blauen Farbe. Der Cactus wächst hier, und Goethe’s Gedicht scheint auf diese Stelle gemacht zu seyn. Nachdem wir uns erquickt gehen wir zum Strand hinab, und fahren um die überstehenden Felswände der Insel herum.“[250]

Der Blick auf die felsige Küste und die viele Vegetation hinter dem Balkon scheinen zu diesem Eindruck zu passen. Auf einer der frühen Vorzeichnung zu dem Bild (Abb. 31; WK-Nr. 27) ist es in ähnlicher Weise angelegt, nur die Äste stehen noch höher und der Küstenverlauf ist anders. Auf der Farbskizze (Abb. 32; WK-Nr. 28) fehlen die Bäume gänzlich und die Küste erscheint wie eine Bucht, allerdings sind in der Balustrade die Kreise der Zeichnung zu sehen, die bei dem großen Bild fehlen. Bemerkenswert ist auch die Stufe im Vordergrund. Entweder war die Skizze eine mögliche Variante in der Vorbereitung oder wurde später extra als Variante gemalt. Eine der letzten Skizzen ist die Vorzeichnung in Berlin (Abb. 33; WK-Nr. 29), die in der gesamten Anlage dem fertigen Ölbild am nächsten kommt.

Die beiden Leonoren war ein riesiger Erfolg und wurde mehrfach kopiert, gestochen sowie auf Becher und Pfeifenköpfe repliziert.[251] Das fertige Gemälde kaufte der

---

[248] Vgl. o. V.: Kunstausstellung Berlin 1834. (Fortsetzung), in: Kunstblatt, Bd. 16, Nr. 22 (17. März 1835), S. 88; Raczynski 1836, S. 179 f; Denkmäler der Kunst 1856, Bd. 4, S. 21; Hallische Jahrbücher 1839, Sp. 1309.

[249] Vgl. Püttmann 1839, S. 63; Siehe dazu Exkurs Bilder zwischen Historienmalerei und Porträts an der Düsseldorfer Malerschule

[250] Klein 2003, S. 89.

[251] Vgl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765 f; https://www.oblivion-art.de/index.php/porzellan/kuenstler-der-motivvorlagen-auf-porzellan/sohn-c-f-1805-1867/item/706-b0149-die-beiden-leonoren-nach-sohn 12.7.2024.

Berliner Kunstverein und verloste es an den Generalleutnant von Reiche.[252] Für die Farbenskizze wurden 56 Reichstaler und 20 Silbergroschen vom Kunstverein der Rheinlande und Westphalen bezahlt. Anschließend wurde es verlost.[253] Die letzte Bleistiftskizze wurde 1888 für die Nationalgalerie angekauft.[254]

Für den Grafen von Raczynski malte Sohn 1836 eine Variante (Abb. 34; WK-Nr. 33) mit veränderter Balustrade, hinter der nur das offene Meer und das Küstenufer zu sehen sind. Bis auf wenige Detailveränderungen entsprechen die Frauenfiguren der ersten Fassung. Raczynski zitierte selbst in seinem Buch über die Düsseldorfer Malerschule einen Brief von Sohn an ihn:

> „Ew. Hochgeboren hatten die Gewogenheit, bei Ihrer Anwesenheit in Düsseldorf mich mit der Wiederholung der beiden Leonoren im verjüngten Maaßstabe zu beauftragen. Ich muß mich nun ganz ergebenst entschuldigen, daß ich diesem Auftrage erst jetzt genüge. Es fiel mir, wie ich offen gestehen muß, geradezu unmöglich, denselben Gegenstand unmittelbar hintereinander nochmals auszuführen, und ich glaubte es daher selbst Ew. Hochwohlgeboren schuldig zu seyn, mir durch einen kleinen Aufschub wieder Lust zu dieser Arbeit zu verschaffen, die ja zum Gelingen eines künstlerischen Werkes von der höchsten Wichtigkeit ist. Auch hoffe ich, daß Ew. Hochgeboren mit den von mir getroffenen kleinen Veränderungen zufrieden seyn werden und erlaube mir schließlich den Preis meines Bildes auf 60 frd. zu bestimmen. Ich habe noch zu bemerken daß ich mir die Freiheit genommen habe, hier einen passenden Rahmen um das Bild machen zu lassen, wobei ich ergebenst bitte mich zu entschuldigen. […]“[255]

Der Graf zahlte ihm für die Wiederholung die 60 Friedrich d’or (frd) und für den Rahmen 21 Reichstaler, was er entsprechend durch 321 Reichstaler, später schrieb er, dass er ihm 361 Reichstaler zusenden würde, beglich.[256]

Torquato Tasso und die beiden Leonoren, 1839 & 1843

1839 greift Sohn das Thema der beiden Leonoren wieder auf (Abb. 35; WK-Nr. 46). Diesmal lässt er die Damen in einem Park flanieren, während Torquato Tasso hinter einem Felsen sinnierend und schreibend sitzt. Umrahmt wird die Szene von Orangenbäumen, zwei verborgenen Brunnen und einem Palast in entfernter Höhe. Das Bild wurde nach seiner Fertigstellung in Berlin ausgestellt und als der „Glanzpunkt“ der

[252] Vgl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765 f.
[253] Vgl. Fahne 1837 a, S. 30.
[254] Vgl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765 f.
[255] Kaiser 2017, S. 614.
[256] Vgl. ebd., S. 616.

Ausstellung von den Kritikern gelobt.[257] Kritisiert wurde besonders in späteren Jahren, dass die Übertragung einer Geschichte in ein Bild immer hinter der Erzählung zurücksteht und es daher stets zum Scheitern verurteilt sei.[258] Diesem Urteil entgegnete Uechtritz schon 1839, dass es sich nicht um eine Nachahmung handele, sondern das Bild von der Dichtung inspiriert sei und so eine eigene Erfindung innerhalb der Malerei entstanden sei.[259] Das Bild wurde immer wieder als das gelungenste Werk von Sohn bezeichnet,[260] was den Kunstverein der Rheinlande und Westphalen sicherlich in der Entscheidung, das Werk für die Sammlung der Kunstakademie[261] zu kaufen, bestärkte. Das Bild wechselte für den Betrag von 1333 Talern und 10 Pfennig seinen Besitzer.[262]

Die Erinnerungen an Italien sind besonders bei diesem Werk leicht zu erkennen. Neben den Renaissancekostümen sind es vor allem die Pflanzen, Bäume, insbesondere der Orangenbaum, und das Kapitell einer gebrochenen Säule im Vordergrund. Für das Schloss im Hintergrund stand wohl die Villa Borghese in Rom Pate, das dem Gebäude im architektonischen Aufbau gleicht.

In einer Tuschezeichnung von dem Atelier seines Kollegen Caspar Scheuren (Abb. 36) ist eine Vorzeichnung von Sohn oder eine eigene Skizze zu Sohns Bild an der Wand zu erkennen. Die Wertschätzung und der Einfluss, den das Bild auf seinen Kollegen hatte, werden dadurch deutlich.[263]

Der Düsseldorfer Kunsthändler Julius Buddeus (1812–1873) bestellte eine kleinere Version von *Torquato Tasso und die beiden Leonoren* (Abb. 37; WK-Nr. 54) bei Sohn, die 1843 fertiggestellt wurde.[264] In dieser Darstellung schrumpft die Szenerie zusammen. Das Schloss im Hintergrund, der Orangenbaum und der zweite Brunnen fehlen. Die mittlere Leonore hält nun auch nicht mehr ihre Hand auf die der anderen

[257] Vgl. o. V.: Kunstausstellungen, in: Kunstblatt, Bd. 20, Nr. 69 (27. August 1839), S. 276.
[258] Vgl. Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Cohen 1917, S. 421.
[259] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 178 ff.
[260] Vgl. Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 211.
[261] Die Kunstsammlung der Akademie oder die akademische Galerie, wie sie auch genannt wurde, verfolgte den Zweck, den Studierenden Gelegenheit zu bieten an Bildern von lebenden Künstlern oder Kopien nach bekannten Bildern der Vergangenheit ihre Ausbildung und ihr Selbststudium zu verfolgen. Nach der Abwanderung der alten Düsseldorfer Gemäldegalerie nach München waren Vorbilder vonnöten. Vgl. Deutsches Kunstblatt 1850, Nr. 48, S. 380.
[262] Vgl. Verhandlungen des Kunst-Vereins, Jg. 10 (1838/39), S. 25
[263] Hier sei Dr. Bettina Baumgärtel gedankt, die die Skizze und das darin enthaltene Zitat zu Sohns Bild entdeckt hat.
[264] Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766.

Leonore, sondern weist in Richtung Torquato Tasso. Von dieser Version wurde auch ein entsprechender Stich (Abb. 38; WK-Nr. 54.K1) angefertigt und vertrieben.

Urteil des Paris, 1835

Das letzte Bild nach antiker Geschichte ist das *Urteil des Paris* (WK-Nr. 32), das Sohn Werner Friedrich Julius Stephan Freiherr Spiegel zum Desenberg (1802–1877) in Halberstadt 1836 verkaufte. Leider ist das Bild verschollen, so dass nur die Vorzeichnung von 1835 (Abb. 39; WK-Nr. 31) sowie die Besprechungen des Bildes einen Eindruck verschaffen. Paris sitzt links und reicht der stehenden Aphrodite (Venus) den goldenen Apfel, an deren Bein Eros (Amor) geschmiegt ist. Dazwischen ist die Rückenfigur der Hera (Juno) zu sehen, während rechts Athene (Minerva) sitzt und ihren Busen verdeckt. Alle Göttinnen sind von der Hüfte abwärts mit einem Tuch bekleidet. Die Figuren sind auf einer Felsengruppe platziert, während Tiere und eine weitläufige Landschaft den Hintergrund bilden. Gerade durch diese antikisierenden Bilder, bei denen viel Haut gezeigt wird, hat sich Sohn den Ruf des hervorragenden Malers „des Nackten" erworben.[265]

Die Frauenkörper lassen an antike Skulpturen denken, wobei sie jedoch natürlichere Körperhaltungen zeigen. Dieser Umstand der Vermenschlichung der Göttinnen hat auch zu Kritik geführt, die zwischen „etwas Gemeine[m] und Bordellartige[m]" und schönen, lebendigen Frauen pendelte.[266] Es wurden aber meist die ausgewogene Farbigkeit und die schönen Formen gelobt.[267] Sohn nahm allerdings nicht nur Anleihen aus der Antike, sondern auch aus der jüngeren Vergangenheit. So wird die Körper- und die Handhaltung von Botticellis *Venus* bei der Athene spiegelverkehrt imitiert, während die Kopfhaltung beibehalten wurde (Vgl. Abb. 40). Nur der Gesichtsausdruck ist ein anderer. Auch Paris hat eine Vorlage, und zwar entspricht er dem Aussehen und der Oberkörperhaltung in etwa dem Paris auf Anton Raphael Mengs (1728–1779) Werk *Urteil des Paris* (Abb. 41). Diese Vorbilder in Form von Skulpturen und Bildern sind auf seine Italienreise zurückzuführen, ebenso die südeuropäische Landschaft im Hintergrund.

---

[265] Vgl. Camphausen 1867, S. 5-6.

[266] Vgl. Püttmann 1839, S. 63 f; o. V.: Berlin im Januar 1837. (Fortsetzung) [Nachträgliches über die Kunstausstellung der Akademie vom 18. September bis 26. November 1836], in: Kunstblatt, Bd. 18, Nr. 55 (11. Juli 1837), S. 221.

[267] Vgl. Dr. Lucanus: Die Kunstausstellung in Halberstadt. (Fortsetzung), in: Kunstblatt, Bd. 17, Nr. 51 (28. Juni 1836), S. 214-215; Camphausen 1867, S. 5-6; Püttmann 1839, S. 63 f.

Romeo und Julia, 1836 & 1837

Im gleichen Jahr malte Carl Sohn die Abschiedsszene nach der Hochzeitsnacht von *Romeo und Julia* (WK-Nr. 37; siehe Abb. 42; WK-Nr. 37.K1) von William Shakespeare. Julia kniet auf einem mit Kissen ausstaffierten Schemel, während sie Romeo umarmt, der bereits auf dem Fenstersims sitzt und sich zum Gehen anschickt. Sie schauen sich in die Augen und umarmen sich kurz vor dem Abschiedskuss. Beide tragen kostbare Renaissancekostüme und Julias Zimmer mit dem Bett im Hintergrund ist mit verzierten Säulen, Pilastern, Ablagen und Kapitellen versehen. Der Fensterausblick offenbart eine weite Landschaft mit hohen Bergen am Horizont. Das Originalgemälde ging nach seiner Fertigstellung in den Besitz des Berliner Bankiers Joseph Maximilian Fraenkel (1788–1875) über.[268] Bezüglich der Lithographierechte, der Ausstellung in Berlin und den Kosten schrieb Sohn ihm am 11. September 1838:

> „Das Lüderitz den Plan hat mein Bild zu stechen ist mir sehr schmeichelhaft und würde mich sehr freuen wenn es in Erfüllung ginge, sollte er aber davon zurückgekommen sein so ist in Berlin der Kunsthändler Krebs der wiederholt an mich geschrieben hat wegen der Erlaubniß das Bild Lithographieren zu laßen und mir auch sogar ein Honorar angeboten, der Mann ist aber immer noch ohne Antwort, ich überlaße es Ihnen daher gänzlich darüber zu verfügen, daß Sie mein Bild auf die Ausstellung geben wollten haben Sie mir, wenn ich nicht irre schon mündlich zugesagt, sonst würde ich sehr bitten es doch zu thun denn mit meinem jetzigen Bild werde ich nicht fertig, und würde auf die Weise garnichts dahaben und möchte doch nicht gern die Copie dort ausstellen worüber ich auch nach Halberstadt geschrieben habe die es mir anboten. Da nun einmal vom Preise die Rede sein muß so glaubte ich denselben, nachdem was ich für die Copie bekommen habe, auf 600 rth Gold feststellen zu können sollte es jedoch mit Ihrer Meinung nicht zusammen stimmen so bitte ich ganz aufrichtig das von der Summe zu sprechen was Sie für gut halten, ich möchte nicht gerne indiskret erscheinen, hierbei bemerke ich noch daß ich bereits 300 rth auf Abschlag erhalten habe. die Rechnung des Rahmens beträgt außerdem 38 rth.“[269]

Öffentlich ausgestellt wurde es in Berlin ab dem 16. September 1838 zusammen mit *Torquato Tasso und die beiden Leonoren* und einer *Romeo und Julia auf dem Ball*-Szene, das aus Halberstadt beigesteuert wurde und ebenfalls wie das erste Bild verschollen ist.[270] Das erste Bild von 1836 wurde dann tatsächlich durch die Lithographie von Gustav Lüderitz (1803–1884) einer breiten Masse bekannt. Bei den Kritikern kam das Bild gut an, da es nicht nur vom Kolorit und der Anlage sehr zusagte,

[268] Vgl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766; Scotti 1838, S. 42.
[269] Brief von Carl Sohn an Joseph Maximilian Fraenkel, 11.09.1838, Universitätsbibliothek Leipzig, Sammlung Nebauer, Sign. Slg. Nebauer/K/Se-Z/K483.
[270] Vgl. AK Berlin 1838, S. 58 f.

sondern auch die Aufgabe löste, neben dem Scheiden der beiden Liebenden auch die Liebesnacht anzudeuten.[271] Das Bild und das Thema waren schon vor der Ausstellung solch ein Erfolg, dass Sohn zwei Wiederholungen des Bildes für K. Stein in Köln und den Halberstädter Kunstverein anfertigte, der sogleich noch zusätzlich die oben erwähnte Ballszene bei ihm erwarb.[272]

Bei *Romeo und Julia* sind es vor allem die Verzierungen, die Bögen der Fenster und Durchgänge, die neben den Kostümen und der Landschaft auf Italien verweisen, dem Heimatland der beiden Dargestellten. Das Thema war in der Romantik sehr beliebt und gerade diese Abschiedsszene wurde gerne dargestellt. Im Vergleich zu den zeitgenössischen *Romeo und Julia*-Darstellungen fällt vor allem die Nähe zu der Variante des italienischen Romantikers Francesco Hayez (1791–1882) auf, bei der Romeo Julia küsst, bevor er aus dem Fenster steigt (Abb. 43). Neben allen Unterschieden sind es doch die Räumlichkeiten und die Säulengestaltung sowie die Figurenanordnung im Raum, die hier eine mögliche Vorlage zulassen könnte.

Donna Diana, 1840

Das letzte Bild, das Carl Sohn nach einer literarischen Vorlage erschuf und das von der Italienreise beeinflusst wurde, war das Werk *Donna Diana* (Abb. 44; WK-Nr. 49), das er nach dem spanischen Lustspiel *El desdén, con el desdén* (1654) von Agustín Moreto malte. Es zeigt eine Gruppe von drei Frauen, die auf einer Terrasse zusammensitzen und musizieren, während sie zu zwei Männern im angrenzenden Park schauen. Die Terrasse führt auf der einen Seite zu einem Brunnen, der von Skulpturen in Nischen umgeben ist, während sie auf der anderen Seite eine Treppe zum Palmengarten bereithält. Es wurde in der Kritik kaum besprochen, zumal es auch nicht in Berlin ausgestellt wurde. Es gelangte 1841 in den Besitz des Leipziger Seidenwarenhändlers Adolf Heinrich Schletter (1793–1853), dessen Kunstsammlung und Erbe nach seinem Tod zu einem Neubau und zur Entstehung des Museums für bildende Künste in Leipzig führte.[273] Schletter vermachte das Bild 1848 dem Städtischen Museum, wo es als eines der bedeutendsten Werke im Bereich der lebenden deutschen Künstler in der

[271] Vgl. Püttmann 1839, S. 89; Ruge 1838, S. 194-196.
[272] Vgl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766.
[273] Vgl. https://www.deutsche-biographie.de/sfz78472.html 18.7.2024.

Sammlung des Städtischen Museums in Leipzig bezeichnet wurde.[274] Es wurde immer wieder bei der Aufzählung von Sohns Historienbildern und für seine geschmackvollen Frauendarstellungen genannt.[275] Im zweiten Weltkrieg wurde es jedoch zerstört, so dass heute nur noch Schwarz-Weiß-Abbildungen und Kopien einen Eindruck vermitteln. Die Szene spielt laut der Vorlage in Spanien, doch da Sohn nie in dem Land war, orientierte er sich an seinen Italienreiseeindrücken. Kostüme der Dargestellten, die Laute, der Brunnen, die Säulen und der Skulpturenhof erinnern an Italien. Bei den Pflanzen im Park wiederum, die sich vor allem aus verschiedenen Palmen zusammensetzen, wird er seine eigenen Pflanzen in seinem Gewächshaus zum Vorbild genommen haben. Auf der Lithographie zu der Veröffentlichung „Schattenseiten der Düsseldorfer Maler“ von 1845 (Abb. 45) zeichnete Wilhelm Camphausen seinen Freund Sohn in seinem Atelier, dessen Ausgang zu einem mit Farnen, Palmen und einer Skulptur überquellenden Wintergarten führt. Es handelt sich um dieselben Pflanzen wie bei *Donna Diana*.

In Carl Sohns literarischen Bildern geht es weniger um die Geschichte selbst als um die Situation, die sich in ihr zeigte, und wie sie dargestellt ist. Wiegmann fasste es treffend zusammen:

> „Der Inhalt der meisten ist Liebe, aber nicht die sinnliche, sondern die romantisch vergeistigte, zuweilen mit einer Hinneigung zum Elegischen. Nie hat er einen Gegenstand aus der Geschichte und überhaupt einen solchen behandelt, der den Ausdruck einer bedeutsamen Handlung oder einer starken Leidenschaft bedingt hätte, nur Situationen, in denen sich eine Empfindung, eine poetische Stimmung ausspricht, liebt er darzustellen. Daraus geht hervor, daß ein wesentlicher Theil der Wirkung seiner Bilder in der Farbe, und was damit zusammenhängt, begründet sei. Es folgt ferner daraus, daß sein Colorit nicht naturalistisch, d. h. der realen Wirklichkeit entsprechend, sein kann, sondern, je nach der zu lösenden Aufgabe, in einen idealen Ton gestimmt sein muß. Wie sehr die Farbe aber auch gesteigert erscheinen mag, immer bleibt sie einfach, harmonisch und blühend.“[276]

Wiegmanns Erklärung zielt auf die immer wiederkehrende Kritik an den Bildern ab, dass es so manchen zu entfernt von der Geschichte oder einer Handlung sei, die Farbigkeit aber durchweg gelobt wurde.[277] Auch noch im Nachruf 1867 wurde seine

[274] Vgl. o. V.: Das Städtische Kunstmuseum in Leipzig, in: Dioskuren 1856, Jg. 2, Nr. 3 (1. Februar 1857), S. 19.
[275] Vgl. AKL 1870, S. 403; Becker 1867, S. 40.
[276] Wiegmann 1856, S. 79.
[277] Vgl. Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Cohen 1917, S. 421.

besondere Fähigkeit mit der Farbe gewürdigt und wieder die Verbindung zur venezianischen Malerei betont:

> „Sohn war vor Allem Kolorist, Kolorist im Sinne Tizian's, jedoch kein Nachahmer dieses Meisters, wie manche späteren deutschen Künstler; seine Darstellungsweise ist ihm ganz eigenthümlich. Sohn's Farbe ist stets harmonisch, der Ton des Fleisches bedingt die übrigen Farben, bei welchen der Lokalton nur bewahrt ist, aber niemals im Bilde vorklingt."[278]

2.4 Etablierung als Lehrer und Heirat, 1830er Jahre

Bis 1830 bereitete Wilhelm Schadow die äußeren Umstände für die Akademie vor, indem er alle vorgerückten Klassen persönlich betreute, den Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen gründete, um die Bevölkerung an die Kunst heranzuführen und größere öffentliche Projekte zu finanzieren. Ein langfristiges Ziel dabei war es, sich die zukünftigen Käufer für die Akademieabgänger heranzuziehen. Nachdem Schadow mit seinen Schülern 1831 aus Italien zurückkehrte, entwickelte er sein endgültiges System der Klassen. Die Klassen wurden um die ausübenden Klassen und die Meisterklassen erweitert. In den ausübenden Klassen erhielten die Schüler unter der Leitung Schadows die letzten Ratschläge, die Meisterklassen sollten den ausgelernten Schülern als Vorbild dienen. Seine engsten Schüler waren nun so weit, dass er sie als Lehrer einsetzen konnte, um nach seiner Vision die Schülerausbildung mitzutragen.[279] Reinick erinnerte sich an sein erstes Treffen vom 18. Oktober 1831 mit Schadow, der zu diesem Zeitpunkt durch ein Augenleiden kaum sehen konnte und ihn daher zu Hause besuchte. Schadow erklärte Reinick bei dieser Gelegenheit die Vor- und Nachteile der hiesigen Schule und wies ihn an, sich eher an Lessing und Sohn zu wenden als an seine eigenen alten Lehrer.[280] Die Wertschätzung seiner Schüler als hervorragende Künstler und Vorbilder wird durch diesen Ratschlag Schadows besonders deutlich.

Eine Gelegenheit seine Pläne umzusetzen, bot sich Schadow auch bald. Nachdem Professor Heinrich Christian Kolbe nach längerem, vorausgegangenem Streit mit Schadow um die künstlerische Ausrichtung an der Schule 1832 suspendiert wurde, rückte Sohn als zweiter Lehrer in die Vorbereitungsklasse für Malerei auf, da der

[278] Becker 1867, S. 40.
[279] Vgl. Wiegmann 1856, S. 17-28.
[280] Vgl. Höffner 1910, S. 29.

bisherige Lehrer Theodor Hildebrandt Kolbes Platz als erster Lehrer einnahm.[281] Kolbes Stelle im Antikensaal sollte Lessing übernehmen, der allerdings absagte, woraufhin Sohn ebenfalls dafür eingesetzt wurde.[282] 1836 wurde Hildebrandt Lehrer der Zeichen-, Gips- und Malklasse, woraufhin Sohn erster Lehrer der Vorbereitungsklasse wurde.[283] Nach den Aufzeichnungen von Scotti aus dem Jahr 1837 unterrichtete Sohn von nun an im süd- und südöstlichen Galerieflügel des Schlosses im Erdgeschoss in zwei Sälen. Zunächst wurde seit 1833 Raum Nr. 2 und ab 1837 Raum Nr. 4 mit jeweils 10 Arbeitsplätzen als Malersaal zweiter Klasse unter der Leitung von Sohn genutzt. Im gleichen Flügel befanden sich im Erdgeschoss in Raum Nr. 1 der Modell-Saal und in Raum Nr. 3 der Große Antiken-Saal. Über den Räumen 1, 2 und 3 befand sich in der ersten Etage die Landesbibliothek. Carl Sohn hatte sein Atelier im nordwestlichen Schloss-Flügel in der zweiten Etage in Raum Nr. 6 über der königlichen Münzprägeanstalt.[284] Das Atelier der Meisterklasse teilte er sich mit Lessing und Schrödter.[285]

Um die Bedeutung von Sohns Stellung in der Akademie zu verdeutlichen, sei hier der Weg der Schüler durch die Institution der Akademie dargestellt: Nach der Elementarklasse, in der u. a. Grundkenntnisse des freien Zeichnens gelehrt wurden, wurden die Schüler nun als eigentliche Kunstschüler in der Vorbereitungsklasse aufgenommen und durchliefen verschiedene Stufen. Die unterste Stufe war der Antiken-Saal, dann folgte je nach Veranlagung die 1. Abteilung, die Maler-Schule, die 2. Abteilung, die Bau-Schule für die Architekturstudenten, der zum Teil auch Maler- und Kupferstecherschüler beiwohnten, die 3. Abteilung, die Kupferstecher-Schule, und die 4. Abteilung, die Bildhauer-Schule, die erst später in die Tat umgesetzt wurde. Die Schüler durften maximal vier Jahre in der Vorbereitungsklasse sein, danach wurden sie

[281] Vgl. Wiegmann 1856, S. 29.
[282] Vgl. Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 356.
[283] Vgl. ebd., S. 358.
[284] Raum Nr. 2 im Erdgeschoss, der seit 1822 für die Elementarklasse eingerichtet war, wurde seit 1829 als kleiner Antikensaal mit nun 12 statt 40 Arbeitsplätzen und seit 1833 nur noch mit 10 Arbeitsplätzen als Malersaal zweiter Klasse unter der Leitung von Sohn genutzt. Ähnlich verhielt es sich mit Raum Nr. 4, der ebenfalls ursprünglich seit 1829 als Elementarklasse mit 40 Arbeitsplätzen eingerichtet worden war, seit 1837 aber als Malersaal zweiter Klasse mit 10 Plätzen unter der Leitung von Sohn genutzt wurde. Im gleichen Flügel befanden sich im Erdgeschoss in Raum Nr. 1 der Modell-Saal und in Raum Nr. 3 der Große Antiquen-Saal. Über den Räumen 1, 2 und 3 befand sich in der ersten Etage die Landesbibliothek. Vgl. Scotti 1837, Anhang Nr. 3 Anlage Lit. U.
[285] Vgl. Raczynski 1836, S. 146.

entweder in der folgenden Klasse der Eleven aufgenommen oder sie hörten auf Schüler an der Akademie zu sein.[286]

Carl Sohn unterrichtete in der Vorbereitungsklasse alle Schüler, außer den Architekten, und betreute hauptsächlich das Abzeichnen der Antike und der lebenden Modelle. Die Modellsitzungen fanden in den Abendstunden statt und wurden von allen Lehrern abwechselnd betreut. Bei den Aktzeichnungen wurde besonders darauf geachtet, dass die Studien der Antike mit denen der lebenden Modelle in Einklang gebracht wurden, um zu einer Vervollkommnung der Darstellung zu gelangen. Außerdem unterrichtete Sohn die „Grundsätze der Gewandung" anhand verschiedener Stoffe sowohl an der Gliederpuppe als auch später am lebenden Modell.[287] Professor Heinrich Mücke (1806-1891) unterrichtete in sechs Wochenstunden daran angeschlossen Proportionslehre und menschliche Anatomie. Perspektive und architektonisches Zeichnen erlernten die Schüler in Kursen der Bau-Schule, vier Stunden pro Woche, und in zwei Wochenstunden wurden sie von Prof. Moseler in Kunstgeschichte unterrichtet.[288] Die folgende Abteilung Maler-Schule, in der es um das Figurenmalen in Öl sowie das korrekte Anwenden der Farben ging, wurde von Hildebrandt, Sohn und Schirmer unterrichtet. Hildebrandt und Sohn unterwiesen die Schüler in der Historien, Bildnis- und Genremalerei, während Schirmer sich um die Landschaftsmaler kümmerte.[289] Die Abteilung Bau-Schule leitete Professor Wiegmann und die Abteilung Kupferstecher-Schule Professor Joseph Keller (1811–1873), während die Abteilung Bildhauer-Schule noch nicht besetzt war.[290] In der dritten Klasse, der Klasse der Eleven, unterrichtete Wilhelm Schadow die Schüler der Maler-Schule selbst, wenn sie sich der Historien-, Genre- und Porträtmalerei widmeten. Die Landschafts-, Tier-, Architekturmalerei und andere Bereiche unterrichtete weiterhin Wilhelm Schirmer.[291]

Als Lehrer wurde Sohn von seinen Kollegen und den Schülern hochgeschätzt. In dem Nachruf von 1867 beklagte sein Freund Wilhelm Camphausen, dass Sohn nicht nur als Künstler und für die Akademiegeschichte eine unersetzliche Persönlichkeit dahingeschieden war, sondern auch als Lehrer. Vor allem seiner meisterlichen Technik waren seine Lehrerfolge zu verdanken. Die technische Unterweisung durch ihn, den

[286] Vgl. Wiegmann 1856, S. 30-43.
[287] Vgl. ebd., S. 33 f.
[288] Vgl. ebd., S. 34 f.
[289] Vgl. ebd., S. 35 f.
[290] Vgl. ebd., S. 36-39.
[291] Vgl. ebd., S. 41 f.

erfahrenen Lehrer, war eine der wichtigsten Erfahrungen, die die Schüler lernen konnten.[292] Sohn unterrichtete die „Neophyten“ in dem Studium der Antike, während er sachte auf die genaue Naturbeobachtung verwies und doch jeden Schüler seinen eigenen Weg suchen ließ sich zu entwickeln – fernab von „jedem Schablonismus der Lehrmethode.“[293] Dennoch besaß der ruhige Sohn eine starke Autorität, die ein ehrfürchtiges Schweigen in seinen Klassenzimmern auslöste. Er korrigierte seine Schüler mit kurzen, klaren Worten, was die Wirkung von Tadel oder Lob verstärkte. Camphausen empfand selbst als ausgereifter Künstler für Sohn immer noch den Respekt eines Schülers zu seinem Meister.[294] Wenn die Jugend mit den Schülern durchging, dann vermochte Sohn sie zu mäßigen und ihnen die „wahre künstlerische Demuth“ nahe zu bringen.[295] Richard Sohn bestätigte das und schrieb: „[…] als Lehrer der Malklasse übte er eine sehr herbe Kritik, wenn ein Schüler formlos u weichlich auf die Leinwand gebracht hatte.“[296] An anderer Stelle erinnerte er sich:

> „Als ich 1852 im Antikensaal war, frug mein Vater mich einmal, Was hat das zu bedeuten, wenn ich über den Hof gehe, sehe ich im Antikensaal immer eine Menge Latten sich bewegen, die Fenster hatten nämlich Manneshöhe. Ich sagte ihm, wenn Du kommst, geht Jeder so schnell wie möglich an seinen Platz! Jeder gab sich den Anschein eifrig zu Arbeiten und etwaige Zigarren wurden versteckt, weil das Rauchen in der Klasse verboten war Mein Vater war sehr streng in Bezug auf Disciplin.“[297]

Das tat aber seiner Beliebtheit keinen Abbruch, was in der Beschreibung von Sohns Charakter durch seinen ehemaligen Schüler und Freund Hermann Becker deutlich wird:

> „Ich habe schon der großen Verehrung erwähnt, welche Sohn bei seinen Schülern genoß. Dieselben Eigenschaften, außer seiner künstlerischen Befähigung, welche diese hervorgerufen, haben ihm auch unter den sämmtlichen Kunstgenossen eine hohe und dauernde Achtung bewahrt. Ein sehr ruhiges, festes und männliches Wesen, eine gewisse Zurückhaltung und Würde erweckte allgemeines Zutrauen. Man war überzeugt, daß dieser Mann das Gute wollte, daß er nicht leicht bestimmbar und seinen Ueberzeugungen durchaus treu war.“[298]

---

[292] Vgl. Camphausen 1867, S. 9 f.
[293] Ebd., S. 10.
[294] Vgl. ebd., S. 10.
[295] Vgl. ebd., S. 10 f.
[296] Künstlerleben 1832-1867.
[297] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 5.
[298] Becker 1867 a.

Außerhalb der Akademie existierte weiterhin der zwanglose Komponierverein, der sich in der Zwischenzeit zum *Verein der Älteren* entwickelt hatte. Er bestand aus den Malern Lessing, Sohn, Mücke, Bendemann, Deger, Köhler, Schirmer, Sonderland, Hildebrandt, Schmidt, Stilke, Evers, Reinick und Schrödter. Die Künstler beschlossen Ende 1831 aufgrund zu großer Nachfrage, keine neuen Mitglieder mehr aufzunehmen. Laut Reinick waren die rheinländischen Schüler gegen den Verein, wobei hier schon die ersten Anklänge des kommenden großen Streits zwischen den Rheinländern und den sogenannten Ostländern spürbar wurden. Es bildete sich daraufhin unter den jüngeren Schülern ein zweiter Verein nach dem Vorbild des Älteren.[299] Im Januar 1832 berichtete Reinick, dass der jüngere Verein zwar bestand, aber nicht nach ihrem Vorbild agierte. Daraufhin entwarfen die Älteren Statuten, an die sich der jüngere Komponierverein fortan halten musste.[300] Bei den beliebten Freizeitaktivitäten kamen aber alle weiterhin zusammen, egal ob alter oder neuer Schüler. Sohn berichtete Bendemann am 29. Dezember 1832:

> „[…] So eben komme ich beim schönen Mondschein von Gerresheim zurück, wo ich mit Schadow und einigen andern rausging. wie wir kaum angekommen waren so hörten wir daß famose Musickohr 6 Man hoch. Schrödter an der Spitze und 20 Maler noch hinterher umgeben von der ganzen Gerresheimer Jugend, die sein unter lautem Jubel bis zum Wirtshause begleiteten, das nun ein sehr lustiger Abend entstand kannst Du dir leicht denken Der mit einem allgemeinen Tanz beschloßen wurde. (Die neuen Berliner waren entzückt) Die Sache macht sich überhaupt besser diesen Winter als wir alle glaubten, Genüsse aller Art wechseln täglich ab, von den Immermanschen Vorführungen wirst Du wohl gehört haben, sie gehen in unseren Atillier vor sich, was wir hübsch mit Bildern ausgeschmückt haben, (denn der Prinz und der hohe Adel sind zugegen) vorgestern las er den Blaubart ganz vortrefflich. Die Musik hat durch Worringen auch sehr gewonnen, und TanzGesellschaften kommen zur Genüge vor, neulich Abend war ich bei Haacks zum großen Tanz […]“[301]

Einige Monate später, am 9. März 1833, schlug Julius Hübner dem Kultusministerium in Berlin vor, Carl Ferdinand Sohn als ordentliches Mitglied in die Preußische Akademie der Künste aufzunehmen. Der Senat empfahl daraufhin, die Entscheidung nach der nächsten Arbeit von Sohn zur Abstimmung zu bringen.[302] Im Sommer des Jahres stellte Sohn sein Werk *Das Bad der Diana* in Berlin aus. Am 14. September 1833 wurde Sohn

[299] Vgl. Höffner 1910, S. 34.
[300] Vgl. ebd., S. 50.
[301] Brief von Carl Sohn an Eduard Bendemann, 29.12.1832, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264f, S. 4.
[302] Vgl. PrAdK 1833, Bl. 18, 21.

schließlich in der Plenarsitzung zum Mitglied der Akademie gewählt.[303] Die Genehmigung für die Mitgliedschaft wurde anschließend am 26. September 1833 vom Ministerium genehmigt.[304]

2.4.1 Heirat und Familienentwicklung

Mit dieser glänzenden Reputation und der finanziellen Absicherung als Lehrer an der Akademie[305] konnte Sohn sich nun seinem Privatleben verstärkt widmen. 1833 lässt sich die Bekanntschaft mit seiner zukünftigen Gattin durch seine Zeichnung „Gruppenbildnis der Schwestern von Mülmann“ (Abb. 14) und einen Brief von Sohn an Bendemann zu Ostern, in dem er von seiner Verlobung sprach,[306] erstmalig belegen. Zu diesem Zeitpunkt war Emilie Auguste von Mülmann ebenso wie Sohn 26 Jahre alt und stammte aus einer gutbürgerlichen Beamtenfamilie, die auf der Elberfelder Straße in Düsseldorf wohnte.[307] Richard Sohn wusste zu berichten:

> „In Düsseldorf hatte der Oberforstmeister von Mülmann der viele Töchter hatte, ein offenes gastfreies Haus, die Künstler verkehrten Alle dort, mein Vater war der erste, der sich mit einer von diesen Töchtern, Emilie 1833 verlobte/verheirathete, einige Jahre später folgte R. Jordan mit Sophie.“ [308]

Felix Mendelssohn Bartholdy schrieb über die Hochzeitsvorbereitungen am 16. Januar 1834 an seine Familie: „Sonntag ist Sohns Hochzeit, der ein nettes Fräulein von Mülmann heirathet, wozu ihm von den Malern Bilder geschenkt werden, und Reinick

---

[303] Vgl. PrAdK 1833, Bl. 76; o. V.: Persönliches, in: Kunstblatt, Bd. 14, Nr. 93 (19. November 1833), S. 372.; AK Berlin 1834, S. V-VI.
[304] Vgl. PrAdK 1825-1865, Bl. 23.
[305] 1836 schrieb Raczynski, dass die Künstler der Malerschule noch nicht so hohe Preise für ihre Gemälde verdienten, so dass sie die Kunst nicht hauptsächlich wegen des geldlichen Ertrages liebten und erschufen. Die Erfolgreichsten, zu denen auch Sohn zählte, schafften ein Jahreseinkommen von 3.000 bis 5.000 Gulden. Vgl. Raczynski 1836, S. 147.
[306] „Düsseldorf am 1ste. Osterfestag / Lieberster Bendemann! Jetzt wäre die Reihe als an mir, Dir Vorwürfe zu machen, daß Du mir kein Wörtchen auf meinen letzten Brief geantwortet hast, worin ich Dir meine Verlobung anzeigte, fast muß ich glauben, daß Du gar keinen Theil an meine Begebenheit nimmst, die so viel Bezug auf mein ganzes übriges Leben hat, daß Du sie so ganz mit Stillschweigen zu übergehen scheinst. Verzeihe mir die kleinen Vorwürfe die dir doch nur als Beweis meiner Liebe zu Dir dienen können. Doch da fällt mir eben etwas ein, sollte auch Dich Amors Pfeil getroffen haben? denn neulich hörte ich von der Frau v Ulmenstein die einen Brief aus Berlin bekommen hatte, daß Du mit einer Dame aus Berlin verlobt seist und dich verheirathen würdest, wenn daß wahr ist, so können Dich meine Vorwürfe nicht einmal treffen, und dann wünsche ich von ganzem Herzen Glück. […] Dein Freund und Bruder C. Sohn.“ Brief von Carl Sohn an Eduard Julius Friedrich Bendemann, 07.04.1833, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264g.
[307] Vgl. Adressbuch Rheinland und Westphalen 1833, S. 4.
[308] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 3.

macht Verse, und ich soll Musik machen."[309] Am 18. Januar 1834 heiratete das Paar zunächst kirchlich und dann standesamtlich. Die evangelisch-lutherische Trauung wurde von Pfarrer Johann Theodor Hartmann (1750–1844) vollzogen. Der Kanonikus und Regierungsreferendar Franz von Sieger[310] war der eintragende Standesbeamte. Trauzeugen waren Friedrich Heinrich Hatzfeld (1768–?), Christian Gottfried Solbrig (1774–1838), Richard Albert von Mülmann (1804–?) und Quirin Eduard von Mülmann (1809–?).[311] Das junge Paar bezog zunächst eine Wohnung in der Hofgartenstraße Nr. 6, dem Lückerschen Haus.[312]

Aus dieser Ehe gingen fünf Kinder hervor. Am 11. November 1834, also im gleichen Jahr, kam der erste Sohn, Paul Eduard Richard, genannt Richard (1834–1912), zur Welt. Er wurde Maler und blieb unverheiratet. Clara Emilie (zw. 1834 und 1837–?) kam als zweites Kind zur Welt. Sie heiratete 1859 den Musikdirektor und Komponisten Albert Dietrich (1829–1908) und wohnte später in Oldenburg. 1837 wurde die zweite Tochter Sophie Emilie Auguste (1837–1885), genannt Emmy, geboren. Sie heiratete ihren Cousin, den Maler Wilhelm Sohn (1829–1899).[313] Wie Carl Ferdinand Sohn es seiner guten Freundin Malvine Backhausen (1802–1869) in einem Brief vom 5. Februar 1857 schrieb, war er zunächst nicht sehr erfreut über diese Verlobung, da es nach seinem Geschmack zu nah in der Verwandtschaft war. Nach Prüfung und dem Durchhaltevermögen der beiden zu dieser Verbindung, gab er schließlich sein Einverständnis und drängte auf eine baldige Heirat, da er nichts von langen Verlobungen hielt.[314] Carl Ferdinand Sohns jüngste Tochter Marie Luise (1841–1893) kam vier Jahre später nach Emmy zur Welt. Sie heiratete den Maler Carl Heinrich Hoff (1838-–1890). Der zweite Sohn und das letzte Kind Carl Rudolph Sohn (1845–1908)

[309] Mendelssohn Bartholdy 2010, Bd. 3, Nr. 843, S. 325.
[310] Leider konnten keine Lebensdaten von Franz von Sieger ermittelt werden.
[311] Vgl. Kopie des Heiratsregister Nr. 21 des Standesamtes Düsseldorf-Mitte vom 11. September 1936, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.
[312] Vgl. Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 3.
[313] Vgl. Sohn-Rethel 1928, S. 60.
[314] „Die Veranlaßung zu diesem ungewöhnlichen Schritt der schriftlichen Mittheilung ist ein Ereigniß in meiner Familie welches ich Ihnen, meiner ältesten Freundin (so glaube ich Sie nennen zu dürfen) zu erst anzeigen wollte, daß [s]ich nämlich meine Tochter Emilie mit deren Vetter Wilhelm S. am Abend vor Weihnachten verlobe haben, ich liebe nicht Heirathen in so naher Verwandtschaft aber nach langer und ernstlicher Prüfung sah ich wohl daß beide aus größter Festigkeit darauf bestanden, und um dem armen Jungen den schweren Weg nach dem Todtenbette seines Vaters zu erleichtern wollte ich ihn diesen moralischen Halt noch mit ~~auf den Weg~~ geben was ihn auch aufrecht erhalten hat. - Da ich lange Verlobungen haße, so ist mein Wunsch daß dis noch Geheimniß bliebe, obgleich meine Frau es der Wiegmann mitgetheilt hat was auch nicht gut zu verbergen ging, weiß es doch außer ihr Niemand." Brief von Carl Sohn an Malvine Backhausen vom 5. Februar 1857, Nachlass Sohn.

kam 1845 zur Welt. Er heiratete die Tochter und das einzige Kind von Carl Ferdinand Sohns Kollegen Alfred Rethel (1816–1859), Elisabeth Johanna Martha Maria (1853–1933), genannt Else.[315] Dieser Verbindung entstammte die dritte Generation der Malerfamilie Sohn, deren bekannteste Künstler Alfred Sohn-Rethel (1875–1958), Carl Sohn-Rethel (1882–1966) und Otto Sohn-Rethel (1877–1949) waren.[316] Carl Ferdinand Sohn unterrichtete seinen Sohn Richard und seinen Neffen Wilhelm, während sein jüngster Sohn bei Wilhelm studierte.[317]

2.4.2 Felix Mendelssohn Bartholdy

Das Jahr 1833 spielte auch aus musikalischer Sicht eine besondere Rolle, da Felix Mendelssohn-Bartholdy nach Düsseldorf zog. Bis 1835 war er der Düsseldorfer Musikdirektor und leitete das 15. Niederrheinische Musikfest sowie das Orchester im Theater von Karl Immermann.[318] Ab Oktober 1833 wohnte er in zwei Parterrezimmern bei Wilhelm Schadow und nahm an dessen Alltagsleben teil, etwa an Geburtstagsfeiern, Weihnachtsfesten sowie den Zusammenkünften mit dessen Malerschülern. Er verbrachte seine Freizeit, aber auch das Berufsleben, mit den Künstlern. Er half bei Besorgungen des Künstlerbedarfs aus England, genoss die Gesellschaft der Maler im Gasthaus Stockkämpchen, wanderte im Grafenberger Wald oder komponierte etwas für besondere Anlässe, wie für die Hochzeit von Carl Sohn. Beruflich arbeitete er mit dem Düsseldorfer Chor zusammen, in dem neben anderen Künstlern auch Sohn sang.[319] Die Künstler waren so begeistert von der Musik und ihrem Freund Felix, dass sie sich zusätzlich in verschieden Chören als begabte Sänger engagierten. Zu Zeiten wie den Niederrheinischen Musikfesten war das Akademieleben fast zum Erliegen gekommen und die Akademie erschien verwaist. Zu einem dieser Feste 1836 brachte Mendelssohn sogar sein Oratorium *Paulus* in Düsseldorf zur Uraufführung.

[315] Vgl. Sohn-Rethel 1928, S. 60.
[316] Vgl. Mai 1998, S. 294.
[317] Vgl. LDM 1998, S. 294-299.
[318] Vgl. Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 357.
[319] Vgl. Schroyen, Sabine: Felix Mendelssohn Bartholdys Beziehungen zu Düsseldorfer Künstlern, in: AK Düsseldorf 2009, S. 94.

Die Lust zu Singen beschränkte sich bei den Künstlern allerdings nicht nur auf die öffentlichen Aufführungen, denn auch im Privaten wurde musiziert und gesungen. [320] Es entwickelte sich rasch ein „Kränzchen“, das abwechselnd bei den Sohns, den Hübners, den Woringens und den Steinbrücks stattfand, bei denen in privater Runde gesungen wurde.[321] In einem Brief an Joseph Fürst (1794–1859) vom 20. Juli 1834, in dem Mendelssohn unter anderem die Entzweiung von Immermann und Schadow dokumentierte, beschreibt er den Zusammenhalt und die Freizeitaktivitäten mit den jungen Künstlern:

> „Die Maler unter einander ohne den geringsten Hochmuth und Neid, in wahrer Freundschaft, […] und wenn Sie dann in einer Kirchenmusik einmal den Baß des Chors[322] ansehen, so lacht Ihnen das Herz im Leibe, weil da ein guter Maler neben dem andern steht, und brüllen alle wie nichts Gutes. Heute früh noch haben wir so recht hübsche Musik in der Kirche gemacht, wo alles Theil nahm, und giebt dann mal Immermann ein Stück, so malen die ihm Decorationen umsonst, und geben sie ein Fest, so dichtet er ihnen ein Stück, und ich mache Musik, und das ist alles hübsch und lustig. Aber heut ist Kirmes, das heißt, ganz Düsseldorf trinkt Wein. Nicht als ob’s das nicht jeden andern Tag auch thäte, aber es geht spazieren dabei. Nicht als ob’s das nicht jeden andern Tag thäte, aber es wird getanzt (in der gräßlichen Hitze) und gejubelt und sich betrunken, und wilde Thiere gezeigt und Puppenspiel, und Waffeln auf offener Straße gebacken. Sie wissen ja, was Kirmes heißt. Als neugieriger Zuschauer muß ich auch noch spät Abends hin, jetzt aber erst mich etwas in den Rhein stürzen, mit vielen Malern.“[323]

Seiner Familie berichtete er auch in seinen Düsseldorfer Jahren von den entstehenden Werken der verschiedenen Künstler. Er schrieb mehrmals über Sohns Diana-Bild, das ihm missfiel und das er abfällig als „Sohns jungen Fleischmarkt“ bezeichnete.[324] Auch das Porträt der Sängerin Pauline Decker, geb. Schätzel (1828–1882; Abb. 46; WK-Nr. 24) sprach er an und wusste am 31. Mai 1833 seiner Familie zu berichten: „Die Decker wird hier von Sohn gemahlt, sie reis’t in einigen Tagen auf kurze Zeit weg, kommt aber wieder her, um weiter zu sitzen.“[325] Der darauf abgebildete Flügel von Jean-Baptiste Orphée Pierre Érard[326] gehörte Mendelssohn, über den er am 28. November 1833 nach Berlin schrieb:

---

[320] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 61-63.
[321] Vgl. Mendelssohn Bartholdy 2010, Bd. 3, Nr. 900, S. 394.
[322] Sohn und Schirmer waren Bass-Sänger.
[323] Mendelssohn Bartholdy 1865, Bd. 2, S. 46 f.
[324] Mendelssohn Bartholdy 2010, Bd. 3, Nr. 799, S. 279.
[325] Ebd., Nr. 722, S. 183.
[326] Vgl. ebd., Kommentar-Nr. 14, S. 642.

> „Nächstens schick ich dafür mein Englisches Instrument, das hat nämlich Sohn auf Ihr Portrait sehr ähnlich gemalt, Ihr werdet es auf den ersten Blick erkennen, […]; er hat drei Tage daran malen müssen, weil ich es nicht treu genug bekommen konnte, und so hab ich ein ordentliches Attelier in meinem Zimmer gehabt, was sehr lustig war.“[327]

Darüber hinaus war Mendelssohn von 1833 auf 1834 Mitglied des Kunstvereins, da er hoffte bei der Verlosung ein Kunstwerk für seine Schwester Rebecka zu gewinnen, allerdings ohne Erfolg. Nach vielen gemeinsamen Aufführungen zu besonderen Anlässen, wie dem Dürer-Fest im Mai 1833 oder dem Besuch des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen (1795–1861) in Düsseldorf im Oktober 1833,[328] sowie vielen musikalischen Begleitungen von Tableaux vivants in diesen Jahren, verließ Mendelssohn 1835 Düsseldorf und trat in Leipzig seine nächste Stelle an.[329]

2.4.3 Der Streit zwischen Rheinländern und Ostländern

Carl Sohn hatte sich neben seiner Professur weiterhin als Porträtist einen Namen gemacht. Offenbar malte er seine Sitzenden in dieser Anfangszeit auch in der Akademie, denn Richard Sohn berichtete:

> „Er hatte sich unterdeß auch als Porträtmaler einen Ruf erworben, und bekam darin sehr viel zu thun. So malte er eine russische Dame Freiin v. Jukowsky. Ein Verwandter derselben der russische Oberst. Freiherr von Reutern, der in der Schlacht bei Leipzig den rechten Arne verloren hatte, malte während dieser Portraitsitzungen mit der linken Hand ein sehr ähnliches Aquarellportrait meines Vaters vor der Staffelei sitzend. Eines Morgens kommt diese dann in höchster Erregung und bleich wie der Tod im Atelier an. Sie erzählt denn, als sie die Treppe hinauf gehen wollte, wäre eine weiße Gestalt, an ihr vorbeigegangen und durch eine verschlossene Thüre, die nie benutzt würde, verschwunden. Da diesem Theile des Schlosses wo er aus dem alten Bau in den neueren geht hat sich die weiße Frau nicht mehr gezeigt. In dem älteren Flügel wollen aber mehrere Personen in der Abenddämmung die weiße Frau gesehen haben wie sie durch eine geschlossene Thür in ein Atelier eingetreten und durch eine andere wieder verschwunden sei.“[330]

---

[327] Ebd., Nr. 820, S. 302.
[328] Zu diesem Fest wurde das von Sohn, Lessing und anderen bereits 1829 gemalte Transparent *Raphaels Traum* nach dem Vorbild von Franz und Johannes Riepenhausens Gemälde von 1821 gezeigt. Vgl. ebd., S. 293, 634 f.
[329] Vgl. Schroyen, Sabine: Felix Mendelssohn Bartholdys Beziehungen zu Düsseldorfer Künstlern, in: AK Düsseldorf 2009, S. 95 ff.
[330] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 2 f.

Von der weißen Frau wurde sich in dieser Zeit viel erzählt, bei der es sich um den Geist der Jacobe von Baden (1558–1597) handeln sollte. Sie war die unter mysteriösen Umständen verstorbene Ehefrau des Düsseldorfer Erbprinzen Johann Wilhelm I. von Jülich-Kleve-Berg (1562–1609).[331] Bei dem erwähnten Aquarell handelt es sich um das verschollene, auf 1836 datierte und mehrfach abgedruckte Bildnis „Der Maler Carl Ferdinand Sohn in seinem Atelier“ (Abb. 47) von Gerhard von Reutern (1794–1865). Das Porträt von der Freiin von Jukowsky (WK-Nr. 35), das Sohn darauf malt, konnte bis jetzt noch nicht verortet werden.

In einem Brief vom 16. November 1837 schrieb Reinick an Kugler: „Sonstige Novitäten: Sohn und ich haben eine hübsche Fußreise durch die Eifel nach Trier gemacht und durchs Moseltal zurück. Trier ist schön, sehr schön! und die Moselgegenden erinnerten Sohn oft an schöne Punkte Italiens. Sohn ist ein liebenswürdiger Reisegefährte.“[332]

Trotz dieser schönen Auszeit quälten Sohn damals andere Probleme an der Akademie. Hervorgerufen durch die vielen und großen Erfolge auf den Ausstellungen, hatte die Düsseldorfer Malerschule internationale Aufmerksamkeit erhalten, so dass Sohn und seine Kollegen regen Zulauf an Schülern hatten. Es kamen so viele Schüler, dass es in der Akademie eng wurde. Diese Not findet sich in einem Brief vom 28.2.1837 von Wilhelm Schadow verschriftlicht an das Hochlöbliche Kuratorium der Königlichen Preußischen Kunstakademie in Düsseldorf, in dem Hildebrandt, Sohn und Schirmer mehr Ateliers für ihre steigende Schülerzahl forderten.[333] Dies war einer der Umstände, infolgedessen es in der Schülerschaft an Unmut schwelte. Der Richter Anton Fahne (1805–1883) berichtete in seinem 1837 veröffentlichten Werk über die Düsseldorfer Malerschule von weiteren Gründen des innerakademischen Streits. Die Rheinländer warfen der Akademie vor, die Ostländer, also die Schüler aus Preußen, zu bevorzugen. Dies betraf sowohl die Zuneigung des Direktors und die Aufnahme in der Akademie als auch das Nachrücken auf freie Plätze und die Ankäufe von Werken durch den Kunstverein der Rheinlande und Westphalen.[334]

> „Man tadelte es insbesondere bitter, daß den ostländischen Künstlern, die gar gut ohne Unterstützung beständen, die Producte abgekauft würden, welche sie sonst nirgends los werden könnten, und welche an sich keinen Werth hätten. Man tadelte es, daß von dem Professor Begas das Bild, die Aussetzung Mosis,

[331] Vgl. Maur, Benedikt: Jacobe von Baden, in: Düsseldorfer Lexikon 2012, S. 353.
[332] Höffner 1910, S. 109.
[333] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, S. 168.
[334] Vgl. Fahne 1837, S. 37-44.

> gekauft war; daß man aber auch die Farbenskizze zu diesem Bilde gekauft hatte, fand man ebenso unverzeihlich, als daß Sohn für seine Farbenskizze zum Urtheile des Paris 20 Luisdor gezahlt worden waren. Man fragte, ob der Ankauf eines solchen hingeworfenen Skizzchens mit allerliebst nackten Figürchen ein Hinwirken genannt werden dürfe, die würdigsten Denkmale des Strebens der Kunst der Nachwelt zu überliefern.“[335]

Der Regierungsregistrator Johann Josef Scotti (1787–1866) widersprach aufs Heftigste den Erläuterungen und Meinungen Fahnes durch eine Gegenschrift. Er entgegnete mit Zahlen, dass es keine Ungerechtigkeit durch Bevorzugung der Ostländer im Bereich der Aufnahme als Schüler sowie beim Ankauf der Werke durch den Kunstverein gegeben habe.[336]

> „Ob die glücklich sich geschätzt habenden Aktionaire de K. V., welche die zwei Farbskizzen von Begas und von Sohn durch’s Loos zugetheilt erhalten haben, sich jetzt wohl enttäuscht finden mögen?; ich habe sie seiner Zeit recht beneidet und beneide sie noch, vorzüglich deshalb, weil ich das Bildchen unseres Sohn’s (den ich, stelle Dir meine Partheilichkeit vor, unsern jungen Titian zu nennen mir herausnehme) gar zu gern gewonnen hätte.“[337]

Weiter listete er die Verkäufe der einzelnen Künstler auf und markierte die vom Kunstverein erworbenen. Abschließend stellte er fest:

> „Der Kunstverein für Rheinland und Westphalen hat seit 1829 und bis zur 7ten General-Versammlung am 6. August 1836 im Ganzen 255 Bilder u. a. Produkte (NB.) der Düsseldorfer Kunst-Akademie erworben, u. zwar: 133 von Producenten aus den Provinzen Rheinland und Westphalen; 86 von Producenten aus andern Provinzen des Staates und 36 von Producenten im Auslande gebürtig.“[338]

Zwischen den beiden Juristen Fahne und Scotti hatte sich ein Zwist entsponnen, der auf niedrigerer Ebene auf der Akademie entfacht war. Zwei Jahre später erklärte Uechtritz den Streit so, dass es wegen der Atelierverteilung zu Problemen kam. Jeder, der einmal ein Atelier an der Akademie hatte und sich fleißig und moralisch einwandfrei verhielt, konnte dieses so lange halten, wie er wollte. Das führte mit der Zeit zu einem Mangel an genügend Ateliers – besonders, nachdem der Ruf der Schule zunahm. Zunächst kamen viele Schüler aus dem Berliner Raum nach Düsseldorf, da sie von den großen Erfolgen auf den Berliner Kunstausstellungen angezogen wurden. Diese Schüler waren, laut Uechtritz, meist schon auf einem sehr hohen

[335] Ebd., S. 44.
[336] Vgl. Scotti 1837, S. 82-87.
[337] Ebd., S. 88.
[338] Ebd., S. 159.

Ausbildungsniveau und gelangten direkt in die Unterweisungsklasse von Schadow. Die Rheinländer, die der Meinung waren, die Akademie sei vor allem für ihr Land eingerichtet worden, hatten meist kaum Vorbildung und mussten auf der niedrigsten Stufe beginnen. Mit der Zeit bewarben sich wegen des guten Rufs der Akademie auch aus dem Rheinland immer mehr Schüler, was die Konkurrenz verschärfte. Der Mangel an freien Ateliers führte zur Abweisung von Schülern, während gleichzeitig einige Bewerber zugelassen wurden, die dem Direktor oder seinen Lehrern empfohlen oder aufgefallen waren. Dies begünstigte den Eindruck, die Rheinländer würden benachteiligt. Laut Uechtritz eskalierte die Situation 1836, als einige talentvolle, rheinländische Landschaftsmaler die Akademie verließen – allerdings wegen persönlicher Reibereien mit dem ebenfalls rheinländischen Leiter. Das wurde seiner Meinung nach dann von vielen jungen Schülern und öffentlichen Blättern hochgekocht.[339]

Wolfgang Müller von Königswinter (1816–1873) sah 1854 rückblickend auch in dem religiösen Konflikt zwischen den Katholiken und den Protestanten, der sich zwischen dem Preußischen Königshaus und dem Kölner Erzbistum zugespitzt hatte, einen Grund für den Streit.[340] Er skizzierte eine schwierige Zeit der Veränderungen in der Künstlerschaft 1839/40:

> „Nichtsdestoweniger begannen auch die Düsseldorfer Maler, wenn auch unbewußt, dieselben Kämpfe, welche die Gegenwart bewegten. Das schöne idyllische Zusammenleben auf der Akademie zerfiel fast gänzlich. Alte und neue Beschuldigungen wurden hervorgesucht und dienten zum Vorwande, die geliebten Räume, in denen die Jugendarbeit gewachsen war, zu verlassen. Eine große Zahl der besten Künstler bezog Werkstätten außerhalb des Schlosses. [...] Wie in der Schule, so wurde es auch im Leben. Die Kreise trennten sich. Auf dem alten Schlosse arbeiteten außer den Professoren zuletzt nur noch wenige anerkannte und entschiedene Meister.“[341]

Bereits 1833 hatten Sohn, Lessing und Schrödter ihr Atelier in der Kunstakademie wegen der steigenden Schülerzahl vorerst geräumt. Vermutlich hatten Sohn und sein Ateliergenosse Lessing 1844 das Akademieatelier dann ganz aufgegeben.[342] In den folgenden Jahren etablierte sich Sohn mit einem eigenen Atelier. 1857 befand sich dieses neben dem Schloss, wie das Deutsche Kunstblatt zu berichten wusste:

---

[339] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 151-159.
[340] Müller von Königswinter 1854, S. 7.
[341] Ebd., S. 9.
[342] Vgl. Sitt, Martina: Carl Friedrich Lessing, in: AK Düsseldorf 2000, S.154 f.

„Professor Köhler hat seine Werkstatt in der Stadt, in dem Gebäude neben der Akademie, wo die städtische Gemäldeausstellung, die Kunstausstellung und auch Professor Sohns Werkstatt sich befindet.“[343]

2.4.4 Das Wohnhaus

Am 27. Januar 1838 wurde Carl Ferdinand Sohn zum Professor der Düsseldorfer Akademie ernannt[344] und leitete bis 1855 den Antikensaal und eine Malklasse.[345] Nun war durch das Professorengehalt sowie Porträtaufträge und Bildverkäufe genügend Geld zusammengekommen, so dass die Familie Sohn ein eigenes Haus bauen konnte. Angesichts der wachsenden Kinderschar – 1837 war das dritte Kind geboren worden, zwei weitere sollten folgen – stellte sich zunehmend auch die Frage nach ausreichendem Wohnraum. Nach drei verschiedenen Wohnungen auf dem Steinweg (heute Schadowstr.) wurde der Entschluss zum Bau gefasst.[346] Zusammen mit seinem Kollegen Wilhelm Schirmer gab Carl Sohn bei dem befreundeten Architekturprofessor Rudolph Wiegmann ein Doppelhaus in Auftrag. [347] Die Bauarbeiten begannen im Oktober 1840, als Schirmer von seiner Italienreise nach Düsseldorf zurückkehrte. Das Gebäude lag in der Klosterstraße 23/25, die früher Pfannenschoppenstraße hieß. Sohn und seine Familie zogen in die Nr. 23.[348] Sohns spätere Schwiegertochter Else Sohn-Rethel beschrieb in ihren Erinnerungen das Haus folgend:

> „Das Haus an der Klosterstraße hatte einen wundervollen großen Garten, der bis an die jetzige Marienstraße reichte und mit Kartoffelland und Gemüsefeldern abschloß. Die schönen Zimmer waren mit großen Treibhäusern verbunden, die der Stolz meines Schwiegervaters waren, der Pflanzen und Blumen über alles liebte. Eine große Terrasse führte in den Garten, man war wie auf dem Land. Im schönen Eßzimmer war die Tafel festlich gedeckt und mit Blumen geschmückt. Rings an den Wänden hingen, von der Hand des Schwiegervaters gemalt, lebensgroße Portraits schöner Frauen, die sog. Schönheitsgalerie.“[349]

Auch Camphausen berichtete von der Schönheitsgalerie[350] und dem geselligen Zuhause von Sohn, in das dieser „geistig verwandte und befreundete Persönlichkeiten“

[343] Deutsches Kunstblatt, Jg. 8, Nr. 47 (19. November 1857), S. 40.
[344] Vgl. Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23.
[345] Vgl. Mai 1998, S. 292.
[346] Vgl. Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 4.
[347] Vgl. Andresen 1866-67, Bd. 2, S. 159.
[348] Vgl. Rudolf Theilmann: Daten zu Johann Wilhelm Schirmers Biographie, in: BK Jülich 2001, S. 126.
[349] Sohn-Rethel 1928, S. 60 f.
[350] Vgl. Camphausen 1867, S. 13.

einlud. Neben dem „Styl und Grazie des Geschmackes“ sowie der Geselligkeit, die für Geist und Humor sorgte, bildeten die Palmen, seine Kamelien und Orchideen ein exotisches Ambiente.[351] Der Stich von 1845 (Abb. 45) gibt einen Eindruck von Sohns Atelier und seinem Zuhause. In dem mit Palmen und Farnen sowie verschiedensten Pflanzen ausgestatteten Gewächshaus steht eine Nachbildung einer antiken Frauenfigur. Im Vordergrund ist das sorgsam eingerichtete Atelier zusehen, in dem Sohn rauchend auf einem prunkvoll verzierten Stuhl sitzt, auf dem ein Papagei thront. An den Wänden stehen kleine Heiligenfiguren, Medaillons mit Profilbildnissen, verschiedenste Vasen und Becher. Über der Staffelei mit einem Frauenbildnis hängt von der Decke eine Vase mit einer Pflanze. Eine außergewöhnliche Ausstattung ist zu sehen, zu der offenbar auch exotische Tiere gehörten. In dem Deutschen Kunstblatt 1857 berichtete der Autor C. B. in dem Artikel „Einige Sommertage in Düsseldorf“ von seinem Besuch in dem Haus von Carl Sohn, bei dem er sich besonders auf die vorhandenen Kunstwerke konzentrierte:

> „[…] und am nächsten Tage standen wir vor der ganzen Loreley im Atelier des Künstlers im eignen Hause, einem wahren Tempel der Schönheit und Geschmacks. […] Das Portrait der Gräfin Gallas in weißem Kleide, mit einem Bournous von gelb und weiß gestreifter Seide, Brustbild, edel, und zart, zog uns wieder in die Wirklichkeit aus dem Zauberkreis der Mährchen und Sagen. Wie könnte man man Sohns Haus aber verlassen, ohne der Portraits in seinen Zimmern, der Pflanzen in seinem Garten und Treibhause zu gedenken. Das Bild der Gräfin Mons, welches Berlin einst entzückte, die Bilder seiner Töchter von ihm selbst gemalt, das Bild seiner Frau von Frau Wiegmann gemalt, sind Meisterwerke, und eine Landschaft Gude's, eine schwedische Gegend zeigt sich, von außerordentlicher Wirkung. Aus Sohns Arbeitszimmer tritt man in das Treibhaus,[352] Palmen, die mit ihren gleichhohen Exemplaren in den königlichen Gärten an Ueppigkeit und Schöne wetteifern, Schlingpflanzen, Farren, Musa's, reizend gruppirt, erfreuen ihren sorgsamen Pfleger wie Jeden, dem er dies schöne Plätzchen zeigt, und draußen im Garten,— wie malerisch wächst doch alles im Garten eines Malers, wie köstlich sind die Gruppen der tropischen Pflanzen, und zeigen manche, nie gesehene Blüthe; freundlich und heiter wie die Umgebung, gastfrei und liebenswürdig sind die Bewohner dieses kleinen Edens.“[353]

[351] Vgl. ebd., S. 12.

[352] Zu diesem Zeitpunkt gab es wahrscheinlich nur das eine Treibhaus, das laut Richard Sohn, schon 10 Jahre nach dem Bau, also 1855, vergrößert werden musste. (Vgl. „Carl Ferdinand Sohn“ von Richard Sohn, Archiv des Künstlervereins Malkasten, Düsseldorf, Mappe Carl Ferdinand Sohn, S. 4) Wie oben von seiner Schwiegertochter beschrieben gab es später aber mehrere Gewächshäuser, was vermutlich die genannte Vergrößerung darstellte, denn Richard Sohn berichtete in einem anderen Text auch von mehreren Gewächshäusern. (Vgl. „Ein Künstlerleben C. F. Sohn 1832-1867“ von Richard Sohn, Archiv des Künstlervereins Malkasten, Düsseldorf, Mappe Carl Ferdinand Sohn)

[353] Deutsches Kunstblatt, Jg. 8, Nr. 47 (19. November 1857), S. 40 f.

Auch Elisabeth zu Wied (1843–1916) erinnerte sich in ihre Memoiren an Sohns Garten, der trotz kleiner Fläche wie ein ganzer Park wirkte. Sohn meinte auf diesen Luxus ihr entgegnen zu müssen: „Wir Künstler bedürfen des Schönen um uns her! Wir können es garnicht entbehren und werden gern jedes Opfer bringen, nur um uns mit Schönem umgeben zu können!“[354] Camphausen wusste hinzukommend von der Lebensfreude der Sohns zu berichten: „Da wechselten theatralische Aufführungen, heitre Maskenscherze, musikalische Unternehmungen im bunten Reigen, und namentlich an den letzteren war der Meister selbst in früheren Jahren mit Vorliebe betheiligt […]“[355] Von einer musikalischen Vereinigung berichtete Reinick seinem Freund Franz Kugler in einem Brief vom 11. Juli 1838:

> „Hab‘ ich Dir nicht auch schon von der Zwecklosen Gesellschaft[356] geschrieben, deren Statut das Textbuch der Zauberflöte ist? Sie besteht seit diesem Winter. Unter zwölf unbekannten Obern (Immermann, Sohn, Schnaase, Wiegmann, Hübner, Hildebrandt, Schrödter, Regierungsrat Altgeld, Regierungsrat v. Siebel, Musikdirektor Rietz und Üchtritz) wird jedesmal ein Sarastro gewählt, der die Gesellschaft leitet. Diese kommt alle vier Wochen im Winter zusammen. Rietz[357] leitet zuerst musikalisches Vergnügen, indem er eigene oder fremde Kompositionen vorträgt, worauf Immermann eigne oder fremde leichtere Lektüre vorträgt. Bei Tafel geht das scherzhafte Regiment des Sarastro ab. Die Gesellschaft ist voll guten Humors und Immermann, der Gründer derselben, so liebenswürdig darin, wie ich ihn früher nicht gesehen. In vierzehn Tagen bin ich Sarastro und habe schon manche Scherze vorbereitet.“[358]

Regelmäßige Gäste bei der Familie Sohn waren neben den Malerfreunden auch Immermann, Uechtritz, Schnaase, Mendelssohn, Robert Schumann (1810–1856), Ferdinand Hiller (1811–1885) und besonders hochgebildete Frauen, die sich, laut Camphausen, von Carl Sohns inneren Qualitäten angezogen fühlten.[359]
Richard Sohn berichtete, dass zu den Niederrheinischen Musikfesten Komponisten und Musiker nach Düsseldorf kamen und Sohn in direkten Kontakt mit ihnen stand. Da

[354] Sylva 1911, S. 186.
[355] Camphausen 1867, S. 12.
[356] Am 2. November 1837 fanden sich unter Immermanns Einladung Schnaase, Uechtritz, Schadow, Lessing, Sohn, Schrödter, Hildebrandt, Schirmer, Reinick, Rietz, die Familie Sybel sowie Frauen und Kinder in einem Gasthof zusammen und gründeten den Verein Zweckloser Gesellschaft. Vgl. Müller von Königswinter 1855, S. 305.
[357] Der Komponist Julius Rietz (1812-1877) wurde von Mendelssohn gefördert und 1834 als zweiter Dirigent an das Theater nach Düsseldorf berufen. Nachdem Mendelssohn Düsseldorf für Leipzig verließ übernahm Rietz dessen Anstellung als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Vgl. https://emuseum.duesseldorf.de/people/5257/julius-rietz 25.9.2024
[358] Höffner 1910, S. 116 f.
[359] Vgl. Camphausen 1867, S. 12 f.

beide Eltern musikliebend waren und gute Gesangsstimmen hatten, verwundert es nicht, dass sie sich bei den Musikfesten engagierten:

> „Zu den Musikfesten kamen aus ganz Deutschland, Holland und Belgien bedeutende Musiker sowohl Componisten wie ausübende Künstler her, die alle in unsern Bekanntenkreis Aufnahme fanden hauptsächlich bei Justizrath Jos Euler und mein Eltern. Zu diesen Künstlern gehörte u A. Brahmo, Jenny Lind, Stephan Heleg aus Paris, Gade viele Musikdirigenten und andere Musiker deren Namen uns entfallen sind. Dieser Bekanntenkreis verabredete an einem schönen Sommertag nach Pfingsten ein Pickenik es wurde ein Platz am Grafenberg hinter der Irren Anstalt ausgesucht und durch das schöne Wetter und die heitere Ungezwungenheit kam eine so poetische Stimmung in der Gesellschaft, daß sich Jul. Stockhausen veranlaßt fühlte, durch einige Lieder die er in die Luft schmetterte seiner Stimmung Ausdruck zu geben.“[360]

Carl Sohn und seine Ehefrau waren offenbar sehr gesellig, was eine weitere Anekdote von Richard Sohn belegt:

> „Unter den in näherem Umgang miteinander stehenden jungen Paaren war ein Kränzchen gegründet worden, die ihre Zusammenkünfte im ehemaligen Fridrichsbad an der Seufzer Allee im Hofgarten hielten. An jedem dieser Abende wurden Protokolle abgefaßt und in einem dicken Buche nieder geschrieben.“[361]

Diese Kränzchen im Friedrichsbad stellten sich nach einiger Zeit allerdings wieder ein und wurden in kleineren Kreisen in den Wohnungen der Teilnehmenden abgehalten, wie bei Jordan, Schroedter, Camphausen oder den Sohns. Diese Treffen wurden so bekannt, dass Prinz Friedrich von Preußen daran teilnehmen wollte. Da Sohn die größten Räume hatte, richtete er den Abend aus.[362]

2.4.5 Das Privatatelier von Carl Sohn

Der Zeitpunkt, zu dem Carl Sohn sein Privatatelier einrichtete, lässt sich nicht genau bestimmen. Es ist jedoch anzunehmen, dass sein Professorenstatus und verschiedene Anfragen ihn dazu veranlassten. Seine vielleicht erste Privatschülerin könnte die polnisch-dänische Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann (1819–1881) gewesen sein, die 1838 in sein Atelier eintrat.[363] Privaten Unterricht gaben die Malerschüler häufiger

[360] Künstlerleben 1832-1867.
[361] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 4.
[362] Vgl. ebd., S. 8.
[363] Vgl. Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 359.

Töchtern aus höheren Gesellschaftsschichten,[364] doch das meistbesuchte Privatatelier für Schülerinnen war das von Sohn. Für die Malerschüler waren Kunst schaffende Frauen keine Seltenheit, malten sie doch schon in Berlin mit Madame Lauska zusammen in Schadows Privatatelier. Trotz dieser Offenheit gegenüber dem Talent der Frauen, wertete Schadow sie jedoch geringer als männliche Schüler und verbot ihnen den Besuch an der Akademie, als er Direktor in Düsseldorf wurde. Er berichtete Jahre später über den Zustand der Düsseldorfer Akademie bei seinem Eintreffen: „Außer einigen schlechten Malern fand ich noch schlechtere Malerinnen in der Akademie vor, die ich von nun an vom Unterricht ausschloß."[365] Daher waren Privatateliers besonders für Frauen in dieser Zeit attraktiv, es fanden sich jedoch ebenso vereinzelte Privatschüler ein. Sohns Nachrufverfasser nannte 1867 die engeren Schüler und Schülerinnen des Privatateliers:

> „Außer seinen akademischen Klassen (der Antikensaal und einer Malklasse) hatte er während einer Reihe von Jahren noch ein Privatatelier für Schüler und Schülerinnen, worin sich tüchtige Talente ausgebildet haben. Unter seinen Privatschülern, die ihm näher standen, haben sich besonders ausgezeichnet sein Neffe und Schwiegersohn, Wilhelm Sohn in Düsseldorf, L. Des Coudres, jetzt Professor in Karlsruhe, und die Damen Frau Jerichau-Baumann in Kopenhagen und Frau Marie Wiegmann in Düsseldorf. Letztere hat in ihrer Kunstweise wohl am meisten Aehnlichkeit mit dem Künstler."[366]

Siegfried Weiß beschäftigte sich 2003 in einem Aufsatz mit den Schülerinnen von Carl Sohns Privatatelier und listete neben Baumann und Wiegmann weitere erfolgreiche Malerinnen bis in die 1850er Jahre auf, wie die Mannheimerin Amalie Bensinger (1809–1889), Julie Gräfin von Egloffstein (1792–1869), Hermine Borchard Dassel (1821–1857), die Stuttgarterin Luise von Martens (1828–1894), die Schweizerin Jenny Eckhardt (1816–1850), die Bremerin Amalie Murtfeldt (1828–1888), die Hamburgerin Minna Japha (1828–nach 1864), Antoinette „Toni" Schnitzler (1827–1881), die später ihren Mitstudenten Richard Caton Woodville (1825–1855) heiratete, die Frankfurterin Anna Christine Höffler (1827–1878), Luise Heuser (1803–1875) und noch viele weitere Frauen aus dem In- und Ausland, insbesondere aus Skandinavien. Die Ausbildungszeit in seinem Privatatelier betrug ein bis maximal drei Jahre.[367] Die Höhe der Kosten lässt sich einem Brief von Sohns Akademieschüler Carl Wilhelm Hübner an einen

[364] Vgl. Weiß 2003, S.351.
[365] Schadow 1891, Nr. 755 (17. September), Titelseite.
[366] Becker 1867, S. 41.
[367] Vgl. Weiß 2003, S. 350-353.

unbekannten Adressaten von 1855 entnehmen. In diesem Brief fragte Hübner bei Sohn für einen Herrn Bremermann an, ob Sohn diesen privat unterrichten könne. Sohn, der von Hübner als Lehrer besonders gelobt und empfohlen wurde, sagte zu und bat darum, dass der neue Schüler sich in der Nähe seines Hauses einquartiere, damit Sohn ihn besuchen und korrigieren könne. In seinem Haus hätte er nicht genügend Platz für einen weiteren Schüler. Als Entlohnung verlangte er ein monatliches Honorar von zwei Friedrichs d'or (11 Taler und 10 Silbergroschen).[368]

Im Gegensatz zu Herrn Bremermann nahm Luise von Martens um 1850 am Unterricht im Privatatelier teil. Ein 1895 veröffentlichtes Lebensbild über sie, das auf ihren Tagebuchaufzeichnungen basierte, berichtet vom Alltag in diesem Atelier:

> „Zweimal des Tages, vormittags und nachmittags ging sie ins Atelier; die Schülerinnen mußten selbst für ihre Modelle sorgen und waren vormittags meist unter sich allein; erst nachmittags kam der Professor, sah an, was sie gemacht hatten und äußerte in kurzen Worten Zufriedenheit oder Rat, es anders zu machen. Sein Urteil wurde schweigend und unterwürfig angehört; wenn er aber wieder fort war, so scherzten wohl die Anderen über das ihnen zugefallene Urteil, während Luise […] jedes seiner Worte als unanfechtbar richtig […] behielt. Am ersten Tag (29. April) ließ er nur eine Hand nach Gips zeichnen, um zu sehen, was sie hierin schon könne; dann, als sie mit Mühe ein kleines Mädchen sich als Modell verschafft hatte und es in ganzer Figur malte, riet er ihr, sich vorerst auf Köpfe zu beschränken."[369]

Luise von Martens berichtete, wie das Lob von Sohn sie anspornte, weiter ihr Bestes zu geben. Nach einem halben Jahr in dem Atelier brachte Sohn eines seiner Damenbildnisse zur Ansicht mit, dessen Qualität das Ziel des Unterrichts darstellte. Sohn stellte Fortschritte und Fleiß seiner Zöglinge lobend in der Schülerschaft oder sogar bei deren Oheimen heraus. Nach einem Jahr waren die Schülerinnen so weit, dass sich nun statt Kindern auch Erwachsene als Modell einladen ließen und zum Dank ihr Bildnis erhielten.[370]

> „Mehr als einmal entschloß sich Professor Sohn selbst, dasselbe Gesicht mit seinen Schülerinnen zu zeichnen und zu malen, und da hatten diese dann handgreiflich vor sich, wie es werden soll […] Er hatte den Grundsatz, nicht viel zu loben, wußte aber doch seinen Schülerinnen immer wieder Mut zu machen, wenn sie verzagen wollten; so sagte er einmal zu Luisen, ein erst untermaltes, und wie sie selbst meinte, noch recht unfeines Porträt kritisirend: ‚es könne ein Bild auf den ersten Anblick im allgemeinen recht gut aussehen, aber viel wertvoller und angenehmer sei es, wenn man nach und nach immer mehr und

[368] Vgl. 1.10 Brief von Carl Wilhelm Hübner vom 9. September 1855, in: Landes 2008, S. 447.
[369] Martens 1895, S. 116.
[370] Vgl. ebd., S. 116 f.

> Schöneres entdecke; das und jenes sei ganz gut, nur solle sie auf seine Zeichnung der Linien und Züge recht sehen, um noch mehr zu lernen.‘ […] Professor Sohn ließ seinen Schülerinnen im einzelnen, in der Wahl und Mischung der Farben, dem ersten Anlegen und dergl. gern freie Hand, mehr als andere Lehrer, aber welch hohe Ansprüche er bei Vorgerückteren auch an Porträts stellte, zeigt sich in den Worten, die er später einmal, Februar 1852 zu Luisen über ihr neuestes Bild sagte: ‚Fehler sind keine darin, aber die Flächen sind noch zu wenig angegeben. Ein Porträt kann ganz gut und lebendig und frappant sein, aber wenn es nicht nur für die Gegenwart und die persönlich Bekannten Wert haben soll, so muß es stilvoll in Form und Farbe sein, vollkommen schön; dann erst hat es Interesse für alle Zeiten.‘“[371]

Die Arbeit in dem Atelier unterschied sich nicht von der an der Akademie, da sich die Schüler auch dort ihre Modelle suchen mussten und sich meist gegenseitig malten. Auch dort ließ Sohn Freiheiten bei den Schülern zu und stellte sich ihnen beratend zur Seite.[372] Er ermunterte seine Schülerinnen gelungene Werke zu Ausstellungen zu schicken. Nach dem Vorbild von Schadow versuchte er seine Schützlinge in die Gesellschaft zu integrieren, indem er seine Schülerinnen zu einer Abendgesellschaft einlud, bei der sie die Gelegenheit hatten, die anderen bekannten und berühmten Maler, wie Schadow, Lessing, Hans Frederik Gude (1825–1903) und Hildebrandt zu treffen.[373] Durch seinen zugewandten, unterstützenden und zugleich anspruchsvollen Unterricht verwundert es nicht, dass Siegfried Weiß in seiner Untersuchung der Schülerinnen zu dem Schluss kommt, dass die meisten eine überdurchschnittliche handwerkliche Fähigkeit in der Bildnismalerei erlangten und viele Qualitäten ihres Lehrers aufwiesen, wie der Umsetzung der Stofflichkeit und des Inkarnats sowie der harmonischen Farbgebung. [374] Auch Schaarschmidt gelangte schon 1902 zu der Einsicht, dass Sohn ein hervorragender Lehrer war, dessen Einfluss auf die koloristische Seite der Düsseldorfer Malerschule sehr prägend war und im Gegensatz zur stumpfen Farbigkeit Schadows stand. In den letzten Jahren unter Schadows Direktorium und bis zu seinem Tod war Sohn wohl die „eigentliche Seele an der Akademie“, dessen Lehrtalent die folgende Generation ihre Ausbildung verdankte.[375]

[371] Ebd., S. 117 f.
[372] Siehe dazu Kapitel 4.1 Technik der Malerei
[373] Vgl. Martens 1895, S. 118.
[374] Vgl. Weiß 2003, S. 353.
[375] Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 84.

2.5 Die 1840er Jahre und der Malkasten

Das Gruppenbildnis „Die Maler Carl Friedrich Lessing, Carl Sohn und Theodor Hildebrandt“ (Abb. 48) von 1839 malte Julius Hübner bei seinem Weggang nach Dresden. Die monumentalen Seitenprofile sollten die überregionale Bekanntheit der Dargestellten zeigen und deren Ruhm visualisieren. Zudem dokumentiert es die herausgehobene Stellung der Maler an der Akademie, die sich für Carl Sohn und Theodor Hildebrandt 1842 noch steigerte: Bei seinem Rheinlandbesuch ernannte sie der preußische König zu Rittern des Roten Adlers IV. Klasse.[376]

Sohn galt als einer der wichtigsten Lehrer an der Akademie, so dass sich die ersten ausländischen Schüler sehr gerne bei ihm einschrieben. Dazu gehörten 1836 der Deutsch-Kanadier Henry Ritter (1816–1853), 1841 der erste englische Schüler Robert Alexander Hillingford (1828–1904), 1843 der Luxemburger Eduard Gustav Seydel (1822–1881), 1845 der Amerikaner Richard Caton Woodville und im gleichen Jahr der Schwede Ferdinand Fagerlin (1825–1907).[377] Gesundheitlich ging es Carl Sohn zeitweise jedoch nicht gut, denn sein Schüler Anselm Feuerbach (1829–1880) wusste in einem Brief von 1846 zu berichten: „Er [Schadow; Anm. d. Verf.] hatte bisher noch kein Wort gesagt, von wegen des Briefes; nun sagte er, Professor Sohn wäre am Tode gelegen und könnte vielleicht zwei Monate lang nicht kommen, wo wir nun Hildebrandt haben werden.“[378] Die Genesung belegt ein weitere Brief Feuerbachs aus demselben Jahr, in dem er über eine Begegnung mit Sohn und dessen Urteil zu seinen Werken schrieb.[379]

Trotz des mehr oder weniger harmonischen, akademischen Unterrichts brodelte es seit einigen Jahren in der Düsseldorfer Künstlerschaft ebenso wie in den deutschen Landen. Bereits in den 1830er Jahren führte Carl Friedrich Lessings Gemälde „Hussitenpredigt“ (1836) zu Spannungen unter den Düsseldorfer Künstlern. Das Bild wurde in der Bevölkerung mit viel Begeisterung aufgenommen. Im Gegensatz dazu missfiel es Schadow, der es als protestantische Tendenzmalerei kritisierte. Das führte

---

[376] o. V.: Nachrichten vom November. Persönliches, in: Kunstblatt, Bd. 23, Nr. 99 (13. December 1842), S. 396; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 24; http://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/index.htm?we_objectID=29312&show=druckansicht 12.10.2016

[377] Vgl. Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 358 ff.

[378] Quenzel 1919, S. 56.

[379] Vgl. ebd., S. 59.

zu einer außerakademischen und zum Realismus tendierenden Opposition unter der Führung Lessings.[380] Diese Konflikte verschärften sich durch Schadows Personalpolitik in dieser Zeit, weshalb einige Schüler die Akademie verließen. Als er 1840 zudem von einer weiteren Italienreise mit streng religiösen Ideen zurückkehrte, nahmen die Spannungen weiter zu.[381] Besonders Lessing, Schirmer, die Brüder Andreas (1815–1910) und Oswald Achenbach (1827–1905), Schroedter und Johann Peter Hasenclever (1810–1853) setzten sich für eine freie Künstlerschaft und eine nicht akademische und realistische Kunst ein.[382] Es fällt auf, dass besonders das engere Umfeld von Sohn an dem Diskurs beteiligt war: Lessing war von Beginn an einer seiner engsten Freunde, mit dem er und Schroedter sich das Atelier an der Akademie teilten. Schirmer war sein Kollege und Nachbar, mit dem er das Doppelhausprojekt verwirklichte. Sohn stand zwischen den Parteien und war sicherlich die vermittelnde Instanz zwischen den beiden Polen, zumal ihm die Fähigkeit zum Ausgleich nachgesagt wurde.[383]
Wie oben beim Kunstverein beschrieben, weitete sich der Streit auf die Ankaufpolitik des Kunstvereins der Rheinlande und Westphalen aus. Dem Verein warfen viele Künstler besonders in den 1840er Jahren eine Manipulation des Kunstmarktes vor und machten diesen dadurch für die Verarmung vieler Düsseldorfer Künstler verantwortlich.[384] Aus dieser Not heraus entstand 1844 der Verein „Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe“.[385] Der Verein hatte zum Ziel, die Mitglieder zu unterstützen und ihnen zu helfen, besonders den erkrankten Mitgliedern und den Mitgliedern in besonders großer Not bei zu stehen, sowie die Interessen der Mitglieder zu vertreten.[386] Sohn war ebenso wie seine Kollegen Mitglied in dem Verein.[387] Er sollte aber in einem anderen Verein noch aktiver werden:

[380] Vgl. Schroyen 1992, S. 11; Gagel, Hanna: Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz, in: AK Düsseldorf 1979, S. 69.
[381] Vgl. Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 357 ff.
[382] Vgl. Schroyen 1992, S. 11.
[383] Mai 1998, S. 293.
[384] Vgl. Schroyen 1992, S. 12.
[385] Vgl. Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 360.
[386] Ewenz, Gabriele: Quellen zur Düsseldorfer Malerschule 1825-1928, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 416 f.
[387] Vgl. Vermischte Kunstnachrichten, in: Kunstchronik, Jg. 3, Nr. 6 (10. Januar 1868), S. 50.

2.5.1 Der Künstlerverein Malkasten

Richard Sohn bezeichnete das Jahr 1847 als einen Wendepunkt für die Düsseldorfer Bevölkerung:

> „Diese harmlose und sorglose Biedermeyerzeit bekam ein argen Stoß im Jahr 1847 durch Mißwachs und Lebensmitteltheuerung, die sich zuerst in den untern Klassen der Bevölkerung bemerkt machte. Dazu kamen reaktionäre Polizeiverordnungen; auf der Straße durfte nicht mehr geraucht werden. Das Zigarrenrauchen überhaupt galt für unanständig, ebenso ein langer Vollbart. Durch den Mangel wurden zuerst Wünsche hervorgerufen. und als nun noch in Frankreich eine Revolution ausbrach und das Volk mehr Freiheit haben wollte, trat auch hier überall das gleiche Verlangen auf."

In den Revolutionsjahren 1848 und 1849 beteiligten sich viele Künstler an den Ereignissen in Düsseldorf, das neben Köln und Elberfeld zu einem rheinischen Revolutionszentrum avancierte. Der Pariser Februarrevolutionsfunke von 1848 entfachte im Rheinland lautstarke Forderungen nach Mitbestimmung des Volkes, Pressefreiheit, dem allgemeinen Wahlrecht und weiteren politischen wie gesellschaftlichen Veränderungen. Es kam zu Arbeiteraufständen in Solingen und im Bergischen Land. In Düsseldorf schloss sich eine Bürgerwehr zusammen, von deren 66 Offizieren elf Maler waren, darunter Lessing, Carl Wilhelm Hübner, Hasenclever und Rudolf Jordan (1810–1887). Sie unterstützte konsequent die Forderungen des Volkes und wurde daher von Anfang an von der örtlichen Polizei überwacht.[388] Sohn gehörte laut Richard Sohn auch zu dieser Bürgerwehr, war aber kein Offizier.[389] Von der Stimmung an der Akademie und unter den Künstlern in dieser Zeit berichtete Schroedter in einem Brief vom 14. Juni 1848 an Wilhelm Nerenz (1804–1871) in Berlin. Schroedter schrieb neben seinen vorläufigen Auswanderungsplänen nach Frankfurt und Amerika über die veränderte Lage in Düsseldorf:

> „Denn dies In u für einander leben, das Du noch kennst, ist hier längst nicht mehr; wir Alle sind älter – weiß Gott – u Ehemänner, u Familienväter geworden, jeder zieht sich mehr auf seine Nächsten zurück, - die Gewohnheiten, Meinungen, Anforderungen pp werden strenger, man fügt sich schwerer. Und so ists denn gekommen, daß ich fast nur mit Lessing in alter Freundschaft verkehre, Sohn mit Wiegman u Jordan, u die andern sind vollkommne Einsiedler!"[390]

[388] Vgl. Gagel, Hanna: Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz, in: AK Düsseldorf 1979, S. 78.
[389] Vgl. Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 6.
[390] Ewenz, Gabriele: Quellen zur Düsseldorfer Malerschule 1825-1928, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 408.

Als im Sommer auf der Frankfurter Nationalversammlung Erzherzog Johann von Österreich (1782–1859) zum Reichsverweser gewählt wurde, wollten die Bürger in Düsseldorf die vermeintliche wiedergewonnene deutsche Einheit mit einem Feiertag würdigen. Der „Verein für demokratische Monarchie“[391] in Düsseldorf wollte bei dieser Gelegenheit ein allgemeines Verbrüderungsfest veranstalten, dessen Vorbereitungen und Ausführungen sich die Künstler der Stadt begeistert widmeten.[392] Es wurde eine monumentale Germania-Statue (Abb. 49) nach Carl Sohns Entwurf auf dem Friedrichsplatz errichtet,[393] die dann am 6. August den Mittelpunkt des kostümierten Festzuges der Maler bildete. Die Künstler veranstalteten einen Fackelzug in mittelalterlichen Kostümen und trugen die Banner der 38 Bundesstaaten zur Schau. Von einer Albrecht-Dürer-Figur angeführt, fuhren Carl Sohn, Carl Wilhelm Hübner, Carl Friedrich Lessing, Emanuel Leutze (1816–1868) und andere feierlich zu dem Festplatz, wo Leutze eine Ansprache zur deutschen Einheit vortrug.[394] An diesem Abend und nach diesem Erlebnis fanden sich einige Maler zusammen und planten einen neuen Künstlerverein nach dem Vorbild des Einheitsfestes. Am 11. August 1848 wurde der Künstlerverein „Malkasten“ mit 112 Gründungsmitgliedern ins Leben gerufen.[395] Unter ihnen befand sich auch Carl Ferdinand Sohn.[396] Das alleinige Ziel war das „gesellige Künstlerleben“, das nicht nur Adolph Schroedter in seinen Brief vorher vermissen ließ, sondern das beim Einheitsfest von allen weiteren Mitgliedern herbeigesehnt wurde. Zu anspruchsvoll formulierte Satzungen früherer Künstlervereinigungen in den beginnenden 1840er Jahren führten dazu, dass sich Künstler nur schwer anschlossen und die Vereine allmählich zugrunde gingen. Daher wurde nur dieses eine Ziel formuliert, das sich gleichzeitig allen künstlerischen und gesellschaftspolitischen Ambitionen verwehrte und so die Künstlerschaft an einem neutralen Ort zum Feiern zusammenbrachte. Wie die Farben in einem Malkasten sollten die Künstler und ihre

[391] Ob Carl Sohn Mitglied in dem Verein war, ist ungeklärt, da Mitgliederlisten verloren gegangen sind. Neben Müller von Königswinter waren 16 Akademiemaler in den Verein involviert. Vgl. Landes 141.
[392] Vgl. Schroyen 1992, S. 12.
[393] Richard Sohn beschrieb die Figur: „Ueberall wurden Versammlungen abgehalten und liberale Resolutionen gefaßt die Begeisterung stieg so hoch, daß eine öffentliche Kundgebung beschlossen wurde, und zwar die Errichtung einer Kolossalstatue der Germania auf dem Friedrichsplatz. Mein Vater machte eine flüchtige Bleistiftzeichnung, nach der dieses Werk aufgebaut wurde. natürlich nur ein Holzgestell mit Stoff überkleidet und bemalt.“ Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 5. Ursprünglich war sogar eine spätere Realisierung aus Stein der Statue beabsichtigt worden, doch dazu kam es nicht. Vgl. Landes 2008, S. 162.
[394] Vgl. ebd., S. 162 f.
[395] Vgl. Schroyen 1992, S. 12 f.
[396] Vgl. Mai 1998, S. 293.

unterschiedlichen Richtungen gleichberechtigt nebeneinander bestehen. Daher wurde dieser Name gewählt. Innerhalb kürzester Zeit hatten sich fast alle Künstler Düsseldorfs dem Verein angeschlossen.[397] Neben alltäglichen Zusammenkünften, bei denen in geselliger Runde Bier oder Bowlen geleert wurden, unterhielten sich die Künstler mit Transparenten, Schattenspielen, Karikaturen, Musik und Poesie sowie Schauspielen. Mit der Zeit entwickelte sich ein regelmäßiges Veranstaltungsprogramm, zu dem Frühlingsfeste, Kostümumzüge, Maskenfeste, Theateraufführungen und lebende Bilder zählten.[398] Sohn brachte sich im Vorstand ein, wie Moritz Blanckarts 1877 sich rückblickend an ihn erinnerte:

> „Sohn's persönlicher Charakter war liebenswürdig schlicht und bescheiden. Sein ganzes Auftreten hatte bei edler Einfachheit etwas ungemein Achtunggebietendes und sein Ansehen unter seinen Collegen war so gross, dass er einstimmig zum Vorstandmitglied der Deutschen Kunstgenossenschaft[399] und des Künstlervereins, ‚Malkasten' erwählt wurde, obgleich er es stets verschmähte, durch schöne Worte oder beeiferte Zuvorkommenheit die Gunst der Mehrzahl zu erringen." [400]

Camphausen bestätigte Sohns große Akzeptanz unter den Künstlern, als er im Nachruf 1867 erzählte: „Sohn wirkte mehr als 30 Jahre im Verwaltungsrath des hiesigen Kunstvereins und als langjähriges, stets einstimmig gewähltes Mitglied unsres Malkastenvorstandes, der ihn erst vor Jahresfrist mit schmerzlichem Bedauern aus seiner Mitte zurücktreten sah."[401]

2.5.2 Ferdinand Hiller

Kurz vor der Revolution kam Ferdinand Hiller 1847 als Nachfolger des Städtischen Musikdirektors Julius Rietz (1812–1877) nach Düsseldorf. Rietz hatte das Orchester, den Chor und die berühmten überregionalen Niederrheinischen Musikfeste, die abwechselnd in Aachen, Köln und Düsseldorf stattfanden, betreut.[402] Ferdinand Hiller

---

[397] Vgl. Schroyen, Sabine: In der Einheit ruht die Kraft: Die Gründung des ‚Malkasten', in: AK Bonn 1998, S. 18.
[398] Vgl. Schroyen, Sabine: Alle Elemente des geselligen Vergnügens in sich vereinigend, in: AK Bonn 1998, S. 26 f.
[399] Die Deutsche Kunstgenossenschaft, später auch Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, wurde 1856 in Bingen auf Initiative der Malkasten-Künstler ins Leben gerufen, um als erster überregionaler Berufsverband der bildenden Künstler in Deutschland ihre Interessen zu vertreten und Ausstellungen in verschiedenen deutschen Städten zu veranstalten. Vgl. Landes 2008, S. 301-308.
[400] Blanckarts 1877, S. 6.
[401] Camphausen 1867, S. 12.
[402] Vgl. Fürstenau 1889, S. 603-606.

galt in jungen Jahren als „Wunderkind“ und entwickelte sich zum Klaviervirtuosen und Komponisten. Durch seine mehrjährigen Aufenthalte in Paris, Italien, Leipzig und Dresden verfügte Hiller über ein breites und weites Netz an Freundschaften und Kontakten, wie zu Giacomo Meyerbeer (1791–1864), Franz Liszt (1811–1886), Hector Berlioz (1803–1869), Frédéric Chopin (1810–1849), Felix Mendelssohn-Bartholdy, Richard Wagner (1813–1883) sowie zu Robert und Clara Schumann (1819–1896).[403] Als Hiller nach Düsseldorf kam, sagte ihm aufgrund seiner geselligen Natur die rheinische Mentalität sehr zu und er fand hier viele Freunde, unter anderem Carl Ferdinand Sohn. Sein Haus wurde zu einem gesellschaftlich wichtigen Treffpunkt in Düsseldorf.[404] Die Veränderungen in Düsseldorf und die Stimmung in der Stadt sowie in der Akademie zur Revolutionszeit beschrieb er in einem Brief an Reinick vom 17. Dezember 1848:

> „Von den kläglichen Albernheiten, welche hier vorgefallen, ist es mir rein unmöglich, schriftlich zu berichten – vollends in einem Augenblicke, wo ich vor der Politik einen wahren Ekel habe. Die Wahl Bonapartes in Frankreich, die Säbelregimente in Wien und in Berlin, die so äußerst problematisch gewordene deutsche Einheit, die Schlechtigkeit, Falschheit, Halbheit auf allen Seiten, in allen Parteien, machen mich auf manche Stunde ganz misanthropisch. Ich habe an dem Belagerungszustand hier ziemlich stark mitgelitten, aber ich glaube, ich werde mich in Zukunft weiter in meine Musik und meine Bücher verkriechen und so wenig wie möglich den Kläglichkeiten des edlen Menschengeschlechts ins Angesicht zu schauen suchen. Seit der oktroyierten Verfassung in dem Belagerungszustand fühlt sich die Akademie (die in ihren Notabilitäten im allgemeinen sehr konservativ ist) wieder etwas erfrischt. Von den republikanischen Künstlern kenne ich keinen. Lessing ist so ein halber Demokrat – er hätte gerne eine Anstellung – verdirbt es aber mit allen Parteien, weil er’s allen recht machen möchte.“[405]

Hiller spielte hier auf die Ereignisse im Herbst 1848 in Düsseldorf an, bei denen die Düsseldorfer Arbeiter, inzwischen auf die Seite der Demokraten gewechselt, eine große Demonstration in Düsseldorf unter roter Fahne abhalten wollten. Der Bürgermeister, die Polizei und die preußische Regierung waren sich einig, dagegen vorzugehen. Die Bürgerwehr wurde befragt, sich dem anzuschließen, die sich aber vehement dagegen äußerte, da sich der Großteil von ihren Mitgliedern zu Republikanern entwickelt hatten. Dieser Schritt ging einigen aber zu weit, wie Lessing und Müller von Königswinter, die deshalb aus der Bürgerwehr austraten. Wegen des wachsenden Selbstbewusstseins der Arbeiter wurden sie wieder Anhänger der

[403] Vgl. Hiller 2014, S. 9.
[404] Vgl. Sträter 2020.
[405] Höffner 1910, S. 180.

Konstitutionellen Monarchie und Lessing sogar ein erbitterter Gegner der Arbeiterbewegung.[406] Sohn dürfte sich ähnlich wie Hiller bedeckt gehalten haben und wurde von Hiller als Mitglied der Akademie indirekt als konservativ geschildert.
Als im Mai 1849 der Konflikt zwischen der Frankfurter Nationalversammlung und den Regierungen der deutschen Staaten aufflammte, waren die rheinischen Städte schon von den preußischen Truppen besetzt. In Elberfeld und Iserlohn gelangen dennoch bewaffnete Aufstände. Preußische Truppen wurden aus Düsseldorf nach Elberfeld abkommandiert, was die befreundeten Düsseldorfer Demokraten veranlasste, mit Hilfe großer Menschenansammlungen Barrikaden zu errichten und sich der preußischen Infanterie in den Weg zu stellen.[407] Ferdinand Hiller schrieb an Reinick am 13. Mai 1849:

> „Ihnen artistische oder soziale Details mitzuteilen, ist mir rein unmöglich. Wir sind wohl – Ihre Freunde sind es hier im allgemeinen und halten sich zur zeit recht wacker. Politisch gehen und halten sich Ansichten jetzt nach und nach auseinander – denn die meisten billigen die Reaktion im Interesse der Ordnung, und ich verabscheue sie, ich will nicht einmal sagen im Interesse der Freiheit, aber im Gefühl der vernichteten oder zu vernichtenden Nationalehre!“[408]

Wie Sohns Einstellung hierzu war, ist nicht bekannt. Doch Carl Sohn und Hiller hatten ein sehr gutes und enges Verhältnis, was auch die Existenz eines Porträts von Hiller (Abb. 50; WK-Nr. 81) belegt. In einem Brief an Reinick vom 23. Februar 1849 berichtete Hiller ihm von dem Bildnis:

> „[…] da ich in diesen letzten Tagen Sohn zu einem Porträt stand (halbe Figur, alla prima gemalt), womit er gestern abend erst fertig wurde und was so ziemlich meine ganze Zeit in Anspruch nahm. Ermüdet haben mich diese tage jedenfalls mehr, als wenn ich gearbeitet hätte – indes ist aber das Resultat so prächtig, daß ich’s gewiß nicht bedaure. Das Bild ist außerordentlich gelungen und wird meiner Frau, der es Sohn als Vielliebchengeschenk[409] bestimmt hat, eine unendliche Freude machen.“[410]

---

[406] Vgl. Gagel, Hanna: Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz, in: AK Düsseldorf 1979, S. 78.
[407] Vgl. ebd., S. 78.
[408] Höffner 1910, S. 247.
[409] „Der Ausdruck *Vielliebchen* bezeichnet eine Mandel mit zwei Kernen oder eine andere Zwillingsfrucht. […] Solche zweikernigen Nüsse oder Früchte werden Anfang des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand eines gesellschaftlichen Wettspiels, des *Vielliebchen-Essens*. Bei diesem Spiel nehmen ein Mann und eine Frau je einen Teil meist einer zweikernigen Mandel ein. Wer beim nächsten Zusammentreffen den anderen als Erster mit ‘Guten Morgen, *Vielliebchen*‘ begrüßt, hat gewonnen und darf sich auf ein kleines Geschenk des Verlierers freuen. Dieses Geschenk wird zuweilen ebenfalls *Vielliebchen* genannt.“ https://gfds.de/vielliebchen/ 8.10.2024
[410] Höffner 1910, S. 181 f.

Ein Ölbild als Vielliebchen zu verschenken, zeugt von der hohen Wertschätzung, die Sohn Hiller entgegenbrachte. Die Freundschaft hielt auch nach Hillers Weggang 1849 nach Köln an. Sohn starb 1867 während seines letzten Besuches bei Hiller in Köln an einem Gehirnschlag.[411] Carl Ferdinand Sohns plötzlicher Tod war für alle Anwesenden ein Schock. So erreichten auch Ferdinand Hiller Kondolenzbriefe, wie der vom 30. November 1867 aus Bonn von Berthold Auerbach (1812–1882): „Lieber Freund! Mitten in der lebhaftesten Teilnahme für das entsetzlich Schwere, das Du erfahren, da der Maler Sohn bei einem Besuche bei Dir starb – ich wollte Dir sofort schreiben [...]“[412] Auch Jahre nach Sohns Tod dachte Hiller noch an seinen Freund, als er 1880 an Johannes Brahms (1833-1897) schrieb: „‘Das freut mich‘, sagte Maler Sohn bei gewissen Gelegenheiten, und ich sage es bei Empfang Deiner Karte.“[413]

2.6 Die 1850er und 1860er Jahre

Um 1850 erkrankte Carl Sohn wieder schwer, was seinem Sohn Richard noch gut in Erinnerung war: „1849. oder 50. Im Herbst kam mein Vater krank aus Holland zurück Ein heftiges Nervenfieber brachte ihn dem Tode nahe. Als er nach mehreren Wochen genesen war brachten ihm die Schüler der Akademie einen Fackelzug.“[414] Nachdem er wieder gesund war, malte Carl Sohn zu Beginn der 1850er Jahre seine letzten Werke mit literarischen Themen. Ihr Aussehen ist höchstens aus Beschreibungen oder Kopien zu rekonstruieren, da ihr Verbleib unbekannt ist oder sie in den Kriegswirren verloren gingen, womit sie ein ähnliches Schicksal teilen wie viele von Sohns Situationsbildern.

Die vier Jahreszeiten, 1851

Die vier ovalen Medaillonbilder mit dem Thema der *Jahreszeiten* sowie mehreren Superporten (WK-Nr. 95) waren für den Ballsaal von Carl Joest (1816–1884) in Köln bestimmt.[415] Der Auftraggeber war Unternehmer und Zuckerfabrikant, der zusammen mit seinen Geschwistern das Unternehmen des Vaters weiterführte. Am meisten

[411] Vgl. Becker 1867, S. 40.
[412] Brief von Berthold Auerbach an Ferdinand Hiller, vom 30.11.1867 in Bonn, in: Hiller/Sietz, Bd. 6 (1968), S. 18.
[413] Brief von Ferdinand Hiller an Johannes Brahms, vom 25.7.1880 in Godesberg, in: Hiller/Sietz, Bd. 4 (1965), S. 125.
[414] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 6.
[415] Vgl. Wiegmann 1856, S. 82; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766; Deutsches Kunstblatt 1851, Nr. 5, S. 39.

engagierte er sich allerdings in der Öffentlichkeitsarbeit, bei dem er sich in der evangelischen Kirchengemeinde und im Stadtrat hervortat. [416] Sohn hatte auch Tina Joest, geb. Leiden (1819–1909), die Frau von Carls Bruder Wilhelm Joest (1811–1879), Fabrikant und Eisenbahndirektor, gemalt.[417] Bis auf die Erwähnung der vier Bilder ist leider nichts weiter dazu bekannt. Ob es sich bei den beiden weiblichen Halbbildnissen *Frühling* (WK-Nr. 313) und *Herbst* (WK-Nr. 316) um Teile der Jahreszeiten von Joest handelt, konnte bisher noch nicht geklärt werden.

Die Loreley, 1853

Anders verhält es sich mit dem literarisch inspirierten Werk *Die Loreley* (WK-Nr. 99), die Sohn 1853 fertigstellte. Es ist das letzte lyrische Situationsbild von Carl Sohn und zeigt die Märchenfigur Loreley, die von Clemens Brentano (1778–1842) erfunden und später von Heinrich Heine (1797–1856) aufgegriffen wurde. Das Originalgemälde erwarb der Kunstverein der Rheinlande und Westphalen.[418] Heute ist es verschollen. Ein Jahr nach der Fertigstellung des Bildes fertigte Georg Jacob Felsing (1802–1883) im Auftrag des Kunstvereins einen Stich (Abb. 51; WK-Nr. 99.K1) davon an. Zu sehen ist Loreley, die in wallendem Kleid und mit wehendem Haar auf einem Felsen abgestützt mit einer Leier steht und in die Tiefe blickt. Sohns Gemälde wurde auf der Kunstausstellung des Kunstvereins in Düsseldorf ausgestellt und begeistert vom Publikum aufgenommen. Wiegmann schrieb im Deutschen Kunstblatt am 9. Februar 1854 dazu:

> „Es ist ‚Loreley', vom Professor Sohn, die gelungenste Verkörperung dieser bedeutsamen Rheinsage, die ich kenne, und eins der am meisten bewunderten Bilder der Ausstellung. Vor Allem ist es zu loben, daß der Künstler nicht darauf ausgegangen ist, eine bestimmte Stelle einer bestimmten poetischen Bearbeitung dieser Sage malerisch zu paraphrasiren, z. B. die Jungfrau ihr ‚goldnes Haar mit goldenem Kamme kämmend', oder angethan mit köstlichem Gewände und Geschmeide darzustellen. — Wer kennt nicht solche aufgeputzte Jungfrauen, selbst von berühmten Meistern, die alles Andere eher ausdrücken, als den tiefen Sinn der Sage! Zu solchen Verirrungen führt es aber, wenn der Maler den darzustellenden Stoff nicht selbständig und von dem Gesichtspunkte seiner Kunst aus auffaßt, sondern sich an die Worte des Dichters anklammert. […] Dieser Vorwurf trifft, wie gesagt, unsern Künstler nicht. Sein Werk ist vielmehr eine specifisch malerische Gestaltung des poesiereichen Gegenstandes

[416] Vgl. Soénius, Ulrich; Weise, Jürgen: Joest, in: Kölner Personen Lexikon 2008, S. 266.
[417] Vgl. Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23.
[418] Vgl. Deutsches Kunstblatt 1856, Nr. 17, S. 148.

> und enthält sich aller solcher Beziehungen, zu deren Ausdrucke Form und Farbe nicht vollkommen ausreichende Mittel gewährten.“[419]

Das Werk wurde auch in München ausgestellt[420] und war ein deutschlandweiter Erfolg. Es wurde so berühmt, dass jeder es kannte.[421] Schaarschmidt erwähnte es 1902 folgendermaßen:

> „Wie Köhler in seiner ‚Mignon‘ einen Typus schuf, so gab Sohn noch 1855 in seiner ‚Loreley‘ eine Verkörperung dieser echt romantischen Märchengestalt, die wohl für alle Zeiten feststehen wird. Hundertfach reproducirt ist das Bild eines von denen, die Jedermann kennt, ohne noch nach dem Autor zu fragen.“[422]

Die Farbigkeit lässt sich nur erahnen. Auf einer Ölstudie aus dem Museum Kunstpalast (Abb. 52; WK-Nr. 98), die die Loreley sitzend und Leier spielend zeigt, umgibt ein rot-goldenen Umhang ihr weißes Kleid, während sie bei einer Kopie von Friedrich Marterstein (1814–1899) um 1872 (Abb. 53; WK-Nr. 99.K2) einen grünen und auf einem kolorierten Stich (Abb. 54) einen rosa Umhang trägt.

2.6.1 Robert und Clara Schumann

Als Hiller zu Beginn der Spielzeit 1849/50 das Amt des Städtischen Kapellmeisters in Köln antrat, das er auf Vorschlag des Vorgängers erhalten hatte, wurde auf seine Empfehlung hin Robert Schumann sein Nachfolger in Düsseldorf.[423] Clara Schumann erinnerte sich, dass sie bei der Ankunft am 2. September 1850 abends unter anderem von Carl Ferdinand Sohns Frau begrüßt wurde. Einen Tag später besuchten sie zusammen mit Ferdinand Hiller neben Professor Wichmann, Professor Schadow, Dr. Hasenclever und Dr. Müller von Königswinter auch Professor Sohn.[424] Besonders Sohn und Hildebrandt machten Eindruck auf die Schumanns, so dass sie den Kontakt mit diesen und den anderen aus Berlin kommenden Malerschülern intensivierten. Gelegenheit dazu boten das Musizieren in der Form von Einzelspiel und -gesang als auch im Quartett und Chor, das von den Künstlern begeistert angenommen wurde. [425]

---

[419] Deutsches Kunstblatt 1854, Nr. 6, S. 45.
[420] Vgl. Deutsches Kunstblatt 1854, Nr. 48, S. 424.
[421] Julius Hübner scheint sich an der Loreley von Sohn bei seinem Werk „Magdalena am Leichnam Christi“ (1857-1859) orientiert zu haben, da die Maria Magdalena in Haltung und Gesichtsausdruck sehr ähnlich ist.
[422] Schaarschmidt 1902, S. 84.
[423] Vgl. Jacobshagen, Arnold: „Hillers Reportoire”, in: Hiller 2014, S. 84.
[424] Vgl. Schumann/Litzmann 1920, S. 223.
[425] Vgl. ebd., S. 234-235.

Nach dem ersten Ankommen in Düsseldorf fand einen Monat später am Dienstag, den 24. Oktober 1850, das erste Abonnementskonzert der Schumanns statt, das viele Leute sogar aus benachbarten Städten anzog und ein voller Erfolg wurde.[426] Clara Schumann erinnerte sich:

> „Nach dem Konzert blieben wir mit noch einigen, Schadows, Hasenclevers, Sohns, Eulers, Hillers, (die von Köln herübergekommen waren), u.a. zusammen. Die Gesellschaft war sehr lustig, auch wir, bis Hiller einen so ungeschickten Toast auf uns ausbrachte, daß nicht viel fehlte, Robert stand auf und ging; es war mir höchst unangenehm und verstimmte uns beide total...“[427]

Von diesen kleinen Unstimmigkeiten abgesehen wurden Schumanns in Düsseldorf herzlich willkommen geheißen und als Ehrengäste an die Tafeln der heimischen Künstler und Intellektuellen geladen. Die rheinische Mentalität war zunächst ungewohnt für sie und sie überschätzten das Durchhaltevermögen ihrer neuen Freunde:

> „Schon im Februar 1851 klagt Clara, daß im Kränzchen, zu dem u. a. Müller v. Königswinter, Hildebrand, Köhler, Sohn, Lessing gehörten, das Zuspätkommen so überhandnähme, daß es ganz unausstehlich wird. Mit dem Musizieren wird begonnen, wenn einem vor Müdigkeit schon die Augen zufallen.‘“[428]

Auch die von Robert Schumann initiierten Singkränzchen, die er alle zwei Wochen ab Herbst 1851 mit den Freunden abhalten wollte, stellten sie nach einem halben Jahr wegen zunehmend fehlender Teilnahme ein.[429] So klagte Clara Schumann im November: „Kränzchen bei Hildebrands, Robert war sehr böse, weil so viel geschwatzt wurde. Der gute Hildebrand an der Spitze. Das ist eigen hier, zum Schwatzen haben sie immer Leben genug, zum Singen aber nicht.“[430] Im folgenden Februar 1852 vermerkte Clara Schumann tadelnd:

> „Das ist ein Schwatzen und Lachen, daß oft kaum die Stimme des Dirigenten durchdringen vermag, oft bedarf es der Minuten, ehe man imstande ist, mit Singen zu beginnen. … Man kann nicht sagen, daß es an Eifer fehlte, aber es ist nicht der rechte ernste Eifer, der sich auf alles erstreckt, es ist Eifer für das, was ihnen besonders gefällt, aber nicht Eifer, etwas Schweres zu lernen.“ [431]

[426] Vgl. ebd., S. 228-229.
[427] Ebd., S. 229.
[428] Ebd., S. 234-235.
[429] Vgl. ebd., S. 235.
[430] Ebd., S. 235.
[431] Ebd., S. 235.

Trotz dieser Schwierigkeiten gelang es Robert Schumann mit einem 120 Mitglieder starken Chor, dem auch viele Künstler angehörten, die großen Oratorien und Passionen von Georg Friedrich Händel (1685–1759) und Johann Sebastian Bach (1685–1750) aufzuführen. In der Düsseldorfer Zeit entstand rund ein Drittel von Schumanns Werken. [432] Die Verbindung zu Carl Sohn war eine enge, was sich darin äußerte, dass Clara Schumann 1853 für ein Porträt von sich saß, um es ihrem Mann an Weihnachten zu schenken.[433]

Der Arbeit als Städtischer Musikdirektor setzte allerdings Robert Schumanns Selbstmordversuch infolge seines Nervenleidens am 27. Februar 1854 ein Ende. Er stürzte sich in den Rhein, wurde aber gerettet und am 4. März in die Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn gebracht, wo er dann zwei Jahre später starb.[434]

Am 17. Mai 1854 stand somit Clara Schumann, mehrfache Mutter und zu diesem Zeitpunkt im Wochenbett, ohne Ehemann da, als sie sich über ihre Tochter in einem Brief an ihre Mutter Mariane Bargiel (1797–1872) in Berlin beklagte, dass sie zurzeit nicht so gut mit ihrer Tochter Elise zurechtkomme. Seit zwei Wochen würde sie lügen, wäre faul und unartig. Sollte sie sich nicht bessern, würde Clara Schumann sie zusammen mit ihrer Schwester Marie, mit der sie zwar soweit zufrieden war, zu der sie jedoch zu diesem Zeitpunkt keine innige Bindung hatte, nach Neuwied in das Internat der Herrenhuter geben. Das seit 1756 bestehende Internat hielt Clara Schumann aufgrund seiner Reputation für ihren gesellschaftlichen Stand angemessen. Als Beleg führte sie an, dass auch Carl Ferdinand Sohn seine Tochter – ob es sich dabei um Clara, Sophie oder Marie handelte, bleibt unklar – dort für ein Jahr untergebracht hatte.[435]

Sohn half Clara Schumann offenbar in der Zeit. Richard Sohn erinnerte sich an einen Abend mit Clara Schumann bei ihnen zuhause:

> „Frau Clara Schumann als Wittwe, kam mit ihren Töchtern zu einer Gesellschaft zu uns. Nach dem Abendessen setzte sich eine Dame ans Klavier und spielte zum Tanz auf. Nach einiger Zeit sagte Frau Schumann.. nun will ich aber auch mal zum Tanz spielen. Alle Paare blieben aber stehen, weil das Spiel der Frau Schumann ein für sich ein Genuß war, und erst als Fr. Schumann sagte, ja wenn sie nicht tanzen höre ich auch auf. fingen wir an, aber ein solche Künstlerin stört sich nicht

[432] Vgl. Lauer, Georg: Schumann, Robert, in: Düsseldorf Lexikon 2012, S. 639.
[433] Siehe 4.5.2.4 Bildnis Clara Schumann, geb. Wieck (1819-1896), 1853
[434] Vgl. Lauer, Georg: Schumann, Robert, in: Düsseldorf Lexikon 2012, S. 639 f.
[435] Vgl. Schumann-Briefedition I.3, S. 179, 182.

an den vorgeschriebenen Takt, sie gab ihrem Temperament freien Lauf und wir kamen aus dem Takt.“[436]

Bis Oktober 1857 blieb Clara Schumann in Düsseldorf wohnen, ehe sie in Richtung Berlin zog und durch ihre internationalen Auftritte als Pianistin die Familie weiterernährte.[437] Laut Richard Sohn soll sein Vater Clara Schumann in den 1860er Jahren in ganzer Figur noch einmal gemalt haben (WK-Nr. 264). Dazu ließ er einen Klemsschen Flügel ins Atelier bringen, so dass sie, während er sie malte, an dem Instrument spielen konnte.[438] Das Bild ist heute verschollen. Die Freundschaft zwischen Sohn und Clara Schumann sollte bis zu seinem Lebensende andauern und war von gegenseitiger Bewunderung geprägt.[439]

2.6.2 Akademie- und Künstlerleben in Düsseldorf

In den 1850er Jahren veränderte sich einiges an der Kunstakademie. Zunächst mussten Sohn, Schirmer und Keller 1852 vom Kulturministerium (Preußisches Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin) die bisher immer jährlich gewährten und nun ausgebliebenen „Remuneration von 100 Thalern“ einfordern. Sie begründeten dies damit, dass ihnen diese Zahlung einst zugesichert worden sei und ihre Arbeit unter dem enormen Schüleransturm sehr zeitaufwändig geworden sei.[440] Neben dieser finanziellen Misere, waren die personellen Veränderungen um so gravierender: Schadow erblindete zunehmend, was zur Folge hatte, dass seine künstlerische Arbeit darunter litt. Trotz einer erfolgreichen Operation 1853 verlegte er seine Kraft auf schriftstellerische Tätigkeiten.[441] Seine letzten Werke waren die Beweinung Christi (1853) für St. Andreas in Düsseldorf und ein Bildnis seines Sohnes Johann Gottfried Rudolf Schadow (1853/54), wie seine Frau nach Schadows

[436] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 9.
[437] Vgl. Lauer, Georg: Schumann, Clara, in: Düsseldorf Lexikon 2012, S. 639.
[438] Vgl. Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 9.
[439] Clara Schumann schrieb am 27.12.1867 aus Frankfurt an Sohns Witwe: „Verehrte Frau, ich fand Sie neulich leider nicht zu Haus daher ich, meinem Herzensdrängen folgend, diese Zeilen an Sie richte […] ich hatte wie All, die den theuren Verewigten kannten, meine innige Verehrung für ehe dem Künstler wie dem Menschen![…]“ Brief von Clara Schumann an Emilie Sohn, geb. Mülmann, 27.12.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn – mittlerweile an das HHI Düsseldorf abgegeben

[440] Vgl. Brief von Carl Sohn an einen Direktor vom Preußisches Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin (?) 25.01.1852, Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Slg. Darmstaedter, 2 n 1833, Sohn, Karl.
[441] Vgl. Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 363.

Tod 1862 Julius Hübner mitteilte.[442] Aber auch Sohns enger Kollege Theodor Hildebrandt litt mehr und mehr an einem Gemütsleiden, was ihn 1854 zur Aufgabe seiner Lehrtätigkeit zwang.[443] Offiziell wurde er allerdings erst 1858 beurlaubt.[444] Johann Peter Hasenclever starb am 16. Dezember 1853, auf dessen Gedenkausstellung die Künstler, auch Sohn, ihre derzeitigen Werke präsentierten. [445] Im gleichen Jahr brach Alfred Rethels Gemütserkrankung vollständig aus, so dass sein künstlerisches Schaffen komplett zum Erliegen kam.[446] 1854 gewann der Prinzregent und nachmalige Großherzog Friedrich I. von Baden (1826–1907) Schirmer als Lehrer und Neuorganisator für die geplante Kunstschule in Karlsruhe. Schirmer zog daraufhin nach Karlsruhe und wurde ein Jahr später der Direktor der Anstalt.[447] Lessing folgte ihm 1858, da ihm die erneuten Kontroversen um seine Malerei in Düsseldorf zu weit gingen[448] und er die durch Schirmer vermittelte Stelle als Direktor der Großherzoglichen Gemäldegalerie angeboten bekam.[449]
Auch Carl Sohn veränderte seine Lebensumstände. Richard Sohn erinnerte sich:

> „Anfangs der 50iger Jahre wurde ihm die Direktorstelle an der Akademie in Königsberg angetragen, er lehnte aber ab, weil er gar keinen Sinn für Verwaltungsangelegenheiten hatte. […] In dieser Zeit bis zu seinem Ende war er fast ausschließlich mit Portraits beschäftigt. Er hat viele Portraits aus der vornehmen Welt, Fürsten Adlige und andere reiche Leute gemalt, er war deßwegen oft verreist. Er bat einmal den Direktor Schadow zu diesem Zweck um Urlaub. Der dies rundweg abschlug. Dadurch wurde mein Vater veranlaßt den Abschied zu nehmen.“[450]

Nach einer mehrwöchigen Reise nach Paris von Mitte September bis Mitte Oktober 1855,[451] legte Carl Sohn sein Amt als Professor an der Akademie nieder, um sich seinen

[442] Vgl. Grewe 2017, S. 291.
[443] Vgl. Muysers, Carola: Hildebrandt, Ferdinand Theodor, in: LDM 1998, Bd. 2, S. 112.
[444] Vgl. Wendt 2011, S. 170.
[445] Vgl. Landes 2008, S. 244.
[446] Vgl. Andreas Otto: Rethel Alfred, in: LDM 1998, S. 131. Richard Sohn berichtete, dass sein Vater zusammen mit Prof. Wiegmann über den Kunstverein nach Aachen beordert wurden, um Rethels unvollendeten Fresken über das Leben Karls des Großen im Rathaus zu begutachten. Nach dem Fernbleiben des Künstlers waren die Aachener unzufrieden mit den Fresken und wollten sie abschlagen lassen. Sohn und Wiegmann verhinderten das und es wurden Maler eingestellt, die die fehlenden Bilder fertigstellten. Vgl. Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 7; Dioskuren 1862, Nr. 14 (6. April 1862), S. 108.
[447] Vgl. Theilmann, Rudolf: Daten zu Johann Wilhelm Schirmers Biographie, In: BK Jülich 2001, S. 128 f.
[448] Vgl. Neystera, Silvia: Lessing in Düsseldorf, in: AK Düsseldorf 2000, S. 38.
[449] Vgl. Sitt, Martina: Carl Friedrich Lessing. Biographie, in: AK Düsseldorf 2000, S. 156.
[450] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 7.
[451] Vgl. 1.10 Brief von Carl Wilhelm Hübner vom 9. September 1855, in: Landes 2008, S. 447.

vielen Porträtaufträgen ganz widmen zu können. Sein Nachfolger wurde Christian Köhler.[452] Das Correspondenz-Blatt berichtete im Dezember:

> „Unterm 17. Dezember d. J. hat der Professor K. Sohn die nachgesuchte Entlassung als Lehrer der Zeichenkunst und Malerei bei der hiesigen Akademie und der Prof. Chr. Köhler dessen Stelle erhalten. […] Daß der Prof. Sohn in Folge von. – der Himmel weiß, welchen – Zerwürfnissen seine Stelle aufgegeben habe, entbehrt jedes Grundes. Er hat dieses bloß deßhalb gethan, weil er sich durch sein Lehramt in der Ausübung des Bildnißmalerei zu sehr gehindert sah und wiewohl in beiden Fächern gleich ausgezeichnet, sich doch für das letztere, die Bildnißmalerei allein, entschied, in welcher von Nah und Fern alljährlich häufigere Aufträge an ihn ergehen. Er wird übrigens nicht nur auch ferner in Düsseldorf wohnhaft bleiben, sondern auch sein Atelier auf der Akademie, sowie sein Privatschüler-Atelier beibehalten.“[453]

Sohn blieb auch weiterhin Ehrenmitglied des akademischen Kollegiums und behielt seinen Sitz und seine Stimme.[454] Sein Abgang von der Akademie, die vielen personellen Veränderungen an der Akademie und schließlich eine Reise nach Wien befeuerten die Gerüchte und Befürchtungen um einen möglichen Weggang Sohns. Die „Dioskuren“ berichteten am 15. August 1856, dass der Weggang Sohns nach Wien, entgegen der vorherigen Behauptung im „Deutschen Kunstblatt“, nicht endgültig sei, sondern lediglich einer Reise zur Anfertigung einiger Porträts diene. Ob dieser Besuch ihn zu einer dauerhaften Niederlassung veranlassen würde, bliebe abzuwarten. Gleichzeitig waren Gerüchte im Umlauf, dass Lessing nach Karlsruhe gehe.[455] Laut den Dioskuren vom 7. September 1856 wunderte sich die „Düsseldorfer Zeitung“ ebenfalls über die Gerüchte und dementierte diese Informationen ebenfalls.[456]
Anfang Februar 1857 kehrte Sohn aus Neuwied[457] zurück nach Düsseldorf und erkrankte an starkem Fieber, wie er Malvine Backhausen schrieb. Als „Catarhfieber“ habe es sein Arzt bezeichnet und ihm eine Kur verordnet.[458] Sohn war häufiger krank und diese Bezeichnung lässt sein Leiden auf die Lunge schließen. Laut seinem Sohn Richard war er ein leidenschaftlicher Raucher, woran er sich bei der Betrachtung vom „Zug der Künstler“ (Abb. 55) von Andreas Achenbach 1837 erinnerte: „(Die Karikatur)

[452] Vgl. Deutsches Kunstblatt 1855, Nr. 51 (Beiblatt), S. 455.
[453] Correspondenz-Blatt, Jg. 10, Nr. 5 (Dezember 1855), S. 79.
[454] Vgl. Blanckarts 1877, S. 2; Illustrirte Zeitung 1867, S. 425.
[455] Vgl. o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren, Jg. 1, Nr. 10 (15. August 1856), S. 99.
[456] Vgl. o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren, Jg. 1, Nr. 11 (7. September 1856), S. 106.
[457] Laut dem Brief hatte er ein Bildnis der Fürstin Marie zu Wied gemalt, das auf Wunsch von ihrer Schwester von Waldeck in Auftrag gegeben wurde. Seine Familie war hingerissen von dem Bild. Vgl. Brief von Carl Ferdinand Sohn an Malvine Backhausen, 5.2.1957, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
[458] Vgl. Brief von Carl Ferdinand Sohn an Malvine Backhausen, 5.2.1957, Nachlass Carl Ferdinand Sohn

dem Fries die A. Achenbach von seinen Zeitgenossen […] gemacht hat ist mein Vater dargestellt als einer der größten in einem langen Mantel mit Kragen und der nie fehlenden Zigarre im Mund Er muß also schon damals als ein besonders hervorragender Künstler gegolten haben."[459] Zeitgleich zu Sohn Erkrankung lag sein älterer Bruder im Sterben, wie er es Frau Backhausen mitteilte. [460]

Derweil entflammten Streitigkeiten um die Ausstellungs- und Ankaufspolitik des Kunstvereins der Rheinlande und Westphalens, bei denen die Künstler des Unterstützungsvereins dem Kunstverein vorwarfen, sich unzureichend um die Belange der eigenen Künstler zu kümmern. Als Folge traten im Februar 1857 einundzwanzig Mitglieder aus dem Künstlerunterstützungsverein aus, darunter auch Carl Sohn.[461] Bereits 1859 wurde der Streit wieder beigelegt, da die Verbindungen zwischen den Institutionen und den Künstlern untereinander doch zu eng und herzlich waren. [462]

Ab Mitte der 1840er Jahre gab es den „Verein zur Errichtung einer Gemälde-Gallerie" in Düsseldorf, um den Verlust der berühmten alten Gemäldegalerie an München zu kompensieren und eine neue stadteigene Galerie zu gründen. Viele Akademielehrer und Kunstfreunde der Stadt waren Mitglieder – sicherlich gehörte Sohn wie Schadow und Schirmer zu ihnen. 1853 wurde die Sammlung dann schließlich das erste Mal in den Akademieräumen gezeigt.[463] 1856 wurden die Werke ebenfalls im Saal der Akademie durch den Verwaltungsrat ausgestellt und die Dioskuren wussten zu berichten, dass jeder, der dem Verein beigetreten war, zwei Taler im Jahr zahlte und dadurch umsonst mit seiner Familie auf die Ausstellungen gehen konnte. Die Jahresbeiträge unterstützten den Ankauf weiterer Werke bzw. die Errichtung der Galerie. Neben den erworbenen Werken wurden auch Werke von Privatbesitzern ausgestellt, so dass 60 Werke zusammenkamen, unter denen sich auch Bilder von Carl Ferdinand Sohn befanden. Der Erlös aus den Eintritten sollte für den Bau der Galerie verwendet werden.[464]

Neben dieser Initiative waren die Düsseldorfer Künstler maßgeblich an der Gründung einer Nationalgalerie beteiligt, die seit der Frankfurter Nationalversammlung gefordert

---

[459] „Ein Künstlerleben C. F. Sohn 1832-1867", von Richard Sohn, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn.

[460] Vgl. Brief von Carl Ferdinand Sohn an Malvine Backhausen, 5.2.1957, Nachlass Carl Ferdinand Sohn

[461] Vgl. o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren, Jg. 2, Nr. 6 (15. März 1857), S. 52; Deutsches Kunstblatt 1857, Nr. 14, S. 121.

[462] Vgl. Landes 2008, S. 293 ff.

[463] Vgl. ebd., S. 308 f.

[464] Vgl. o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren, Jg. 1, Nr. 9 (1. August 1856), S. 87.

wurde. Als sich die Pläne 1858 konkretisierten, wurde eine Kunstkommission ins Leben gerufen, deren Mitglieder über die Verwendung der Gelder zu entscheiden hatten. Die Kommission setzte sich aus jeweils einem Vertreter der Akademien und der freien Künstlervereinigungen der Städte Berlin, Düsseldorf und Königsberg zusammen. Bei der ersten Zusammenkunft der Kommission wurden Andreas Achenbach für den Unterstützungsverein und Carl Sohn für die Akademie nach Berlin geschickt.[465]
Es war nicht die einzige Kommission, bei der Sohn sich nun als freier Maler engagierte. Er gehörte gemeinsam mit weiteren Mitgliedern aus Düsseldorfer Kunstvereinen dem Komitee der „Allgemeinen deutschen historischen Kunstausstellung in München" an.[466] Er selbst steuerte die *Loreley* und mehrere Bildnisse der Ausstellung bei.[467] Im gleichen Jahr gehörte er zum Vorstand der Düsseldorfer Abgesandten auf der dritten allgemeinen Künstlerversammlung in München. [468] Daneben stellte er zwischen 1855 und 1858 im Frankfurter Kunstverein regelmäßig aus.[469]
Sohns Freiheit war nicht von langer Dauer. 1858, das Jahr in dem sein Werk *Die beiden Leonoren* in London für 170 Lstr. [Pfund Sterling; eigentl. Livre Sterling; Anm. d. Verf.][470] versteigert wurde,[471] wurde Sohn an die Akademie zurückgerufen. Der Verfasser des „Korrespondenzblatt für die Rheinlande und Westphalen" berichtete in den Dioskuren über die personellen Veränderungen Anfang des Jahres 1858: „Für den Prof. Hildebrandt, der aus Gesundheitsrücksichten einen längeren Urlaub erhalten hatte, trat der im Jahr 1855 aus dem Staatsdienste geschiedene Professor Sohn als Stellvertreter."[472] Im November desselben Jahres verfestigte sich Hildebrandts Abgang auf unbestimmte Zeit und auch Schadow hatte ein Entlassungsgesuch eingereicht. Als dessen Nachfolger wurde Eduard Bendemann gehandelt.[473] Bendemann war 1838 nach Dresden übergesiedelt, nachdem er eine Professur an der dortigen Akademie angeboten bekommen und sich um ein umfangreiches Freskenprogramm im Dresdner

[465] Vgl. Landes 2008, S. 309 f.
[466] Weitere genannte Vertreter waren Andreas Achenbach, H. Becker, Kramer, Leutze, Prof. A. Müller und Prof. C. Müller. Vgl. o. V.: Correspondenzen, in: Dioskuren, Jg. 3, Nr. 30 (15. März 1858), S. 51.
[467] Vgl. AK München 1858, S. 119 f, 204; o. V.: Die allgemeine deutsche historische Kunstausstellung in München, in: Dioskuren, Jg. 3, Nr. 46 (15. November 1858), S. 204.
[468] Vgl. Deutsches Kunstblatt 1858, S. 255.
[469] Vgl. o. V.: Kunst-Institute und Kunstvereine. 3. Frankfurter Kunstverein. (Aus dem Jahresbericht der Direktion), in: Dioskuren, Jg. 3, Nr. 34/Beilage (15. Mai 1858), S. 94.
[470] Vgl. o. V.: Pfund- Sterling, in: http://fremdworterbuchbung.deacademic.com/58939/Pfund_Sterling 27.6.2016.
[471] Vgl. o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren, Jg. 2, Nr. 12 (16. Juni 1857), S. 110.
[472] o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren, Jg. 5, Nr. 15 (8. April 1860), S. 121.
[473] Vgl. o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren, Jg. 3, Nr. 46 (15. November 1858), S. 197.

Schloss verdient gemacht hatte.[474] Carl Sohn wurde dazu auserkoren, Bendemann zu schreiben, nachdem auch das Lehrerkollegium einstimmig für Bendemann als Schadows Nachfolger gestimmt hatte. Sohn schrieb ihm am 18. Oktober 1858 einen längeren Brief, in dem er von Schadow und des Kollegiums Empfehlungen an den Minister berichtete und vorsichtig sondierte, ob Bendemann Interesse hätte. Zugleich versuchte er Bedenken bezüglich des Weggangs mehrerer Künstler und der Streitigkeiten in der Düsseldorfer Künstlerschaft auszuräumen, da er Bendemann als Einzigen sah, der diese Probleme lösen könnte. Weiter führte er aus:

> „Für mich selbst würde Deine Entscheidung noch eine besonderes Intereße haben, da wie Du weißt ich vor zwei Jahren meine Entlaßung genommen, mein Nachfolger aber nicht das Glück hatte die Schüler zu feßeln, so hat man mich ersucht meine frühere Stellung wieder einzunehmen, was ich unter Bedingungen als Hildebrandts Nachfolger angenommen habe, und mit ganzer Seele dabei bleiben würde, wenn ich Aussicht hätte mit Dir vereint hier wirken zu können. Das Künstlerleben hat hir in Düsseldorf zu tiefe Wurzel geschlagen und wird sich auch erhalten, ich habe viele andere Kunststädte gesehen und muß mir sagen daß die Spaltung überall und viel schlimmer Art sind als hir […]“[475]

Aus einem späteren Brief an Bendemann lässt sich herauslesen, dass Bendemann Interesse gezeigt hat, da Sohn ihm nun die Rechte und Pflichten des Direktorenpostens erklärte und ihm das Gehalt von 1500 rth jährlich mitteilte. Er machte ihn auch darauf aufmerksam, dass die Einstellung eines Lehrers für Bildhauerei geplant sei, und bat ihn, nach einem geeigneten Kandidaten Ausschau zu halten. Sohn berichtete auch von seinem Besuch bei Schadow, dessen Zustand von körperlichen Schmerzen geprägt sei, der aber über Bendemanns vorläufige Zusage sehr erleichtert gewesen sei.[476] In dem folgenden Brief von Sohn an Bendemann vom 19. Juni 1859 freute sich Sohn über die Ernennung Bendemanns durch den Minister zum neuen Direktor der Düsseldorfer Akademie. Er teilte ihm auch mit, dass Bendemanns Wunsch, erst nach dem Sommer an die Akademie zu kommen, kein Problem sei:

> „Seit Neujahr habe ich die Künstlerischen Geschäfte des Director zu führen gehabt und seit einem Monate auch die des Collegen C. Müller, so, daß ich jetzt sämtliche Claßen allein zu leiten habe, seit den Kriegsunruhen laßen mir meine Aufträge Zeit zu allem, und daß wird für den Sommer nicht anders werden, denk also vorläufig nur daran dich für den Winter stark zu machen. Ich hoffe daß Dir’s

[474] Vgl. Krey, Guido: Bendemann, Eduard Julius Friedrich, in: LDM 1998, Bd. 1, S.112.
[475] Brief von Carl Sohn an Eduard Julius Friedrich Bendemann, 18.10.1858, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264d.
[476] Vgl. Brief von Carl Sohn an Eduard Julius Friedrich Bendemann, o.D., Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264c.

doch wohl bei uns gefallen wird, so manches unangenehm haben wir Dir schon aus dem Wege geräumt – die Vereinigung sämtlicher Künstler zur Gesellschaft Malkasten ist schon erfolgt, und Du hast nichts mehr damit zu thun und alle freuen sich herzlich dich als den ihrigen zu begrüßen.“[477]

Sohn bat ihn mit seiner Frau schon Anfang Juli einmal nach Düsseldorf zu kommen, da er zwei passende Wohnungen für ihn gefunden habe, die sie sich ansehen sollten.[478] Am 6. Juli 1859 wurde Bendemann zum neuen Direktor vereidigt,[479] auf Empfehlung Schadows und mit der Zustimmung der Lehrer- und Schülerschaft. Weiter wussten die Dioskuren zu berichten:

„Nachdem darauf auch der Prof. Sohn, der anstatt des Professors K. Müller auf dessen Wunsch schon seit Januar 1859 die Vertretung des Direktors als Lehrers der I. Klasse übernommen hatte, durch Ministerial-Verfügung vom 14. Juli 1859 als Lehrer der Malerkunst und seiner früheren Anciennetät definitiv wieder angestellt worden ist, dürfen die Lücken, welche die erfolgreiche Thätigkeit der Akademie seit mehreren Jahren unleugbar gehemmt haben, als in wünschenswerther Weise wieder ausgefüllt betrachtet werden.“[480]

Danach reiste Bendemann wieder zurück nach Dresden und blieb mit Sohn in brieflichem Kontakt. Offenbar wurde Bendemann die Wohnung von Andreas Achenbach angeboten, der sich zu dieser Zeit ein neues Haus mit Atelier bauen ließ. Bendemann wollte das Angebot wohl ablehnen, wovon Sohn ihm aber abriet:

„[…] ehe mit Achenbach entscheidende Schritte geschehen, mich vorab zu erkundigen ob auch Wohnungen für Dich zu finden wären, mit letzterem sieht es nun sehr bedenklich aus. Da durch die Demobilisirung alle Militaren zurückkehren so ist schon jetzt sehr viel vergebliche Nachfrage nach anständigen Wohnungen, und Du könntest leicht in den Fall kommen bis zum October gar keine, oder doch sehr dürftige zu bekommen, dabei sind die Preise durch die vermehrte Nachfrage wieder sehr im Steigen. Ich möchte Dir daher rathen Dir die Sache noch einmal zu bedenken ehe Du die schöne Wohnung aufgiebst die Du in der ganzen Stadt und namentlich für den Preis nicht wiederfinden kannst […]“[481]

In einem Brief von Sohn an Bendemann vom 3. September 1859 teilte er ihm mit, dass Bendemanns späteres Eintreffen bis Mitte Oktober kein Problem wäre. Bendemann hatte wohl entgegen Sohns Rat das Angebot von Achenbachs Wohnung

[477] Brief von Carl Sohn an Eduard Julius Friedrich Bendemann, 19.06.1859, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264e.
[478] Vgl. ebd.
[479] Vgl. Aschenborn 1998, S. 61 f.
[480] o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren, Jg. 5, Nr. 15 (8. April 1860), S. 121.
[481] Brief von Carl Sohn an Eduard Julius Friedrich Bendemann, o.D., Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264b.

ausgeschlagen, da sich mittlerweile dafür wohl ein Käufer gefunden hatte, der 15500 Taler dafür zahlen wollte.[482]

Trotz der Unterstützung Bendemanns und der Aufnahme seiner alten Tätigkeiten an der Akademie vernachlässigte Carl Sohn seine wichtigen Kontakte, die ihm regelmäßige Porträtaufträge einbrachten, nicht. Von Anfang an hatte er Bildnisse von Adeligen gemalt, wodurch sich über die Jahre zu einigen Porträtierten eine sehr freundschaftliche Beziehung entwickelte. Eine besondere Beziehung pflegte er zu der fürstlichen Familie zu Wied, die er vermutlich um 1847 kennenlernte, da aus dieser Zeit die ersten Bildnisse aus seiner Hand nachweisbar sind.[483] Aus einer zunächst geschäftlichen Verbindung entwickelte sich später ein regelmäßiger freundschaftlicher Umgang.[484] So verwundert es nicht, dass Sohn als einer der wenigen Gäste dem 45. Geburtstag von Hermann Fürst zu Wied (1814–1864) am 22. Mai 1858 beiwohnte. Er kam am Geburtstag beim Schloss Monrepos bei Neuwied an und nahm mit der Gesellschaft, die aus der fürstlichen Familie und dem fürstlich Wied'schen Kämmerer August von Bibra (1808–1894) bestand, das Mittagessen ein. Danach wurde ein Spaziergang zum Meinhof unternommen, wo anschließend Kaffee getrunken wurde, bis die Gesellschaft zurück nach Neuwied fuhr. Carl Sohn übernachtete bei der fürstlichen Familie auf Monrepos und reiste am nächsten Tag wieder ab.[485] Bei dieser engen Freundschaft wundert es nicht, dass drei Jahre später Franz von Roggenbach (1825–1907) mit einer ungewöhnlichen Bitte an Carl Sohn herantrat: Sohn sollte den todkranken jüngsten Sohn der fürstlichen Familie malen unter dem Vorwand, das Bild für Roggenbach anzufertigen, es dann aber den Eltern als Erinnerungsstück zu überlassen.[486] Sohn folgte dieser Bitte (WK-Nr. 182) und malte später auch den Fürsten

[482] Vgl. Brief von Carl Sohn an Eduard Julius Friedrich Bendemann, 03.09.1859, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264a.

[483] 5. Juli 2018: Email-Auskunft von Gerd Anhäuser, damaliger Leiter des Fürstlich-Wiedische Archivs, teilte die Bilder der Liste „Bilder im Schloss Neuwied am 01. Oktober 1957" mit, deren frühestes von 1847 stammte.

[484] „Bei der Fürstin Marie von Wied verkehrte mein Vater häufig theils um die Portraits von allen Familiengliedern zu malen z Th. auch freundschaftlich, weil die Fürsten ihn auch sehr hochschätzten." Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 9.

[485] Vgl. Einträge vom 22.-23. Mai 1858, in der Akte: Auszüge aus dem Tagebuch von .. Fürstlichen Schlosse zu Neuwied Monrepos angeführt wird, Registratur ab 1854-, im Fürstlich Wiedischen Archiv

[486] Vgl. Brief von Franz von Roggenbach an Carl Sohn, 12.6.1861, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.

zu Wied, bevor dieser 1864 starb, neben weiteren regelmäßigen Porträtaufträgen der ganzen Familie.[487]

2.6.3 Die letzten Jahre

Anfang der 1860er Jahre wurden die Werke der Düsseldorfer Malerschule kritischer gesehen. Der Verfasser von „Rückblicke auf das Kunstleben der letzten Jahre" beschreibt den Wandel des Geschmacks zu jener Zeit mitleidig:

> „Die ersten Früchte dieses echten Künstlerstrebens reiften der Düsseldorfer Malerschule auf den im Anfang der dreißiger Jahre veranstalteten Ausstellungen der Berliner Akademie. Der Enthusiasmus war ein unglaublicher, man schwärmte für Düsseldorf – leider, denn die Reaktion blieb nicht aus. Was man damals als reizende Naivität und zarte Romantik in den Himmel gehoben, wurde später als schwächliche Sentimentalität mit Hohnlächeln begrüßt."[488]

Besonders im Rückblick auf die Kunst in Düsseldorf und deren Bewertung von Dr. W. Weingärtner in den Dioskuren 1860 spiegelte sich das zeitgenössische Urteil drastischer wider: Weingärtner bezeichnete die Düsseldorfer Kunst der Anfangszeit als „weichliche, weinerlich-sentimentale Geistesrichtung",[489] der alle Künstler die ersten acht Jahre lang anhingen und mit denen die Schule zunächst große Erfolge feierte. Wehmut und Melancholie sah er als Symptom der Zeit, als Ausdruck des unterdrückten Volkes. Er sah in den Münchner Werken die aristokratische und künstlerisch höhere Kunst als in Düsseldorf, deren Bilder er als demokratisch, dem Zeitgeschmack unterworfen, daher aber auch kulturhistorisch interessanter empfand.[490] Den Hauptverdienst der Akademie sah er in der Ausbildung der Porträtmalerei:

> „Hildebrandt's männliche Portraits werden jederzeit einige Bedeutung beanspruchen dürfen. Sohn's weibliche Bildnisse galten wenigstens für ihre Tage. [...] Eine feine und scharfe Natur- und Menschenbeobachtung, ein Streben nach einem naturgemäßen physiognomischen Ausdruck war somit als Gesetz für die fernere gedeihliche Entwicklung hingestellt und die subjektive Richtung, welche die Düsseldorfer Erzeugnisse durchgängig charakterisirt, damit angebahnt."[491]

---

[487] Vgl. Sylva 1911, S. 191.
[488] o. V.: Rückblicke auf das Kunstleben der letzten Jahre. Probe aus dem „Kunst-Kalender" für 1860, in: Dioskuren, Jg. 5, Nr. 1 (1. Januar 1860), S. 5.
[489] Dr. W. Weingärtner: Studien zur Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert, in: Dioskuren, Jg. 5, Nr. 51 (16. Dezember 1860), S. 413.
[490] Vgl. ebd., S. 413-415.
[491] Dr. W. Weingärtner: Studien zur Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert, in: Dioskuren, Jg. 5, Nr. 52 (23. Dezember 1860), S. 421.

Er lobte vor allem die gute technische Ausbildung mit gediegenen Farben an der Düsseldorfer gegenüber der Münchner Schule,[492] woran Sohn maßgeblich beteiligt war. Sohns Porträts wurden zu jener Zeit ebenfalls unterschiedlich bewertet, je nachdem, wie die Kunstauffassung des Kritikers war. Im Juli 1860 zitierten die Dioskuren einen Text der Essener Zeitung über die Malkastenausstellung:

> „Wie anders treten dagegen die wahren Meister der Farbe im Portrait auf! [...] Prof. C. Sohn hat sich sogar einer seiner schönsten Perlen entäußert. Sein ‚Frauenbild' von wunderbar sinnig-sinnlichem Eindruck, klassischer Zeichnung, gediegenster Farbe und harmonisch-landschaftlichem Beiwerk weckt, nicht zu seinem Nachtheil, rühmliche Vergleiche mit den Großmeistern des italienischen Mittelalters."[493]

Ein halbes Jahr später bewerteten die Kritiker der Dioskuren im Februar 1861 ein Bildnis von Sohn auf der permanenten Gemäldeausstellung von Louis Friedrich Sachse in Berlin folgend: „Weniger sagte uns Sohn's ‚Frauenbild' zu, da es in seiner etwas konventionellen und flachen Weise der Behandlung noch allzu sehr an die frühere Richtung der Düsseldorfer Schule erinnert."[494]
Im Allgemeinen wurde Carl Sohn aber sehr respektiert und geschätzt. Dies zeigte sich in der Verpflichtung, künstlerische Beiträge für den Malkasten zu liefern,[495] und in verschiedene Vorstände berufen zu werden, wie 1861 für die deutsche Kunstgenossenschaft und deren Ausstellung in dem neugegründeten Wallraf-Richartz Museum in Köln.[496]

---

[492] Vgl. Dr. W. Weingärtner: Studien zur Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert. Abtheil. V., in: Dioskuren, Jg. 6, Nr. 4 (27. Januar 1861), S. 31 f.
[493] o. V.: Korrespondenzen. Düsseldorf. (Die Ausstellung des „Malkasten." A. d. Ess. Ztg. Schluß.), in: Dioskuren, Jg. 5, Nr. 31 (29. Juli 1860), S. 253.
[494] o. V.: Kunst-Kritik. Permanente Gemälde-Ausstellung v. Sachse, in: Dioskuren, Jg. 6, Nr. 6 (10. Februar 1861), S. 53.
[495] Vgl. o. V.: Kunst-Institute und Kunst-Vereine. Düsseldorfer Künstlerverein „Malkasten", in: Dioskuren, Jg. 5, Nr. 9 (26. Februar 1860), S. 76.
[496] 1861 wurde von der deutschen Kunstgenossenschaft eine zweite deutsche allgemeine Kunstausstellung vom 1. Juli bis zum 1. Oktober 1861 im neu gegründeten Walraf-Richartz Museum in Köln geplant, in der die deutsche Kunst der letzten Jahre gezeigt werden sollte. Zum Hauptvorstand zählen Bendemann als Vorsitzender, Andreas Achenbach, Carl Sohn, Julius Roeting, F. Heunert und A. Michelis als Schriftführer. Vgl. o. V.: Kunst-Institute und Kunst-Vereine. Die zweite deutsche allgemeine Kunstausstellung in Köln 1861. (Programm), in: Dioskuren, Jg. 6, Nr. 2 (13. Januar 1861), S. 18 f.

Die 1860er Jahre waren geprägt vom Unterricht an der Akademie, dem Vereinsleben im Malkasten,[497] den Porträtaufträgen, die er für diese Zeit in einem Heft notierte,[498] und dem Familienleben. Wie gewöhnlich stellte er seit 1854 zum Teil in der „Permanenten Kunst-Ausstellung der Düsseldorfer Maler“ bei Eduard Schulte auf der Alleestraße in Düsseldorf oder dem Kölner Kunstverein aus.[499] Besonders stand er mit den zu Wieds, den Bendemanns und Schumanns in Kontakt, was sich durch Briefe nachweisen lässt. So schrieb Lida Bendemann in einem Brief vom 2. Februar 1864 aus Düsseldorf an Clara Schumann, um ihr über das Zusammenleben mit deren Tochter Julie bei ihnen zu berichten. Das Vertrauen zwischen dem Kind und der Familie Bendemann wuchs. Die Bendemanns nahmen sie dann auch zu kleineren Gesellschaften zu den Familien Euler, Vautier und Sohn mit, wo sich Julie sehr wohl gefühlt hatte.[500] Daneben sei bemerkt, dass Sohn im gleichen Jahr ebenso wie seine Kollegen Bendemann, Hildebrandt und Scheuren zu Ehrenmitgliedern und Meistern des neuen Freien Deutschen Hochstifts für Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung zu Frankfurt ernannt wurden.[501] Ein Jahr später berichtete dann Elisabeth zu Wied auf Schloss Monrepos am 16. März 1865 an Clara Schumann in Leipzig:

> „[...] Als wir von Arolsen[502] zurückkamen, hatten wir Prof. Sohn u. seine Tochter an die Eisenbahn bestellt. Sie erzählten mir viel von Ihnen [gemeint ist Clara Schumann; Anm. d. Verf.]. Es thut mir so leid, daß der arme Prof. Sohn eine Augenkrankheit hat. Wir haben ihn gebeten, uns während der Zeit seiner Unthätigkeit zu besuchen; solange aber noch Schnee hier ist, wird er gewiß nicht kommen. [...]“[503]

---

[497] 1864 beteiligte sich Sohn an den Shakespeare-Fest des Malkastens, das aus einem musikalischen und einem visuellen Teil bestand. Lebende Bilder wie Romeo und Julia nach Sohn wurden gestellt. Das Schlussbild mit fast 70 Figuren aus Shakespeares Dramen wurden von Sohn gruppiert. Vgl. Dioskuren 1864, Jg. 9, Nr. 20 (15. Mai 1864), S. 188. Im gleichen Jahr war er bei der feierlichen Grundsteinlegung des neuen Malkasten-Gebäudes prominent anwesend. Vgl. Dioskuren 1864, Jg. 9, Nr. 23 (5. Juni 1864): S. 215.

[498] Sein Sohn Richard gab an, dass ein fast vollständiges Verzeichnis von Carl Sohns Bildern sich im Malkasten befinde. Vgl. Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 7; Heute befindet sich nur ein Heft, das die Bildnisse seit 1860 auflisten. Ob Richard Sohn dieses gemeint hatte, oder ob es noch mehrere gab, ist unklar. Vgl. Sohn 1860-1867 .

[499] Vgl. Düsseldorfer Zeitung 1854, Nr. 109, 7. April 1854, S. 4; 1855, Nr. 111, 9. April 1855, S. 4; Nr. 262, 1. November 1855, S. 4; Kölnische Zeitung 1860, Nr. 105, 15. April 1860, S. 4; Nr. 357, 24. Dezember 1860, S. 4; Kölnische Zeitung 1863, Nr. 92, 2. April 1863, S. 4; Kölnische Zeitung 1864, Nr. 167, 17. Juni 1864, S. 4; Kölnische Zeitung 1865, Nr. 148, 29. Mai 1865, S. 4.

[500] Vgl. Schumann-Briefedition II.6, S. 103.

[501] Vgl. Dioskuren 1864, Jg. 9, Nr. 45 (6. November 1864), 398.

[502] Elisabeth zu Wied hatte mit ihrer Mutter Marie zu Wied dort zwei Monate bei ihrer Tante Helene zu Waldeck und Pyrmont verbracht. Vgl. Kremnitz 1904, S. 173; Schumann-Briefedition II.12, S. 337.

[503] Schumann-Briefedition II.12, S. 335.

Sohn kam dieser Einladung bald nach, denn in dem Brief vom 3. Oktober 1865 schrieb Elisabeth zu Wied von Schloss Monrepos an Clara Schumann in Baden-Baden über ihre Überlegungen einen Flügel zu kaufen. Carl Ferdinand Sohn, der sich seit einigen Wochen bei ihnen aufhielt, erzählte ihr viel von den Klemsschen Flügel, die der Düsseldorfer Johann Bernhard Klems (1812-–1872) herstellte.[504] Sohn selbst berichtete seinem Freund Carl Lessing in einem Brief vom 9. November 1865 von diesem September-Aufenthalt auf Monrepos, wo sich die Gesellschaft gewünscht hatte, dass Lessing einmal wieder vorbeikommen würde. In diesem Brief versuchte Sohn aber vor allem Lessing dazu zu bewegen, in seiner neuen Position als Galeriedirektor das mit einer Medaille ausgezeichnete Bild seines Schwiegersohnes Wilhelm Sohn zu kaufen, das sich gerade auf dem Weg zu ihm befand. Dabei berichtete er, dass seine Tochter, die Frau von Wilhelm, fünf Wochen an einem schweren Fieber erkrankt war, worunter sie alle zu leiden hatten. Dennoch lobte er gerade jetzt im Alter das Familienleben. Er schrieb von den Problemen mit dem Neubau des Malkastens und sprach über die gehörten Neuigkeiten von Lessings Sohn Otto, der Bildhauer werden wollte, sowie Lessings Zusammenleben mit Gude.[505]

Im Sommer 1866 erkrankte Sohn wieder, wie er in einem Brief an den Baron Ludwig von Gleichen-Rußwurm schrieb, dem er zugleich ein Porträt übersandte: „Gern hatte ich es früher vollendet aber wiederholte Krankheitsfälle haben mich fast den ganzen Sommer von aller Arbeit fern gehalten bis ich endlich durch Wildbad gestärkt mich ganz wieder hergestellt fühle, ich bitte deshalb das lange Ausbleiben zu entschuldigen.“[506] Im Juni des darauffolgenden Jahres plante Sohn in der Tonhalle ein Fest zu Ehren von Peter Cornelius abzuhalten, der zu Beginn 1867 gestorben war. Dazu sollten die Campo-Santo-Kartons von Cornelius von München nach Düsseldorf geschickt werden, was Sohn sich von dem zuständigen Ministerium in Berlin erbat.[507] Offenbar war Sohn noch bis zuletzt tatkräftig an den Aktivitäten der Akademie und dem Künstlerleben beteiligt, was bei dem Alter von 62 Jahren auch nicht weiter verwundert. Doch Ende des Jahres versagte ihm schließlich sein Körper. Richard Sohn

[504] Vgl. ebd., S. 339.
[505] Vgl. Brief von Carl Sohn an Carl Friedrich Lessing, 09.11.1865, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Sign.: Autographensammlung.
[506] Brief von Carl Sohn an Ludwig von Gleichen-Rußwurm, 1866, Heinrich-Heine-Institut (Düsseldorf), Handschriften, DE-611-HS-501570.
[507] Vgl. Brief von Carl Sohn an Heinrich von Mühler an Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten Preußen. Ministerium der Geistlichen, geschrieben von Unbekannt, 17.06.1867, Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Slg. Darmstaedter, 2 n 1833, Sohn, Karl, Bl. 1-2.

beschrieb die aus Berichten zusammengetragenen Informationen über das Ableben seines Vaters:

> „Am 25 Nov 1867 fuhr mein Vater zur Mittagszeit nach Köln um dort mehrere Portraits zu malen. Im Coupée traf er den Architekt Franz Deckers, mit dem er sich einige Zeit unterhielt. Halbwegs bat er denselben das Fenster etwas zu öffnen, er fühle sich nicht wohl und warf die Zigarre weg. In Köln fuhr er direkt zu Herrn Peill[508] um mit ihm des Nähren wegen der Portraitsitzungen zu verabreden. dann empfahl er sich weil er sich wieder unbehaglich fühlte, und ging zu Hillers. Dort traf er Tischgäste bei dem Kaffee er ließ sich auch eine Tasse geben und als er diese kaum ausgetrunken hatte, kam das Uebelbefinden so stark, daß er in ein anderes Zimmer ging. Hiller setzte ihn auf einen Sessel. Als er länger ausblieb, als man erwartete, ging Hiller wieder in das Zimmer und fand ihn bewußtlos, der zufällig anwesende Arzt Dr. König erkannte sofort einen Schlaganfall ließ gleich zur Ader, aber es kam nur geronnenes Blut - der Tod war also schon eingetreten Herr Peill gab mir am andern Tag den letzten Brief worin mein Vater schrieb.[509] Es ist ein merkwürdiger Unstern über meiner Reise, ~~ich habe 3 mal den Zug verfehlt~~. es sind mir 3 mal Hindernisse in den Weg getreten Er wurde im Sarg hierhergefahren und hier beerdigt.“[510]

Die Familie gab einen Tag nach dem Tod Carl Ferdinand Sohns ein Mitteilungsblatt heraus:

> „Düsseldorf, 26. November 1867. Es hat dem Allmächtigen gefallen unseren geliebten Gatten, Vater und Schwiegervater, den Herrn Carl Ferdinand Sohn, Professor der Königlichen Kunst-Akademie, plötzlich und unerwartet aus diesem Leben abzurufen. Er ist gestorben in Köln am 25. November in Folge eines Hirnschlages im Alter von 62 Jahren. Um stille Theilnahme bitten die Hinterbliebenen.“[511]

Von Sohns Tod wurde in den folgenden Tagen in mehreren Zeitungen berichtet: Direkt am 26. November fand sich unter „Vermischte Nachrichten“ in der Kölnischen Zeitung eine kurze Meldung zu seinem Tod.[512] In der Ausgabe vom 27. November berichtete der Düsseldorfer Anzeiger darüber mit Berufung auf die Kölnische Zeitung vom Vortag.[513] Am 28. November schaltete das Lehrerkollegium der Düsseldorfer Akademie

---

[508] Herr Peill war wohl ein Klaviervirtuose, wie auf einem der Briefe zwischen Sohn und ihm vermerkt war. Offenbar hatte Sohn eine Porträtsitzung mit ihm im Hotel Disch in Köln kurzzeitig abgesagt, da er entführte Kunstschätze seiner Stadt versuchte zurück zu erwerben. Vgl. Brief von Peill an Carl Sohn, 21.11.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.

[509] Diese Briefe sind bis jetzt nicht aufgefunden. In einem anderen Brief von Peill an Carl Sohns Sohn vom 23.12.1867 erklärt er, dass das zurückgelassene Bild im Hotel Disch nicht von ihm, sondern von der Mutter des Justizraths Ed. Mayer sei. Er würde beim nächsten Besuch des Sohnes ihm die letzten Briefe seines Vaters mitgeben wollen. Vgl. Brief von Peill an Sohn (Richard?), 23.12.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.

[510] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 10.

[511] PrAdK 1865-1876, Bl. 57.

[512] Vgl. Kölnische Zeitung 1867, Nr. 328, 26. November 1867, S. 3.

[513] Vgl. Düsseldorfer Anzeiger, Jg. 29, Nr. 279, 27. November 1867, S. 1.

eine offizielle Traueranzeige zu seinem Tod in der Kölnischen Zeitung.[514] Eine weitere Anzeige veröffentlichte das Akademiekollegium am 29. November 1867 in der Düsseldorfer Zeitung. Direkt darunter wurde auch die Traueranzeige vom Künstlerunterstützungsverein, Künstlerverein Malkasten und dem Lokal-Comite der deutsche Kunstgenossenschaft gedruckt. Beide Anzeigen luden gleichzeitig zur Beerdigung am 28. November um 3 Uhr nachmittags auf die Klosterstr. 23 ein.[515] Da die Anzeigen auf „heute" betitelt waren, besteht die Möglichkeit, dass diese Ausgabe bereits am 28. veröffentlicht wurde oder es wurde einen Tag zu spät gedruckt.

2.6.4 Beerdigung und Gedächtnisfeier

Die Beerdigungsfeier fand im Wohnhaus der Familie Sohn statt, von denen sich einerseits eine unsignierte Zeichnung von Carl Sohn auf dem Totenbett (Abb. 56) im Nachlass der Familie und eine Zeichnung von der Aufbahrung des Sargs im Wohnhaus (Abb. 57) von Caspar Scheuren im Malkasten erhalten haben. Zu Scheurens Zeichnung lieferte Camphausen seine Erinnerungen: „Jüngst wars, als wir dort im Sterbehause bei den Worten des Predigers den todten Meister umstanden. Rings von den Wänden hernieder aber schauten die lieblichen Gebilde die seine Kunst sich dort geschaffen."[516] Zu sehen sind verschiedene Damenporträts, die sogenannte Schönheitsgalerie, von denen das rechte als die Gräfin Monts[517] zu identifizieren ist. Nach der Predigt wurde der Sarg zum Friedhof getragen. Camphausen berichtete weiter: „Und als wir ihm dann unter dem dumpfen Klang des Todtenmarsches das letzte Geleit gegeben und tieferschüttert an die offne Gruft getreten waren, als es erklang: ‚Wenn ich einmal soll scheiden – ' als unser altes Banner den herabsinkenden Freund noch einmal bedeckte, da rannen heiße Thränen aus manch bärtigem Männerantlitz […]"[518] Am Grab sprach Eduard Bendemann eine Trauerrede[519] und

[514] Vgl. Kölnische Zeitung 1867, Nr. 330, 28. November 1867, S. 4.
[515] Vgl. Düsseldorfer Zeitung 1867, Nr. 329, 29. November 1867, S. 4.
[516] Camphausen 1867, S. 13.
[517] Siehe Kapitel 4.5.2.2 Bildnis der Gräfin Monts
[518] Camphausen 1867, S. 13.
[519] „In dem Grabe an welchem wir hier in tiefster Betrübniß stehen, hat nach Gottes unerforschlichern Rathschluß unser Freund die ewige Ruhe gefunden zu welchen wir Alle berufen sind. Friede seiner Seele! Sein Leben war eine unausgesetzte Thätigkeit in Werken der Nächstenliebe und in Werken der Kunst. Sein Geist wird in uns lebendig bleiben _ seine Werke werden unter uns fortleben! Den Same, welchen er seit 40 Jahren ausgestreut, hat die schönsten Früchte getragen und wird sie auch noch nach seinem Scheiden tragen. Denn wir haben die freudige und trostreiche Hofnung, daß sein unermüdliches

wahrscheinlich haben an dem Tag auch Julius Hübner[520] und Moritz Blanckarts[521] ihre Gedichte vorgetragen, die im Nachlass der Familie und im Archiv des Malkastens zu finden sind. Camphausen beschloss den Trauertag mit den Worten:

> „So nahmen wir Abschied von seiner letzten Ruhestätte – sein freundliches Bild aber, wie er im Leben war, seine hohe Gestalt, sein stark markirtes und doch so mildes Angesicht, vom ungebleichten blonden Haupthaar umrahmt, sein weicher stiller Gang – seine ganze gute wohlthuende Erscheinung begleitet uns im Geiste auf dem Heimwege.“[522]

Das Aussehen Carl Sohns in seinen letzten Lebensjahren dokumentieren eine Fotografie (Abb. 58) sowie eine Karikatur seines Schülers Carl Maria Seyppel (1847–1913; Abb. 59), auf der er eine Brille trägt.

In den Tagen nach der Beerdigung erreichten Emilie Sohn verschiedene Kondolenzbriefe, unter anderem auch von der Königlichen Akademie der Künste in Berlin,[523] dessen Vorsitzende in ihren Protokollen vermerkten, dass sie Carl Sohn mit Erhebung bei der Sitzung gedachten.[524] Auch August Graf von Spee (1813–1882) schrieb am Beerdigungstag einen Kondolenzbrief an Sohns Witwe und teilte ihr unter

---

Streben für alle Zurückbleibende, für die Meister wie für die Schüler, ein Leitstern auf dem Wege bleiben wird, den sie in der Kunst und im Leben zu gehen haben. Möge der Geber Alles Guten die deutsche Kunst in seinen heiligen Schutz nehmen und Männer erhalten und erwarten, welche wie unser dahingegangener Freund, mit Begeisterung und mit Liebe das Ihrige Thun, in dem Maaße, wie er das Seinige gethan hat. In unwandelbarer Trauer und Liebe weihet die Künstlerschaft den heimgegangenen Meister den wohlverdienten Lorberkranz.“ Trauerrede von Eduard Bendemann am 28.12.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.

[520] „Daß nah’ der Tag, braucht keinen Zeichendeuter, / Wo ich auch folge, die ihr gingt voran; / Ich seh’ ihn ohne Furcht und Bangen nahn, / Bald komm’ ich nach, Kameraden alte Streiter, / Die Jugend wälz’ die träge Maße weiter, / Wie wir es endlich seiner Zeit gethan, / Wir laßen offen euch die Siegesbahn / Und gehen heimwärts Gott ergeben heiter, / Laß uns o Herr in deinem Frieden scheiden, / Führ uns ins Vaterhaus zu deinen Freuden, / Zur Ruh’ in die nach Lebenslust und Leiden, / Herr, deiner Gnade Almacht wird verzeihen / Irrthum und Sünde, wie sie tief uns reuen, / Und neues Leben uns in dir verleihen.“ Gedicht von Julius Hübner, 1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn; Im Malkasten befindet sich das gleiche Gedicht, allerdings fehlt dort die Zeile „Laß uns o Herr in deinem Frieden scheiden“. Vgl. Gedicht von Julius Hübner, 1867, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn.

[521] „Carl Sohn / Klagt nicht um ihn, daß er so schnell geschieden / Wohl ist ein solches End neidenswerth; / Vom Alter nicht von Leiden nicht beschwert / Führte ihn ein sanfter Tod zum ew‘gen Frieden. / Ihm war ein herrliches Talent beschiede, / Nie hat er Würdigung und Ruhm entbehrt, / Er war geliebt bewundert und verehrt / Und zu den Glücklichen zählt er hiewiede. / Er war der Besten einer deutschen Kunst / So ging er hin im Vollbesitz des Lebens / Und müßen tief wir seinen Tod betrauern / Wir preisen dennoch seines Schicksals Gunst / Er stand ja auf der Höhe seines Strebens / Und was er schuf, wird lang ihn überdauern.“ Gedicht von Moritz Blanckarts, 1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn; Gedicht von Moritz Blanckarts, 1867, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn.

[522] Camphausen 1867, S. 14.

[523] Vgl. Brief der Berliner Akademie an Emilie Sohn, geb. Mülmann, 5.12.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.

[524] Vgl. Sitzung des Senats vom 30. Nov. 1867, in: PrAdK 1867, Bl. 95; Plenarversammlung vom 29. Nov. 1867, in: PrAdK 1867, Bl. 92.

anderem mit, dass er an diesem Tag von der Beerdigung erfahren hatte und es für ihn so kurzfristig nicht möglich war daran teilzunehmen.[525] Sicherlich ging es einigen hochrangigen Persönlichkeiten ebenso, doch sollte sich bald eine Möglichkeit finden, dem verstorbenen Carl Sohn die Ehre zu erweisen. Die Kunstakademie, der Künstlerunterstützungsverein, der Künstlerverein Malkasten und Mitglieder der deutschen Kunstgenossenschaft veranstalteten eine Gedächtnisfeier am Sonntag, den 15. Dezember für Carl Sohn im Galeriesaal der Kunstakademie um 11.30 Uhr vormittags und schalteten eine dementsprechende Anzeige.[526] Die Kunstchronik sowie einige andere Zeitschriften berichteten von dieser Feier:

> „In Düsseldorf fand am Morgen des 15. Dezember v. J. in dem in entsprechend feierlichen Weise geschmückten großen Galeriesaale der Königl. Kunstakademie eine ehrenvolle Gedächtnisfeier für den so unerwartet gestorbenen Professor Karl Sohn statt. Diese Feier war von den Vorständen der deutschen Kunstgenossenschaft, des Künstlerunterstützungsvereins, des „Malkasten“ und der Akademie ebenso erhebend wie würdig der Manen des Entschlafenen veranstaltet worden und hatte sowohl die gesammte Künstlerschaft, wie auch die Familie des Gefeierten, mehrere befreundete Damen, die Spitzen der Behörden und die Glieder des fürstlich Hohenzollern'schen Hauses mit hohem Gefolge in ernster Versammlung vereinigt. Von der Ouvertüre zu Händels ‚Messias' passend eingeleitet, sprach Herr Giese, Sekretair und Professor der Architektur an der Akademie, einige warm empfundene Eröffnungsworte, denen der Trauermarsch aus der ‚Symphonia Eroica' folgte. Darauf bestieg Herr Professor Wilhelm Camphausen die Rednerbühne und gab der Bedeutung der Feier in einer tief gefühlten, schwunghaften und durchdachten Gedächtnisrede so weihevollen und wahrhaft ergreifenden Ausdruck, daß der allgemeine Wunsch rege wurde, diese Rede, welche die Bedeutung Sohn's als Künstler, Lehrer, Mensch und Freund in meisterhafter Weise charakterisirte, zum bleibenden Andenken für seine vielen Verehrer durch den Druck veröffentlicht zu sehen, wozu sich hoffentlich der Vortragende, dessen schriftliche Begabung Düsseldorf's Maler schon so oft zu bewundern Veranlassung hatten, entschließen wird. Die von Fräulein Daberkow schön gesungene Arie ‚Ich weiß, daß mein Erlöser lebt' aus dem ‚Messias' bildete den geeignetsten Schluß der würdigen Feier, durch welche die hiesige Künstlerschaft ebenso sehr sich selbst, wie den allverehrten Heimgegangenen geehrt hat.“[527]

Diesem allgemeinen Wunsche nach einer Veröffentlichung seiner Rede kam Camphausen nach.[528] Neben ihm verfassten Schüler und Freunde längere Schriften

[525] Vgl. Brief von August von Spee an Emilie Sohn, geb. Mülmann, 28.11.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.
[526] Vgl. Düsseldorfer Zeitung 1867, Nr. 345, 15. Dezember 1867, S. 4.
[527] Vermischte Kunstnachrichten, in: Kunstchronik, Jg. 3, Nr. 6 (10. Januar 1868), S. 50.
[528] Vgl. Camphausen 1867.

über Sohn, in denen sein Charakter hervorgehoben wurde, der zu so viel Harmonie geführt hatte. Becker berichtete:

> „Sohn stand bei allen Kunstgenossen in hohem Ansehen und genoß ein sehr großes Vertrauen. Auch in den Zeiten, wo die Künstlerschaft Düsseldorfs in zwei feindliche Lager gespalten war, blieb er, obgleich seiner Stellung nach zu der akademischen Partei gehörend, dennoch persönlich ohne Gegner, und sobald der Zwiespalt ausgeglichen ward, sah man ihn gern an der Spitze der gemeinschaftlichen Angelegenheiten. Sein sehr ruhiges festes Wesen, eine gewisse Würde und Zurückhaltung erweckte das Zutrauen zu ihm; sein Tod wird allgemein betrauert.“[529]

Camphausen bestätigte diese Eigenschaft: „Vor allem sei es gesagt: er war ein Mann, der keine Feinde hatte!“[530] Sohn wurde gern zu künstlerischen Diskussionen hinzugezogen, da er diese durch wenige Worte und seine Anwesenheit besänftigte. Wenn er seine Ansichten nicht durchsetzen konnte, zog er sich jedoch verletzt zurück.[531] Eine wahre Liebeserklärung hinterließ Elisabeth zu Wied in ihren Memoiren, in dem sie Sohn ein ganzes Kapitel gewidmet hatte:

> „Wenn Herzensgüte, erleuchtete Herzensgüte, diese allerhöchste menschliche Eigenschaft, je ein Antlitz verklärt hat, so war es dasjenige des uns so teuren Freundes, des Malers Carl Sohn aus Düsseldorf. Seine Züge waren nicht schön, aber verklärt und veredelt, beherrscht von der herrlichen ausgemeißelten Stirn mit dem weichen, vollen, blonden Haar, das von ihr herabfloß und den Ausdruck von sanfter Ruhe und Güte noch vermehrte. Seine Gestalt war groß, stattlich und ebenmäßig, seine Bewegungen wundervoll. Wenn seine schöne Hand irgendeine Beschreibung mit der Geste begleitete, so gewann die Beschreibung unendlich durch die Ruhe und Rundung, mit der er eine herrliche Gegend kennzeichnete. Da stand die Wellenlinie der Berge mit einer einzigen Handbewegung vor uns, dazu das weiche tiefe Organ, das so angenehm klang, als wäre Sammet in der Stimme, der einen Glockenton verhüllte. Wie gerne lauschte ich dieser Stimme, wenn Sohn erzählte und ein leises Lachen mit kindlicher Herzlichkeit erklingen ließ. Es gibt Menschen, bei denen alles angenehm ist, ihre Nähe selbst, auch wenn sie ganz still sind, ihr Lachen, ihr Lächeln so voller Güte, daß man sich selbst besser vorkommt, weil der Mensch gelächelt hat, zu dem man sprach. Für Sohn war so viel Schönes auf der Welt, wie für wenige Menschen. Seine Freude an der Natur, an Kindern, an Schönheit, an Scherzen, an Menschengesichtern war so tief wie die Innigkeit seines ganzen Wesens.“[532]

Neben diesem schriftlichen Gedenken an Carl Sohn sei noch erwähnt, dass sein Sohn Richard ein Porträt von ihm für den Malkasten gemalt hatte, das nach Fertigstellung

---

[529] Becker 1867, S. 41.
[530] Camphausen 1867, S. 11.
[531] Vgl. ebd., S. 11.
[532] Sylva 1911, S. 185 f.

zunächst im Kölnischen Kunstverein ausgestellt wurde.[533] Wo sich das Werk heute befindet, ist unbekannt. Richard scheint im Rahmen von Carl Sohns Porträtaufträgen auch Kopien angefertigt zu haben. Darauf deuten Eintragungen im Porträtverzeichnis ab dem Jahr 1864 hin, in denen Carl Sohn Kopien mit dem Zusatz „R." bzw. „Kopie Richard" vermerkte.[534] Vor diesem Hintergrund ist es nachvollziehbar, dass Richard auch die unvollendeten Bildnisse seines Vaters fertigstellte.[535]

Seine Witwe Emilie Sohn versuchte im folgenden Jahr Bilder der Schönheitsgalerie an die Berliner Kunstakademie zu verkaufen. Auf der Sitzung der Preußischen Kunstakademie vom 3. März 1868 wurde festgehalten: „Die Witwe des Professor Carl Sohn hat sechs Frauenbildnisse desselben, (Schönheitsgalerie) Preis zusammen 5000 rthl, einzeln 1000 rthl zum Verkauf offerirt."[536] Einen Tag später wird über den Ankauf abgestimmt. „Der Ankauf von sechs, dann von drei Bildern wird jedesmal mit 7 zu 2 Stimmen abgelehnt und darauf der Ankauf von eines Bildes einstimmig empfohlen. Der Beschluß, welcher der Bilder zu erwerben sei, wird einstweilen ausgesetzt."[537] Auf der dritten Sitzung am 4. März, also am gleichen Tag, wurde über den Ankauf von zwei Bildern aus der Sohnschen Sammlung diskutiert, zumal Julius Hübner den Antrag zuvor schon einmal gestellt hatte, ihn aber im Laufe der Debatte wieder zurückzog, nachdem klar war, dass die Kommission nicht von ihrem Entschluss abrücken würde. Ein endgültiger Entschluss wurde auf die nächste Sitzung vertagt.[538] Schließlich wurde am 21. März 1868 ein Gemälde für die Nationalgalerie angekauft, und zwar das Bildnis einer Dame im weißen Kleid mit einem Orangenblütenstrauß (WK-Nr. 321).[539] Es wurde mit 1000 Reichstalern bezahlt.[540] Auch der Verbleib dieses Bildes ist bis heute ungeklärt.

Um Emilie kümmerten sich nach Carl Ferdinand Sohns Tod offenbar die beiden Töchter Marie Luise und Sophie Emilie Auguste, denn Lida Bendemann schrieb Clara Schumann in einem Brief vom 31. Oktober 1868 aus Düsseldorf nach Oldenburg, wo Sohns Tochter Clara Emilie Dietrich wohnte: „[...] An Dietrich's unsre herzlichsten Grüße; ich

[533] Kölnische Zeitung 1869, Nr. 211, 1. August 1869, S. 4.
[534] Vgl. Sohn 1860-1867, S. 4 f.
[535] Vgl. Korrespondenzen: Düsseldorf, April, in: Kunstchronik 3 (1867/68), Nr. 15, 8. Mai 1868, S. 12 f.
[536] PrAdK 1865-1875, Bl. 36.
[537] PrAdK 1865-1875, Bl. 42.
[538] Vgl. PrAdK 1865-1875, Bl. 48.
[539] „4. Gemälde des verstorbenen Professors Carl Sohn in Düsseldorf ‚Portrait einer Frau in weißem Kleid mit einem Orangeblüthenstrauß'" PrAdK 1865 – 1869, Bl. 165.
[540] „5. Carl Sohn. 1000 rthl" PrAdK 1865 – 1869, Bl. 218.

sah Frau Sohn noch nicht, weil sie der Ruhe wegen noch oben geblieben; aber es geht ihr gut u die Töchter pflegen sie auf's Beste. [...]"[541] Emilie wohnte bis Ostern 1876 in dem Nachbarshaus von Eduard Bendemann, wie dieser Clara Schumann am 8. Dezember 1875 in einem Brief von Düsseldorf nach Berlin berichtete und bedauerte, dass für sie das Haus nicht passend wäre.[542] Emilie überlebte ihren Mann noch 17 Jahre und starb 1884.

2.7 Fazit

Zusammenfassend kristallisiert sich heraus, dass Sohn kein isolierter Atelierkünstler war, sondern ein in der Düsseldorfer Kunstszene bestens vernetzter und geschätzter Maler. Er nahm eine zentrale Vermittlerrolle innerhalb der Akademie und der Künstlerschaft sowohl zwischen Akademie und Kunstmarkt, zwischen bürgerlichen und adeligen Milieus als auch zwischen nationalen und internationalen Auftraggeberkreisen ein. Dies schuf die wesentliche Grundlage für seine besondere Stellung als Bildnismaler. Durch die Biographie lassen sich seine Porträts in den gesellschaftlichen Kontext und in das künstlerische Umfeld einordnen.

[541] Ebd., S. 136.
[542] Vgl. Schumann-Briefedition II.6, S. 231 f.

3. Bildnismalerei

Carl Ferdinand Sohn war ein Hauptvertreter der Bildnismalerei an der Düsseldorfer Malerschule, dessen Porträts von der Kunstkritik und vom Publikum hochgeschätzt wurden. Er war der einzige des engeren Schadow-Kreises, der die Historienmalerei aufgab, um sich vorrangig den vielen Porträtaufträgen zu widmen, die die gehobene Gesellschaft an ihn herantrug.[543] Wegen der vorteilhaften Auftragslage für Bildnisse legte er sogar ab 1855 sein Amt als Hochschullehrer nieder. Doch wie war der allgemeine Markt für Bildnismalerei? Welche Künstler waren zu der Zeit maßgeblich? Was wurde von einem Porträt erwartet? Welche Theorien und Lehrer beeinflussten Sohn?

3.1 Bildnismalerei um 1800 bis 1867 in Europa

Neben den jeweils lokal tätigen Malern und Porträtisten gab es in Europa wenige Künstlerpersönlichkeiten, die besonders vom Adel für seine Bildnisaufträge herangezogen wurden. Meist erfüllten diese Maler durch eine virtuose Maltechnik gepaart mit selbstsicherem Auftreten auf höfischem Parkett das Bedürfnis nach Selbstinszenierung und Repräsentation. Ihr Erfolg war staatenübergreifend und sie beeinflussten den Stil und die Mode der Darstellung ihrer Zeit. Die Porträtkunst des 19. Jahrhunderts wurde maßgeblich von Malern aus Großbritannien und Frankreich des vorherigen Jahrhunderts geprägt.

Im England des 18. Jahrhunderts gewann in den Porträts das Element der Empfindsamkeit an Bedeutung,[544] das im 19. Jahrhundert als Sentimentalismus gedeutet und mitunter negativ konnotiert war. Ihren Ursprung hatte die Empfindsamkeit in der Aufklärung, in deren Zuge die Einheit von Denken und Fühlen betont wurde. Das Aufkommen der bürgerlichen Moral- und Tugendvorstellungen begünstigte die Emanzipation des Gefühls vom Verstand, so dass sich ab 1760 infolge

[543] Vgl. Wartmann 1996, S. 66.

[544] Anfang des 18. Jahrhunderts wurde bereits vom französischen Kunstschriftsteller Denis Diderot (1713-1784) eine Abwendung von der barocken Standesidealisierung zu Gunsten von einer natürlichen Wirklichkeitswiedergabe gefordert, bei der neben der korrekten Zeichnung auch die innere Stimmung und eine Charakterisierung der Person mitreinspielen sollte. Die Individualität sollte höher gewichtet werden als der Rang oder die Funktion, wodurch Bildnisse aus unterschiedlichen Klassen vergleichbar wurden. Besonders im frühindustrialisierten England, wo das Bürgertum an Reichtum und Macht zulegte, stieg der Wunsch nach Natürlichkeit. Es entwickelte sich ein Bildnisstil aus aristokratischen Repräsentationsformen mit einer gesteigerten Natürlichkeitsdarstellung bzw. eines empfindsamen Ausdrucks. Vgl. Olliges 2023, S. 71.

einer zunehmenden Emotionalisierung das Gleichgewicht zugunsten des Gefühls verschob. Was gut und wahr war, wurde nun vom Gefühl intuitiv erkannt, so die Annahme. Diese „Moral-Sense"-Theorie in Verbindung mit dem Sensualismus ließ die Empfindsamkeit an Bedeutung gewinnen und wirkte sich auf das kulturelle Schaffen in Frankreich und Deutschland aus. In Deutschland war es zunächst der Kunsttheoretiker Johann Georg Sulzer (1720–1779), der dem Gefühl einen eigenständigen Wert beimaß.[545]

Die englischen Maler William Hogarth (1697–1764), Thomas Gainsborough (1727–1788), Joshua Reynolds (1723–1792) und Thomas Lawrence (1769–1830) hatten empfindsame Tendenzen in ihren Porträts. Wie stark diese ausgeprägt waren, hing von den jeweiligen Auftraggebern ab. Legten diese keinen Wert auf Stand oder Funktion, was meist bei den privaten Bildnissen der adeligen Familie und des Bürgertums vorkam, setzten die Porträtisten die Empfindsamkeit als ständetranszendierendes Element ein. In repräsentativen Bildnissen wurde die Empfindsamkeit als Zeichen einer gewandelten Gesellschaft gedeutet.[546] Neben dem Hofmaler Reynolds mit seinem ‚grand style' war es besonders sein Nachfolger Thomas Lawrence, der mit seiner dramatischen Bildnisaufassung in Europa und insbesondere in Deutschland Einfluss nahm.[547] Lawrence galt als zeichnerisches Wunderkind und etablierte sich zum Modemaler in ganz Europa, das er mehrfach bereiste. Als Hofmaler porträtierte er den englischen König Georg IV. (1762–1830), malte aber auf seinen Reisen auch weitere Persönlichkeiten, von denen er besonders 1814 in Paris Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1770–1840), Klemens Wenzel Lothar von Metternich (1773–1859), Arthur Wellesley, 1. Duke of Wellington (1769–1852), Gebhard Leberecht von Blücher (1742–1819) und Zar Alexander I. von Russland (1777–1825) malte.[548] Bis zu seinem Tod 1830 war Lawrence beim europäischen Adel und den höheren Schichten sehr beliebt, wodurch er den internationalen Geschmack mitbestimmte.

Neben den englischen Malern waren es vor allem die französischen Porträtisten, die den europäischen Stil des Hochadels und der reicheren Bevölkerung prägten. Als maßgeblicher Wegbereiter einer Abkehr vom dekorativen Duktus des Rokoko gilt

[545] Vgl. Kluxen 1989, S. 104 f.
[546] Vgl. ebd., S. 106.
[547] Vgl. ebd., S. 107.
[548] Vgl. Wilckens/Naredi-Rainer 2000, S. 427.

Jacques-Louis David (1748–1825), Hofmaler Napoleons und zentraler Vertreter des französischen Klassizismus, der zunächst als überzeugter Republikaner auftrat, später jedoch zum glühender Bewunderer Napoleons wurde.[549] In seinen Porträts der napoleonischen Zeit waren vor allem die Direktheit und der Realismus gepaart mit klassischer Schlichtheit bemerkenswert.[550] Eines seiner berühmtesten Porträts neben jenen von Napoleon ist das der Madame Récamier. Seine Bildnisse beeinflussten viele Künstler, vor allem seine über 400 Schüler, die er gehabt haben soll. Zu ihnen zählen François Gérard (1770–1837), Antoine-Jean Gros (1771–1786), Pierre Narcisse Guérin (1774–1833) und Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867).[551]

Besonders sein Lieblingsschüler Gérard avancierte zum internationalen Malerstar und überflügelte als Porträtist wegen seiner Modernität und Qualität sogar David. Orientiert am Klassizismus seines Lehrers, zeichnen sich seine Bildnisse durch die klassizistischen Prinzipien der glatten Malerei mit klarer Linienführung aus, die er mit einer natürlicheren Ausdrucksweise gepaart mit psychologischer Erkundung auflockerte.[552] Er war der beliebteste Porträtist von Napoleon und dessen Verwandten, wurde aber auch nach Napoleons Sturz zum ersten Hofmaler des bourbonischen Königs Ludwig XVIII. (1755–1824) ernannt.[553] Nicht nur der französische Adel, sondern auch der europäische Hochadel ließ sich gerne von ihm malen. Gérard dominierte auf dem Gebiet des Porträts seine Zeit. Von ihm war auch das Berliner *Bildnis der Madame Récamier*, das bei Prinz August von Preußen im Salon hing, [554] und das offizielle *Bildnis Friedrich Wilhelms III*., das starken Einfluss auf die Berliner Künstler genommen hatte.[555]

Daneben machten sich Gros und Ingres einen Namen als Porträtisten. Gros markierte mit seiner lockeren Pinselführung, der malerischen Auffassung und Dynamisierung der Komposition den Auftakt zur französischen Romantik. Dem gegenüber stand Ingres als Vertreter des Klassizismus sowie Verfechter der formalen Klarheit und der schönen Linienführung. Sein Vorbild für seine Porträtkompositionen, die er mit glatter und

[549] Vgl. Vaughan 1990, S. 38.
[550] Vgl. ebd., S. 40.
[551] Vgl. Körner, Burkhard: 19. Jahrhundert, in: Prestel-Atlas Bildende Kunst 2010, S. 206.
[552] Vgl. Caracciolo Arizzoli 2021.
[553] Vgl. Schoch 1975, S. 91.
[554] Vgl. Waldmann 1921, S. 90 f.
[555] Vgl. Schoch 1975, S. 94.

kühler Farbigkeit ausführte, war Raffael.[556] Seine Werke und sein Stil wurden zeitweise Mode in Europa.[557]

Nach den klassizistischen Prägungen, der glatten Salonmalerei von Gros' Schüler Paul Delaroche (1797–1856)[558] und den romantischen Bildern von Guerins Schüler Eugène Delacroix (1798–1863), der die farbige Konzeption über die Linienführung stellte, prägte vor allem ab 1850 Gustave Courbet (1819–1877) mit seinen realistischen Bildnissen die europäische Kunstszene.[559] Seine Darstellungen der ungeschönten Realität zeigten sich in den Bildnissen teilweise auf überspitzte und dramatische Weise, die in der Regel mit einem dem Betrachter zugewandten, psychologisierenden Blick begleitet wurde.

Die aristokratischen Kreise in Europa erwählten nach dem Tod von Lawrence und Gérard Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) zu ihrem neuen Lieblingskünstler. Winterhalter erhielt durch den badischen Großherzog ein finanziertes Stipendium an der Münchner Akademie, wo er die von Joseph Karl Stieler (1781–1858) gemalte Schönheitengalerie kennenlernte, bevor er im Anschluss als Hofmaler bei dem badischen Großherzogtum angestellt wurde.[560] Anfang der 1830er Jahre reiste er nach Italien und ging dann, nach kurzem Aufenthalt in Baden, nach Paris, wo er ab 1836 seine ersten großen Erfolge in den Salons feierte und seine internationale Karriere startete.[561] Ab 1838 wurde Winterhalter zum bevorzugten Porträtisten der französischen Königsfamilie. In der Folge verpflichteten ihn viele andere europäische Fürsten- und Königshäuser, wie z.B. das englische und österreichische. Ihn beauftragten aber auch bürgerliche Auftraggeber. Ursprünglich hatte er sich der Genremalerei verschrieben, war dann aber durch die Bildnisaufträge zum beliebtesten europäischen Porträtisten aufgestiegen und orientierte sich dabei an Ingres. Er idealisierte seine Dargestellten zu deren Wunschvorstellung und arbeitete höfische Pracht sowie aktuelle Mode mit ein.[562] Rainer Schoch sieht in Winterhalters unkritischer Malerei vor allem das Selbstverständnis der Aristokratie und der reicheren

[556] Vgl. Körner, Burkhard: 19. Jahrhundert, in: Prestel-Atlas Bildende Kunst 2010, S. 206 ff.
[557] Vgl. Waldmann 1921, S. 37.
[558] Vgl. Duffy 2010, S. 34.
[559] Vgl. Körner, Burkhard: 19. Jahrhundert, in: Prestel-Atlas Bildende Kunst 2010, S. 207 f.
[560] Vgl. Hensel 2023, S. 47 ff.
[561] Vgl. ebd., S. 63.
[562] Vgl. Heussler 2022.

Bürgerschicht gespiegelt.[563] Winterhalter, der im gleichen Jahr wie Carl Ferdinand Sohn geboren wurde, war Sohns Pendant auf europäischer Ebene und deckte meist die Länder ab, in denen Sohn nicht bevorzugt arbeitete. Während einige Herrscherfamilien wie das englische Königshaus von beiden Künstlern Bilder besaßen, spezialisierte sich Sohn vor allem auf deutsche und nordeuropäische Auftraggeber: das preußische und schwedische Königshaus, die nassauischen und wiedischen Herzogtümer sowie das reiche deutsche Bürgertum.

3.2 Bildnismalerei in Deutschland

Im 18. und 19. Jahrhundert gab es kein politisch einheitliches Deutschland, weshalb die Frage berechtigt ist, ob es eine „Deutsche Kunst" gab. Ich beziehe mich in diesem Teil auf die deutschsprachigen Gebiete im 19. Jahrhundert in Europa, die heute Deutschland, Österreich, Teile von Polen und der Schweiz umfassen. Hubert Locher hat in seinem Buch über die „Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert" auf die Problematik hingewiesen, die die Einordnung der Geschichte der Kunst in einem bestimmten Raum zu einer Nation und der damit implizierten Konstruktion einer nationalen Identität in der Wissenschaft mit sich bringt.[564]

Zu Carl Ferdinand Sohns Lebzeiten spielte aber gerade die Suche nach einer nationalen Identität eine wichtige Rolle. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sich schon in der Kulturproduktion die Idee einer Nationalidentität zu formulieren begonnen. Wurde dieser Gedanke zunächst in der deutschsprachigen Literatur thematisiert, übernahm daran anschließend die Malerei den Nationalgedanken recht schnell. Gerade nach dem Ende des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation" im Jahr 1806 wurde verstärkt das Bedürfnis nach einer vaterländischen Identität als dringend empfunden. In der Malerei zeigte es sich besonders durch Abgrenzung vom internationalen, höfischen Stil des 18. Jahrhunderts. Stattdessen war nun die Ausrichtung auf das Eigene und Nationale ausgerichtet.[565]

Hinzu kamen die Veränderungen in der Gesellschaft, in der die Bürger immer mehr an Bedeutung gewannen. Nicht mehr nur Adel und Kirche konnten sich nun Kunstwerke leisten, sondern der wohlhabende Bürger trat als Auftraggeber in Erscheinung. Die

[563] Vgl. Schoch 1975, S. 139.
[564] Vgl. Locher 2005, S. 9.
[565] Vgl. ebd., S. 11.

Kunst passte sich dieser neuen Klientel an, wodurch es zu einer „Verbürgerlichung“ der Kunst kam.[566] Der Halberstädter Kunstvereinsleiter Dr. Friedrich Lucanus (1793–1872) bemerkte 1836 freudig: „Die Zahl der Kunstvereine, wie die der Künstler, hat auffallend zugenommen und die Kunst ist jetzt nicht mehr auf die Protection der Fürsten und der Kirche beschränkt, sie stützt sich ebensowohl auf die Theilnahms [sic] und Unterstützung des ganzen Volkes, ja sie ist volksthümlich geworden!“[567]

Im 18. Jahrhundert waren die bestimmenden Bildnismaler im deutschen Sprachgebiet Friedrich August Tischbein (1750–1812), Johann Heinrich Tischbein (1751–1829), Friedrich Georg Weitsch (1758–1828) und Anton Graff (1736–1813). Friedrich August Tischbein war vor allem in Kassel tätig und für seine gefühlsbetonten Gruppenporträts bekannt. Sein Cousin Johann Heinrich Tischbein schuf mit *Goethe in der römischen Campagna* das berühmteste Bildnis der deutschen Klassik. Der Berliner Hofmaler Friedrich Georg Weitsch verlieh seinen Bildnissen der preußischen Königsfamilie mehr Empfindsamkeit und Natürlichkeit. Als berühmtester Maler jener Jahre galt Anton Graff, der in Dresden Hofmaler war. Er verstand es wie kein anderer, aus der Verbindung von Empfindsamkeit mit dem Klassizismus nicht nur die Ähnlichkeit, sondern auch den Charakter der dargestellten Personen einzufangen und im Porträt wiederzugeben.[568]

Mit dem Aufkommen der Romantik, die keine formalen Grundlagen, sondern viel mehr eine Geisteshaltung betitelt und die durch die Empfindsamkeit bei den deutschen Malern der Klassik tendenziell mitgewirkt hatte, neigten die Porträts zu Stimmungsbildern, symbolischen oder poetischen Bildnissen.[569]

Porträts finden sich bei dem bekanntesten deutschen Romantiker Caspar David Friedrich (1774–1840) kaum, eher psychologisierende Selbstbildnisse und Rückenfiguren vor atmosphärischen Landschaften. Derart selbstvergewissernde Selbstbildnisse malte auch Philipp Otto Runge, der ein weiterer Vertreter der norddeutschen Romantik war. Die Porträts seiner Angehörigen und seiner Kinder

[566] Vgl. ebd., S. 11.
[567] Lucanus, Friedrich; Gropius, Georg: Angelegenheiten deutscher Kunstvereine, in: Museum 1836, Jg. 4, Nr. 39, S. 312.
[568] Vgl. Börsch-Supan 1988, S.304 ff.
[569] Die Verbindung der romantischen und der klassizistischen Malerei fand in Deutschland großen Zuspruch. Vgl. Wolf 2002, S. 27, 72f.

waren hingegen mit viel Symbolik aufgeladen.[570] Ab dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts nahm die Bildniszeichnung in der Romantik stark zu, was Börsch-Supan mit dem Bedürfnis erklärte, über die Physiognomie und die persönliche Handschrift der Wiedergabe die enge Freundschaft und Liebe meist junger Menschen zu verbildlichen.[571] Aber nicht nur Zeichnungen, sondern auch Ölbildnisse waren bei den jungen Künstlern beliebt. Bei den süddeutschen Romantikern, die nach Rom ausgewandert waren und später Nazarener genannt wurden, entstanden vor allem Freundschaftsbildnisse. Zu nennen wären hier die Nazarener Carl Philipp Fohr (1795–1818) und Julius von Carolsfeld (1794–1852). Bedeutende Selbstbildnisse schufen Franz Pforr und Friedrich Overbeck (1789–1869), was die übereinstimmende Gesinnung der Künstler dokumentiert. Ein Nazarener, der den Schritt zum repräsentativen Porträt am entschiedensten später vollzog, war Wilhelm Schadow, der ab Mitte der 1820er Jahre der neue Direktor an der Düsseldorfer Kunstakademie wurde.[572] Das Porträt wurde zum Grundstein seines Unterrichts, so dass seine Schüler im Laufe ihrer Ausbildung die Fähigkeit entwickelten, qualitative Bildnisse anzufertigen. Am bekanntesten und beliebtesten waren Carl Ferdinand Sohn und Theodor Hildebrandt, die ab den 1830er Jahren bevorzugt für Bildnisse angefragt wurden.[573] Aber auch Julius Hübner und Eduard Bendemann waren auf dem Gebiet beliebt.

In München war die Bildniskunst eng mit dem Hof verbunden und wurde zunächst durch die klassizistische Tradition des Gérard-Schülers Joseph Stieler (1781–1858) dominiert. Später sollten Wilhelm von Kaulbach (1805–1874), der bei Peter von Cornelius studiert hatte, und Franz Lenbach (1836–1904) die bekanntesten Porträtisten der Stadt werden. In Berlin zeichneten Wilhelm Hensel (1794–1861) sowie in Dresden Carl Vogel von Vogelstein (1788–1868) große Porträtsammlungen mit über tausend Bildnissen. Franz Krüger (1797–1857) ist als erste Adresse für Porträtaufträge in Berlin zu nennen. Er mischte das Ereignisbild mit den Porträts einer ganzen Gesellschaftsschicht.[574] Neben ihm hatten vor allem Eduard Magnus (1799–1872) und

[570] Ebenso wie bei Friedrich war für Runge die Landschaft ein zentrales Element in der romantischen Malerei, was er schließlich auch auf das Porträt in Form einer „Empfindungslandschaft“ anwandte. Farben wurden zu Symbolträgern in seinen Bildern. Vgl. ebd., S. 75.
[571] Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 309 f.
[572] Vgl. ebd., S. 310 ff.
[573] AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 121.
[574] Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 310, 314 ff.

Carl Begas (1794–1854) regen Zulauf in Berlin. Carl Begas orientierte sich ab den 1830er Jahren an der Düsseldorfer Romantik, die in Berlin die ersten großen Erfolge feierte.[575] In Wien waren vor allem die als „Biedermeiermaler“ bekannten Porträtisten Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) und Friedrich von Amerling (1803–1887) am beliebtesten, die eine distanzierte Intimität mit Repräsentation in ihren Bildnissen verbanden.[576]

3.3 Bildnismalerei in der Rheinprovinz

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfaltete sich die Bildnismalerei im Rheinland durch das Erstarken des Bürgertums und der frühen Industrialisierung der rheinischen Städte Köln, Aachen, Düsseldorf und Elberfeld.[577] Insbesondere die Düsseldorfer Malerschule profitierte vom wirtschaftlichen Aufschwung dieser Städte und dem damit verbundenen Wohlstand. Aber auch außerhalb der Akademie gab es Bildnismaler, die das Rheinland mit Porträts versorgten und um die es in diesem Kapitel gehen wird.

Seit dem 18. Jahrhundert war der französische Einfluss auf die Kunst im Rheinland groß gewesen und verstärkte sich seit der Besatzungszeit unter Napoleon um 1800 noch einmal. Die linksrheinischen Gebiete wurden Teil des französischen Staates, so dass es nicht verwunderlich ist, dass sich die jungen rheinischen Maler an den großen Pariser Ateliers orientierten, die die neue Kunstrichtung des Klassizismus vertraten.[578] Außerhalb Düsseldorfs gab es in der Rheinprovinz des 19. Jahrhunderts eher eigenständig arbeitende Künstlerpersönlichkeiten statt Schulen oder Kreise.

Koblenz

Eine Ausnahme bildete in den ersten Jahrzehnten die hohe Malerdichte in Koblenz, die aus dem Ehrenbreitsteiner und Koblenzer Kreis um Januarius Zick (1730–1797) hervorgegangen war. Der Kreis hatte höfische und kirchliche Auftraggeber bedient und war im Spätbarock verhaftet.[579] Die folgenden Generationen um 1800 und später

[575] Vgl. Müllejans-Dickmann, Rita: Leben und Werk des Malers Carl Josep Begas, in: Heinsberg 1994, S. 30-35.
[576] Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 316.
[577] Vgl. Markowski 1979, S. 66.
[578] Vgl. ebd., S. 50.
[579] Vgl. ebd., S. 50.

wandten sich nach der Besatzung durch die Franzosen und dem Wegfall der höfischen Auftraggeber neueren Stilrichtungen und den Bürgern als Kunden zu. Der Koblenzer Maler Kaspar Benedikt Beckenkamp (1747–1828) gelangte über Bonn in das wohlhabendere Köln. Dort passte er seine Malerei stärker dem bürgerlichen Kunstgeschmack an, indem er die lockere Rokoko-Malweise klassizistischen Gestaltungsprinzipien wie einem klaren, linearen Bildaufbau unterordnete. Die Domstadt entwickelte sich zu einem Zentrum romantischer Bestrebungen, und das antiquarische Interesse war so ausgeprägt, dass er auch Aufträge für Kopien nach Stephan Lochner (1400/1410–1451) erhielt.

Wie Beckenkamp gingen 1832 Jakob Diezler (1789–1855) und ein Jahr später Simon Meister (1796–1844) nach Köln.[580] Simon Meister studierte als Meisterschüler im Atelier von Horace Vernet in Paris, ehe er zurück in seine Heimatstadt Koblenz und schließlich nach Köln reiste. Seine Malerei zeigt neben dem starken Einfluss Vernets auch die Auseinandersetzung mit den französischen Romantikern Géricault und Pierre Paul Prud'hon (1758–1823). Er verwendete einen neuen, großen Figurenstil und malte häufig Familienbilder. Nach seinem Umzug 1833 nach Köln wich seine frühere Malweise einer trockeneren, hellfarbigen Malerei und einer stärker flächigen Behandlung.[581]

Ein weiterer bekannter Koblenzer Maler war Johann Heinrich Richter (1803–1845). Richter war Schüler im Atelier des lyrisch-romantischen Malers Anne-Louis Girodet-Trioson (1767–1824) in Paris und wurde ebenso vom erfolgreichsten Pariser Porträtisten François Gérard beeinflusst. In der Folgezeit reiste er nach Koblenz, München und Rom. Seine Bildnisse offenbaren deutlich den Einfluss französischer Vorbilder, die er teils in eine biedermeierlich-sachliche, teils in eine empfindsam-personalisierende Porträtsprache überführte. Richters ständige Wanderschaft in die Kunstzentren ist bezeichnend für die Koblenzer Maler, da Koblenz selbst keine Schule oder Lehrer vorzuweisen hatte.[582]

So ging auch Johann Jakob Ignaz Verflassen (1797–1868) zur künstlerischen Ausbildung nach Wien, der von Heinrich Füger (1751–1818) im Geiste des Klassizismus geleitet wurde. Sein Bildnisstil war ebenso wie bei Richter von klaren Umrissen geprägt und

[580] Vgl. ebd., S. 50 f.
[581] Vgl. ebd., S. 51-53.
[582] Vgl. ebd., S. 53 f.

mit satten Farben ausmoduliert. Er wurde besonders von der Familie d'Ester in Koblenz engagiert, die er in Einzel- und Gruppenporträts festhielt.
Als letzter zu erwähnender Koblenzer Porträt- und Historienmaler ist Josef Anton Settegast (1913–1890) zu nennen. Settegast folgte zunächst seinem Onkel Carl Mosler (1788–1860) an die Düsseldorfer Akademie, die zu jener Zeit schon unter der Leitung von Wilhelm Schadow stand. 1831 wechselte er allerdings zu Philipp Veit nach Frankfurt, dessen Tochter er später ehelichte. Seine bisherigen Lehrer stammten alle aus dem Kreis der Nazarener, die sich an der altdeutschen Kunst und der italienischen Renaissance orientierten. Diesem Einfluss folgend offenbaren die Bildnisse Seelenstimmungen und Persönlichkeiten, wie sie die nazarenische Kunst forderte.[583]

Köln

In Köln hatten sich besonders nach der Säkularisation der kirchlichen Einrichtungen mehrere große Kunstsammlungen wie die von Lyversberg, Boisserée und des Kanonikers Wallraff entwickelt, die mit altertümlicher, mittelalterlicher und altdeutscher Kunst bestückt waren. Hinzu kamen die mittelalterlichen Gebäude und die Vorlesungen von Friedrich Schlegel (1772–1829), die Köln zu einem Anziehungspunkt für junge romantische Maler werden ließ. Carl Mosler und Johann Anton Ramboux (1890–1866) gingen für Studien zeitweise nach Köln. Der wirtschaftliche Aufschwung der Stadt wirkte zudem als Anziehungskraft auf Künstler aus anderen deutschen Regionen und trug zur kulturellen Verdichtung der Rheinmetropole bei.
Ein gebürtiger Kölner war hingegen Egidius Mengelberg (1770–1849), der als Schüler an der Düsseldorfer Kunstakademie unter Krahe lernte, zeitweise als Porträtist in Elberfeld tätig war, schließlich jedoch in seine Heimatstadt zurückkehrte und eine Sonntagsschule eröffnete. Mengelbergs Porträts folgen ab 1800 den klassizistischen Prinzipien, wie es schon bei Beckenkamp die Hinwendung gab. Seine Elberfelder Bildnisse erinnern an Heinrich Kolbes (1771–1836) Porträts und weisen eine sachlich getreue Wiedergabe auf.[584]
Der bekannteste und vom reicheren Bürgertum und Adel gerne beauftragte Porträtist war Louis Krevel (1801–1876). Er lernte in Paris und ließ sich in den 1830er Jahren in

[583] Vgl. ebd., S. 57 f.
[584] Vgl. ebd., S. 58-60.

Köln nieder. Bis in die 1850er Jahre war er der gefragteste Bildnismaler des rheinischen Adels.[585] Ihm wurde von seinen Zeitgenossen die französische Art des Porträtierens und des Stils bescheinigt, den er unter anderem durch Kopieren von Gérards Königsporträt entwickelte.[586]

Der berühmte Maler Carl Begas, der später in Berlin tätig war und der oben schon Erwähnung fand, erhielt in Köln und Bonn seinen ersten Zeichen- und Malunterricht, ehe er im Atelier von Antoine-Jean Gros in Paris lernte.[587] 1821 reiste er über Stuttgart, wo er die Sammlung Boisserée studierte, nach Köln zu seiner Familie. Das Gruppenbild seiner Familie im Wohnzimmer von 1800 (Wallraf-Richartz-Museum) zeugt von dem Einfluss der altdeutschen und niederländischen Kunst der Boisseréeschen Sammlung, da Begas in diesem Werk die französische Manier aufgab und einem sachlicheren, zeichnerischen Stil den Vorrang einräumte. Später reiste Begas weiter nach Rom und schloss sich den Nazarenern an, wo er seine Bildnisse deren Ideal anpasste.[588]

Ein weiterer rheinischer Maler war Friedrich Deiker (1792–1843), dessen Söhne Johannes und Friedrich Karl später nach Düsseldorf übersiedelten und Jagdmaler wurden. Deiker hatte in Hanau, später in Kassel, gelernt und war nach Wetzlar gezogen, wo er sich als Gymnasiallehrer sowie Landschaftsmaler und Porträtist verdingte. Nach einer Parisreise 1827/28 erhielt er den entscheidenden Einfluss in Richtung eines malerischen Realismus.[589] 1833 führte er in Manchester Porträtaufträge aus und verwirklichte seine Arbeiten mit einer einfühlsamen Naturbeobachtung.[590]

Aachen und Trier

In Aachen war der aus Löwen stammende Johann Baptist Bastiné (1783–1844) die herausragende Künstlerpersönlichkeit. Er lernte ebenfalls in Paris und stand auch nach seiner Lehrzeit mit Jean-Louis David, Jean Auguste Ingres, Gérard und Girodet-Trioson in freundschaftlichem Kontakt. Als er sich in Aachen niederließ, war die Stadt durch ihre berühmten Quellen, die als Treffpunkt von Kaisern und Königen dienten, der wachsenden Tuchindustrie und ihren Kunstsammlungen ein guter Ort um als Künstler

[585] Vgl. Wolthaus 2022, S. 100 f.
[586] Vgl. Robert Skwirblies: Krevel, Ludwig, in: Savoy/Nerlich 2013, S. 159.
[587] Vgl. Feist 2019.
[588] Vgl. Markowski 1979, S. 60-63.
[589] Vgl. ebd., S. 63.
[590] Vgl. Rittmann 2019.

Fuß zu fassen. Er gründete nach dem Vorbild Davids eine Zeichenschule, die sich schnell einen guten Ruf erarbeitete und fast als kleine Akademie fungierte – in einer Zeit, als die Düsseldorfer Akademie an ihrem Tiefpunkt angelangt war. Bastiné fertigte vor allem Porträts der Aachener Gesellschaft an. Entsprechen seine frühen Bildnisse noch Ingres' klassizistischem Stil, setzen sich um 1818 eine sachlichere Schilderung und ein malerischer Realismus durch. Seine Bildnisse gewannen an Natürlichkeit, offenbarten jedoch auch im späteren Werk die Einflüsse des Klassizismus durch ihren Aufbau und ihre Farbigkeit.[591]

Ihm ähnlich ist Heinrich Christian Kolbe, dessen Porträts mit realistischer und plastischer Durchgestaltung, der bürgerlichen Behaglichkeit und der Farbigkeit vergleichbar sind. Kolbe stand stilistisch David nahe. Seine Werke waren innerhalb der Düsseldorfer Schadow-Schule durch ihre kühle, bodenständige Ausstrahlung singulär und entsprachen nicht Schadows Vorstellungen, was schließlich zu Kolbes Entlassung 1831 führte.[592]

Aus Trier stammte der einflussreiche Maler Johann Anton Ramboux (1790–1866), der 1808 im Pariser Atelier von Jacques-Louis David lernte. Neun Jahre später reiste er nach Rom und bewegte sich im Kreis der Nazarener. Als er nach Deutschland zurückkehrte, studierte er in München die altdeutsche Malerei. 1843 wurde Ramboux Konservator der Wallraf'schen Sammlungen in Köln und verstärkte dadurch auch sein Interesse an der alten Kunst.[593]

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich durch den französischen und deutsch-römischen Einfluss in der Rheinprovinz die Bildniskunst zu einer sachlicheren Charakterisierung der Dargestellten in ihrer bescheidenen, bürgerlichen Umwelt entwickelte.[594]

3.4 Bildnismalerei an der Düsseldorfer Malerschule / Schadows Kunstauffassung

Die Düsseldorfer Malerschule entwickelte sich zu einem Zentrum der Bildniskunst im Rheinland. Treffend beschrieb Walter Cohen noch 1917 die Situation im Rheinland folgendermaßen:

---

[591] Vgl. Markowski 1979, S. 63 f.
[592] Vgl. ebd., S. 64-66.
[593] Vgl. ebd., S. 66-69.
[594] Vgl. ebd., S. 66.

> „Für die Zeit der eigentlichen Blüte der Düsseldorfer Schule ist es durchaus berechtigt, eine Darstellung der Malerei im Gebiete der heutigen Rheinprovinz auf den Entwicklungsgang der Malerei in Düsseldorf zu beschränken. Ohne je Hauptstadt gewesen zu sein, bedeutete Düsseldorf im rheinischen Kunstleben des 19. Jahrhunderts dasselbe wie Berlin für die Mark Brandenburg und den Umkreis, wie Dresden für das Königreich Sachsen oder Stuttgart für Württemberg.“[595]

Ihren Ursprung hatte die Düsseldorfer Malerschule im 18. Jahrhundert, als 1773 Kurfürst Carl Theodor (1724–1799) der privaten Zeichenakademie des Galeriedirektors Lambert Krahe (1712–1790) den Kurfürstlichen Akademietitel als Maler-, Bildhauer- und Baukunstakademie verlieh. Als einzige Institution ihrer Art im Rheinland nahm sie eine herausragende Stellung ein, bevor diese um die Jahrhundertwende in die Krise geriet. Das Ausbildungsprogramm war im Geiste der Aufklärung angelegt: Es wurde das Zeichnen an der Zeichensammlung und an den Gipsabdrücken geübt, während das Malen durch das Kopieren an der berühmten Düsseldorfer Galerie[596] erlernt wurde. Diese Vorgehensweise änderte sich auch unter Krahes Nachfolger Johann Peter Langer (1756–1824) nicht, der seit 1790 Direktor an der Akademie war. Langers Bildnisse entsprachen dem strengen klassizistischen Bildaufbau, jedoch lebten in seinen Porträts, die vor Landschaften gesetzt oder in eine Architektur eingebunden waren, die Bildniskunst van Dycks und möglicherweise auch die englische Porträtkunst in adaptierter Form wieder auf.[597]

Als die Düsseldorfer Galerie 1805 infolge von Erbansprüchen unter Direktor Langer nach München verlegt wurde, bedeutete dies das vorläufige Aus für die Akademie. Zwar bestand die Akademie formal weiterhin, doch ohne die Gemälde der Galerie und durch den Weggang ihres ersten Lehrers verlor sie zunehmend an Bedeutung.[598] Nachdem jedoch Napoleon geschlagen war und das Rheinland auf dem Wiener Kongress 1815 Preußen zugesprochen wurde, begann sich auch im Hinblick auf die

---

[595] Cohen 1917, S. 415 f.

[596] Kurfürst Johann Wilhelm II. von der Pfalz (genannt Jan Wellem; 1758-1861) baute Düsseldorf zu seiner Residenzstadt aus und legte eine auf Repräsentation ausgerichtete Kunstsammlung mit dem Grundstock von einigen Rubensgemälden seines Vaters an. Durch die Heirat mit Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743) gelangten italienische Gemälde in die Sammlung. Mit einem eigenen Galerieanbau an das Düsseldorfer Schloss setzte Jan Wellem mit Hilfe des Hofmalers Jan Douven (1656-1727) seine wachsende Kunstsammlung in Szene. Neben den Werken von Rubens waren auch Werke von Rembrandt, Frans Hals, Anthonis van Dyck, Raffael und Albrecht Dürer zu bewundern. Nach Jan Wellems Tod wurde die Galerie als eine der ersten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Durch ihre qualitätvolle Sammlung wurde sie als eine der besten Sammlungen Europas berühmt und von vielen bekannten Persönlichkeiten besucht. Vgl. Hütt 1995, S. 7 f.

[597] Vgl. Markowitz 1979, S. 43-45.

[598] Vgl. Hütt 1995, S. 8.

Akademie etwas zu regen. Das Akademiekollegium bestand nur noch aus dem Inspektor Lambert Cornelius (1778–1823), der Zeichnen und Malerei unterrichtete und Bruder von Peter Cornelius war,[599] dem Kupferstecher Ernst Thelott (1760–1834) und dem Architekten Karl Friedrich Schäfer (1779–1837). In mehreren Korrespondenzen mit der preußischen Regierung wurde die Neugründung der Akademie in Erwähnung gezogen und ein passender Direktor gesucht.[600] Schließlich wurde 1819 die Akademie auf Erlass des Königs Friedrich Wilhelm III. neugegründet und der gebürtige Düsseldorfer Peter Cornelius wurde zu ihrem Direktor ernannt. Cornelius, der in seiner Zeit in Rom Teil der Lukasbrüder geworden war, brachte die Idee einer Erneuerung deutscher, nationaler wie religiöser Kunst mit, die sich seiner Meinung nach am besten durch historische oder religiöse Freskomalerei verwirklichen lassen sollte. Es sollte die alte Einheit von Kunst und Nation sowie von Kunst und Religion, wie es nach Ansicht der Lukasbrüder im 16. Jahrhundert gewesen sein soll, wiederbeleben.[601] Der Auftrag, die Glyptothek in München auszumalen, und die Aussicht auf den Direktorenposten an der Münchner Kunstakademie führten zu einem Kompromiss. Cornelius arbeitete in den Sommermonaten in München, während er mit seinen Schülern im restlichen Jahr die Kartons für den Münchner Auftrag in Düsseldorf erstellte. Nach einigen Verzögerungen aufgrund politischer Bedenken und Reisen auf Seiten des Künstlers nahm Cornelius im Gefolge seiner Familie, seiner Schüler und dem Kunsthistoriker Karl Joseph Ignaz Mosler (1788–1860) 1822 den Lehrbetrieb in Düsseldorf auf.[602] Die Akademie zog in das ehemalige Galeriegebäude ein und der Unterricht erfolgte in einem dreistufigen Ausbildungsmodell: In der ersten, der Elementarklasse, wurde das Zeichnen nach Vorlagen, Gegenständen und Modellen eingeübt. In der zweiten Klasse, der Vorbereitungsklasse, wurden die Schüler in der Wahl des Motivs und der Komposition angeleitet. In der dritten und letzten Klasse wurde das Ausführen der eigenen Ideen und dem Mitwirken in der Werkstatt des Lehrers bei dessen Aufgaben praktiziert. Begleitet wurde die Ausbildung durch regelmäßigen Kunstgeschichtsunterricht bei Mosler.[603] Während der Direktorenzeit von Peter

[599] Vgl. Roth 2019.
[600] Vgl. Mai 1979 a, S. 17; Hütt 1995, S. 9.
[601] Vgl. Markowitz 1979, S. 69 f.
[602] Vgl. Hütt 1995, S. 9-11.
[603] Vgl. Markowitz 1979, S. 72-74.

Cornelius bis 1825 war die ganze Schule auf Monumentalmalerei ausgerichtet – die Aufsplitterung in Gattungen wurde von Cornelius nicht geduldet.[604]
Die eigentliche Blüte der Malerschule begann, nachdem Cornelius sein Amt in Düsseldorf 1825 aufgab und Anfang 1826 der junge Wilhelm Schadow als Nachfolger nach Düsseldorf berufen wurde. Schadow brachte ein neuartiges Schulsystem mit, das auf seinen kunsttheoretischen Anschauungen fußte und die die gesamte Malerschule beeinflussen sollte.[605] Er war der prägendste Lehrer von Carl Ferdinand Sohn und sein lebenslanger Mentor. Von ihm erhielt Sohn die theoretischen und praktischen Unterweisungen für seine Malerei. Um die Kunst Sohns zu verstehen, bedarf es einen Blick auf die theoretischen Grundlagen Schadows und die schulische Bildung an der Kunstakademie in Düsseldorf.

3.4.1 Schadows Einflüsse

Wilhelm Schadow war der Sohn des Berliner Kunstakademiedirektors und berühmten Bildhauers Johann Gottfried Schadow (1764–1850). Nach den ersten prägenden Unterweisungen bei seinem Vater, der ihm das Zeichnen nach der Natur beibrachte, erhielt Schadow bei Friedrich Georg Weitsch (1758–1828) Unterricht. Weitschs Malstil orientierte sich an van Dyck und regte beim jungen Schadow Widerstand, da ihm dessen Stil nicht gefiel.[606] Laut Wolfgang Hütt sollen vor allem seine Freundschaft mit Karl Wilhelm Wach (1787–1845), der später Schüler von Jacques Louis David und Antoine-Jean Gros wurde, sowie Stiche von John Flaxman (1755–1826) von Weitschs Malrichtung weggeführt haben, während ihn Ludwig Tiecks (1773–1853) „Idealwelt des christlichen Glaubens“ in ideologischer Hinsicht beeinflusste. Bereits als Schüler von Weitsch erlangte er große Anerkennung als Porträtist, so dass sich die höhere Berliner Gesellschaft und das preußische Königshaus von ihm malen ließen.[607] 1810 unternahm Wilhelm Schadow zusammen mit seinem älteren Bruder Rudolf (1786–1822) seine erste Reise nach Rom. Finanziert wurde die Reise durch einen höheren Geldbetrag, den Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) durch die Vermittlung von

[604] Vgl. ebd., S. 71
[605] Siehe zum Vergleich an anderen Akademien den Exkurs: Akademien im 18. und 19. Jahrhundert
[606] Vgl. Grewe 1998, S. 66.
[607] Vgl. Hütt 1995, S. 12-13.

Alexander von Humboldt (1769–1859) gewährte.[608] In Rom wohnten die beiden Brüder in der Nachbarschaft von dem dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844), der die beiden Schadow-Brüder in ihrem künstlerischeren Bestreben unterstützte.[609] 1813 kam Schadow in Kontakt mit Friedrich Overbeck und der Lukasbruderschaft, die sich 1810 aus Wien kommend in dem Kloster San Isidoro niedergelassen hatte. Neben Friedrich Overbeck und Franz Pforr gehörten unter anderem Peter Cornelius (1783–1867), Philipp Veit (1793–1877) und Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) zu den Mitgliedern, die nachher Nazarener genannt wurden.[610] In dieser Gruppe fühlte sich Schadow aufgehoben und in seinem Bestreben bestärkt, in der Kunst nur die edlen und poetischen Gedanken ausdrücken zu wollen. Jahrelang lebte und arbeitete er mit ihnen und gestaltete 1816/17 die Fresken in der Casa Bartholdy mit. Stärker als seine Mitstreiter orientierte er sich an der Natur und schaute sich den Kolorismus der französischen Stipendiaten in Rom an.[611]

1814 konvertierte Wilhelm Schadow zum katholischen Glauben, der ihn seitdem auch künstlerisch beeinflusste.[612] Vier Jahre später suchte er eine Anstellung beim bayrischen Kronprinzen Ludwig I. (1786–1868) zu bekommen, der ihm als Katholik eher zusagte als das protestantische Preußen, das Konvertiten skeptisch gegenüberstand. Seine Bemühungen blieben jedoch erfolglos. 1819 entschloss er sich schließlich nach Berlin zurückzukehren, da sein Vater erkrankte und sich einige Aufträge anboten.[613] Seine Hoffnungen auf eine Professur an der Berliner Akademie zerschlugen sich, da aufgrund von Sparmaßnahmen keine neuen Professoren eingestellt wurden. Jedoch wurden ihm und seinem Freund Wach zum Ausgleich der Professorentitel mit dem Zusatz „honoris causa“ verliehen. Hinzukommend erhielt Schadow zwischen 1822 und 1826 staatliche, finanzielle Hilfe vom Kultusminister Karl Freiherr von Stein zum

[608] Das Geld waren die die Gehaltsrückstände, die der König Johann Gottfried Schadow noch schuldete. Vgl. Grewe 1998, S. 70.
[609] Vgl. Hütt 1995, S. 13; Grewe 1998, S. 71.
[610] Innerhalb der Gruppe gab es ungeschriebene Gesetze, die sich auf ein christlich-religiöses Leben, Nächstenliebe und Solidarität untereinander sowie die Kunst nicht nur zum Broterwerb zu betreiben bezogen. Vgl. Betthausen 2016, S. 92
[611] Hütt erkennt darin auch das Spannungsfeld, in dem sich Schadow bewegte, da er ideal wie die Nazarener malen wollte, gleichzeitig jedoch an der genauen Naturwiedergabe interessiert war. Vgl. Hütt 1995, S. 13.
[612] Vgl. Grewe 1998, S. 75.
[613] Vgl. ebd., S. 75-80.

Altenstein für sein 1820 privat eingerichtetes Atelier, in dem er kostenlos Schüler[614] unterrichtete. Hier begann er die kunsttheoretischen Grundlagen und die ersten Lehrkonzepte zu entwickeln, die er dann ab 1826 mit der Übersiedlung nach Düsseldorf auf die Akademie übertrug und bis zu seinem Lebensende beibehalten würde.[615]

3.4.2 Schadows Kunsttheorie

Wilhelm Schadow war durch seinen Werdegang an das genaue Naturstudium, das er von klein auf bei seinem Vater und an der der Berliner Akademie gelernt hatte, und den Idealen der Romantiker und des Lukasbundes, die den poetischen Gedanken und dem Gefühl den Vorrang gaben, beeinflusst. Zwischen den beiden Strömungen versuchte er die Gegensätze zu überwinden und betrachtete sie vielmehr als unzertrennbar. Er selbst äußerte: „In der Kunst ist die ideale und die naturalistische oder reale Richtung wunderbar verschmolzen, und keines dieser Elemente ist in derselben entbehrlich."[616] Er sah in dem genauen Naturstudium die Grundlage, durch die der Künstler erst in die Lage versetzt wird, seine Ideen und Empfindungen in einem Kunstwerk auszudrücken. Dennoch räumte er der künstlerischen Idee und dem „Poetischen" den Vortritt ein, wie er es in seinem Buch „Der moderne Vasari" 1854 schildert.

> „Beide Methoden, sowohl die absolut äußerliche der unmittelbar vorhergehenden Epoche, als auch die absolut innerliche dieser Epoche scheinen mir Irrthümer; nur ist letzterer viel edler und der Wahrheit viel näher liegend. Das Kunstwerk ist eine verwirklichte Idee, fehlt die ideale Vorstellung, so verdient es nicht den Namen eines solchen, fehlt aber die Naturgemäße Wirklichkeit, so bleibt es mindestens ein unvollkommenes Kunstwerk."[617]

Beeinflusst von den Frühromantikern Schlegel, Novalis (1772–1801), Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) sowie den Schriften von Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770–1831) und Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings (1775–

[614] Nach und nach traten Julius Hübner, Theodor Hildebrandt, Carl Ferdinand Sohn, Heinrich Mücke, Christian Köhler und Carl Friedrich Lessing in sein Atelier ein. Auch Eduard Bendemann besuchte das Berliner Atelier als Gymnasiast in seiner freien Zeit. Vgl. Hübner 1869, S. 9 f.
[615] Jährlich erhielt Schadow 400 Taler und erweiterte sein Atelier um 1824 beträchtlich um ein Modellstudium zu ermöglichen. Vgl. Grewe 1998, S. 84-85.
[616] Schadow 1860 a, S. 14.
[617] Schadow 1854, S. 82.

1854),[618] kommt dem Begriff der „Poesie“[619] in seiner kunsttheoretischen Betrachtung zentrale Bedeutung zu. Schadow verstand unter Poesie keine literarische Gattungsbezeichnung, sondern vielmehr eine schöpferische Kraft, eine übergreifende Geistigkeit, die sich in allen Künsten auf unterschiedliche Weise auswirkt.[620] Cordula Grewe belegt, dass Schadows Konzept einer poetischen Malerei auf der Überzeugung beruhte, dass Kunst und Religion unweigerlich zusammengehörten und eine Einheit bilden. Für ihn stand fest, dass jedes intuitive Verstehen der Dinge sowie das menschliche Bewusstsein gottgegeben sind. Gott war also nicht nur ein Wesen der Verehrung, sondern gleichzeitig der Ursprung der inneren Schöpferkraft des Künstlers.[621] Die Poesie galt ihm als menschlicher Ausdruck Gottes. Schadow propagierte daher ein ganzheitliches, poetisches Kunstwerk, in dem das Übernatürliche oder Göttliche mit dem Realen oder Irdischen zusammenfließt. Ein echter Künstler sollte die reale Welt nicht nur sehen, er sollte sie gefühlsmäßig wahrnehmen und sie dann in idealer Form wiedergeben.[622] Schadow drückte es folgend aus:

> „Jedes Bildwerk ist ein verkörperter Gedanke. Je besser der Gedanke, je vollkommener dessen Ausdrucksweise, um desto vollkommener ist das Kunstwerk. Die Welt selbst ist nichts andres, als ein verkörperter Gedanke.“[623]

---

[618] Andreas Wartmann sieht vor allem die engen Beziehungen zur Philosophie Schellings und den Anschauungen der Romantiker. (Vgl. Wartmann 1996, S. 10) Barbara Camilla Tucholski legte hinzukommend in ihren Untersuchungen dar, dass Schadow neben Hegels Ästhetik sich auf die Schriften von den Frühromantikern, wie Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder bezog. Vgl. Tucholski 1984, S. 76 ff, 121 ff, 169 ff; Wartmann 1996, S. 10.

[619] Heinrich Theissing sieht Schadow in der Tradition der Romantiker in Bezug auf den Poesie-Begriff. Die Poesie wird nicht als Konzept verstanden, sondern als „[…] ein alles umfassendes, durchdringendes geistiges Vermögen, der in jeder menschlichen Regung waltende Geist schlechthin.“ (Theissing 1991, S. 93.) Besonders Schlegel definiert die Poesie als Brücke zwischen „erlebter Leere und erahnter Fülle, zwischen dem Nichts und dem Alles.“ Theissing 1991, S. 95.

[620] Vgl. Grewe 1998, S. 174.
„Die Poesie ist recht eigentlich das Element der Kunst. Die durch sie in der Seele des Künstlers angeregten Vorstellungen, Gedanken und Gefühle offenbaren sich, den besonderen Gaben gemäß, welche diese deren Manifestation von Natur erhalten haben. Dem Einen ist die Zunge gelöst, und er wird ein Dichter, in eines Anderen Seele gestaltet sich Alles zu Farben und Formen und er wird ein bildender Künstler, der Dritte hört unwillkürlich, gemäß der Verschiedenheit seiner Seelenstimmung, bald heitre, bald ernste oder melancholische Melodien in seinem Innern erklingen, und er wird ein Musiker; kurz es ist dieselbe schöpferische Kraft, welches gleichsam, wie durch ein Prisma, sich verschiedenartig bricht.“ Schadow 1854, S. 94.

[621] Vgl. Grewe 1998, S. 167. Ähnlich sahen es die Romantiker, wie Runge, und der Kunsthistoriker Karl Schnaase, die die Kunst als eine ergänzende Komponente der Religion betrachteten, die direkt die Gefühle anspreche und das Göttliche offenbare. Vgl. Wartmann 1996, S. 12.

[622] Vgl. Wartmann 1996, S. 10.

[623] Schadow 1939, S. 76.

Wie beim göttlichen Schöpfungsakt soll der Künstler sein inneres Bild, das durch Inspiration vor seine Seele tritt,[624] mit der äußeren Welt vereinen, um so ein Kunstwerk zu schaffen, in dem das ‚Erhabene' oder Göttliche erahnt werden kann. Dies gelingt durch die Poesie, die laut Schadow die Gegensätze zwischen Innen- und Außenwelt überwindet und zusammenführt. Mit dieser Sichtweise stand Schadow in der Tradition der Romantiker wie Novalis und Schlegel, die ebenfalls die Poesie als Verknüpfung von Individuum mit dem übrigen Ganzen bzw. als Notwendigkeit zum Verstehen der Welt sahen. Die Poesie steht für die freischaffende Fantasie, den genialen Gedanken und die geistige Souveränität, durch die das Individuum mit der Welt in Wechselwirkung tritt und so ein Teil der harmonischen Einheit des Universums wird.[625]

Um ein ideales, poetisches Kunstwerk zu schaffen, definierte Schadow einen Dreiklang, der das ermöglichen sollte, „[…] nämlich ein Zusammenwirken des Gefühls, der Phantasie und des Verstandes."[626] Das Gefühl steht dabei für das intuitive Verstehen aller Dinge und das gefühlsmäßige Aneignen der Welt, während die Phantasie als Gegenentwurf zur gesehenen Realität, als schöpferische Idee betrachtet wird. Der Verstand wird als das praktische Mittel gesehen, das über die genaue Kenntnis der Naturformen und die ausgewogene Anwendung von Form und Farbe verfügt.[627] In einem Vers aus „Der Moderne Vasari" fasste Schadow das Zusammenwirken noch einmal zusammen:

> „Dem, was phantastisch schafft des Geistes Wille,
> Verstand die kunstgerechte Form ersinnt.
> Nur dann kann das Vollendetste erscheinen,
> Wenn Phantasie, Verstand, Gefühl sich einen."[628]

Innerhalb der Kunstgeschichte sah Schadow sein Konzept in einer Weiterentwicklung. Er zielte nicht auf einen Bruch mit den vorhergegangenen Stilen ab, sondern sah sich in einer Traditionslinie seit der Antike. Mit modernen Mitteln und der Kenntnis der Vergangenheit sollte etwas Neues kreiert werden. Die Überwindung des Gegensatzes

[624] Vgl. Grewe 1998, S. 169.
[625] Vgl. Wartmann 1996, S. 11 f.
[626] Schadow 1836, S. 333.
[627] Vgl. Wartmann 1996, S. 13.
[628] Schadow 1854, S. 57.

zwischen Idealismus[629] und Naturalismus offenbarte eine neue Richtung.[630] Schadow erläuterte:

> „Es ist in neurer Zeit viel über ideale und naturalistische Kunstrichtung gestritten worden, als über zwei sich bekämpfende Principien; meine unmaßgeliche Meinung aber ist, daß in der bildenden Kunst keinesweges von einem Kampf unter den beiden Hauptrichtungen die Rede seyn kann, sondern daß vielmehr in dem wahren Kunstwerke diese Richtungen sich gegenseitig durchdringen und aus innigste verschmelzen sollen.“[631]

Diese Richtung stand auch den alltäglichen Dingen gegenüber offen, denn „[e]s kommt weit mehr auf die Auffaßung an, als auf den Gegenstand, denn welches Ding in der Natur zeugt nicht von der tiefen Weisheit, Güte und Schönheit des Schöpfers?“[632] Und er räumte ein, „[…] daß das Höchste wie das Geringste der Göttlichen Werke so viel Bewunderungswürdiges enthält, daß deren glückliche Erkenntniß oder Nachahmung die Achtung, Aufmerksamkeit und Bewunderung jedes Menschen verdient.“[633] Schadow begründete damit auch die Wertschätzung gegenüber allen Gattungen, die für ihn in technischer Hinsicht alle auf demselben Niveau spielten. So war es ihm nur wichtig, dass der Künstler das Allgemeine im Besonderen und den empfundenen, tieferen Sinn der Dinge wiedergeben kann.[634] „Der Künstler von ächtem Geist kann den Gegenständen wohl auch eine höhere, ja eine hohe Geistesbedeutung abgewinnen […].“[635] Es wäre jedoch falsch zu behaupten, dass Schadow der traditionellen Gattungshierarchie widersprochen hätte: „Gewiß ist eine schön gemalte Blume mehr werth, als eine schlecht gemalte Madonna; nur wenn beide gleich gut gemalt, steht die Madonna ebenso hoch über der Blume, wie die Sonne über einer Talgkerze.“[636] Für ihn blieb weiterhin die religiöse Malerei an höchster Stelle, danach folgten symbolische Bilder aus dem Bereich der Philosophie und Poesie und schließlich die Historienmalerei. Niedriger stufte er die Genre-, die Landschafts- und die gewöhnliche Porträtmalerei ein. Am wenigsten Bedeutung rechnete er der Tiermalerei

[629] Idealismus oder auch Idealisierung wird in dieser Arbeit als die Gestaltung nach einem Idealbild oder Idealvorstellung bzw. einem Urbild oder Urgedanken verstanden. In der Regel wird es als Gegensatz zum Naturalismus gesehen, der eine naturnahe Abbildung bis hin zum Trompe-l’œil bezeichnet. Vgl. Wetzel 2011, S. 69, 102.
[630] Vgl. Wartmann 1996, S. 13 f.
[631] Schadow 1860 a, S. 27.
[632] Schadow 1860, S. 66.
[633] Schadow 1860 a, S. 15.
[634] Vgl. Wartmann 1996, S. 14.
[635] Schadow 1860 a, S. 20.
[636] Ebd., S. 19.

und dem Stillleben an, da sie nur dem reinen Abmalen verpflichtet waren.[637] Aus dieser Haltung wird ersichtlich, warum Schadow später an der Düsseldorfer Akademie allen Gattungen ihr Existenzrecht einräumte und sie gewähren ließ, jedoch mit seiner hierarchischen Vorstellung der Gattungen Unmut und Verärgerung unter den Schülern säte.

3.4.3 Schadows Lehrkonzept und die Ausbildung an der Düsseldorfer Malerschule

Der Ausgangspunkt für Schadows Lehrkonzept liegt in seinen Erfahrungen durch das Zusammenleben und -arbeiten der Lukasbruderschaft in Rom. Hatte Schadow zuvor in Berlin eine akademisch-klassizistische Ausbildung durchlaufen, lernte er in Rom das oppositionelle Gedankengut und die romantische Lebensweise kennen. Die Gründer des Lukasbruderschaft, allen voran Friedrich Overbeck und Franz Pforr, bemängelten an der ihr bekannten akademischen Ausbildung in Wien,[638] dass die Schüler wie nach einer Schablone geformt wurden und ihnen die Seele und das Empfinden in den Werken und dem Unterricht fehle. Die subjektive Auffassung des Künstlers bzw. seine Kreativität wurden nicht an den Akademien gefördert, was die Bruderschaft als den größten Mangel betrachtete. Sie strebte nach dem Ideal des Mittelalters und der Renaissance, in der das Leben und Arbeiten in Gemeinschaft stattfand. Ihre Vorbilder waren Dürer und Raffael, deren Sujets vor allem christlicher Natur waren – ein Sujet, das auch den Nazarenern als das Höchste galt. Als sie sich 1810 nach Rom begaben und sich in dem verlassenen Kloster Sant'Isidoro niederließen, lebten sie nach diesen Idealen auf gottesfürchtige Weise. Mit der Zeit verließen einige Maler die Gemeinschaft, andere kamen hinzu, wie 1811 Peter von Cornelius und 1813 Wilhelm Schadow.[639]

Als Schadow 1819 nach Berlin zurückkehrte, richtete er ein Privatatelier mit Schülern ein. Sein Erfolg beim Preußischen Königshaus ermöglichte es ihm ab 1822 sogar ein staatlich gefördertes Meisteratelier in der Klosterstraße in Berlin betreiben zu

[637] Vgl. Wartmann 1996, S. 14 f; Schadow 1860 a, S. 15-21.
[638] Unter der Leitung des Historien- und Porträtmaler Heinrich Friedrich Füger (1751-1818) war die Akademie international-klassizistisch ausgerichtet und durch französische Standards geprägt, wodurch sie auf der Höhe ihrer Zeit war. Es wurden die allgemeinen Regeln der Kunst, der Perspektive sowie Faltenwurf und Akt geübt, ehe es zu den Bilderfindungen von Historien ging. Vgl. Locher 2005, S. 16.
[639] Vgl. ebd., S. 16-18.

können.[640] In dem gleichen Gebäude unterhielten Christian Daniel Rauch und sein alter Freund Wilhelm Wach ihre Arbeitsstätten. Seine ersten Schüler waren Julius Hübner, Carl Ferdinand Sohn, Theodor Hildebrandt, Christian Köhler, Eduard Bendemann und Heinrich Mücke.[641] Schadow führte das Prinzip des Zusammenlebens und Arbeitens, das er in Rom kennen gelernt hatte, in Berlin fort, jedoch in der abgewandelten Form eines Meister-Schüler-Verhältnisses. Julius Hübner resümierte dazu 1869:

> „Dies [Schadows; Anm. d. Verf.] Atelier und das seines Freundes Wilhelm Wach, waren wohl die ersten in Deutschland, welche das seit Jahrhunderten verloren gegangene Verhältniß von Meister und Schüler, wieder in die Praxis der Lehrmethode der Kunst einführten. Es war dies der Moment von der gewaltigsten Tragweite für das neuerwachte Kunstleben und zugleich der eigentliche Anfang auch der Düsseldorfer Schule.“[642]

Schadow unterrichtete seine Schüler kostenlos und entwickelte in dieser Zeit die methodischen und kunsttheoretischen Grundlagen, die er später zur vollen Blüte an der Düsseldorfer Kunstakademie bringen sollte.[643] Am 22. Juni 1823 umriß Schadow sein Lehrkonzept in einem Brief an den Kultusminister Karl Freiherr von Stein zum Altenstein:

> „Da es in meinem Bestreben lag, die ihnen von Natur gegebenen Kunstanlagen in ihren verschiedenen Richtungen soviel als möglich gleichmäßig auszubilden, so habe ich sie vor allen Dingen dazu angehalten, vor der Natur zu zeichnen und zu malen; sie haben abwechselnd nach dem nackten Modell und nach Gewändern gezeichnet; zur Erlernung der Farbe aber hauptsächlich Portrait gemalt. Es ist ihrem Alter angemessen, gleichsam zuerst und vorzüglich die Sprache zu erlernen, in welche der Historienmaler seine Poesie kleidet. Nichtsdestoweniger scheint es mir, daß man in der Lehrart unserer unmittelbaren Vorgänger und vielleicht des ganzen verflossenen Jahrhunderts darin gefehlt hat, in den jungen Leuten den poetischen Sinn, und das damit natürlich verbundene Streben einer allgemeineren Geistesausbildung durchaus nicht zu erwecken, daher denn auch die Künstler meist nur Handwerker in ihrem Fache wurden. Um dies nun zu vermeiden, gab ich meinen jungen Leuten Gelegenheit, theils aus der heiligen Schrift, theils aus den besten Dichtern zu componiren. Dies hatte den doppelten Nutzen, erstlich dass sie die ihnen von mir angegebenen Werke ernsthaft durchlasen, und über die in denselben aufgestellten Charakteren nachdachten, und außerdem übte es in ihnen die Kraft, in ihrer Seele ein Bild zu entwerfen und zu begreifen, daß die ideale Kunst sich der umgebenden Sinnenwelt nur bedient, um dieses Bild naturgemäß auszudrücken. Auch die Portraitmalerei kleidet sich

[640] Schadow eröffnete ab 1820 ein privates Atelier, das von 1822-25 vom Kultusminister mit 400 Talern bezuschusst wurde. Vgl. Grewe 1998, S. 84 f.
[641] Vgl. Hütt 1995, S. 14.
[642] Hübner 1869, S. 9.
[643] Vgl. Grewe 1998, S. 85.

> in einem reizenden Gewande, wenn dieser Sinn im Künstler der vorherrschende wird.“[644]

In dem Brief sind schon alle wichtigen Elemente seines Lehrkonzeptes enthalten, die später zum Tragen kommen werden. Einerseits das genaue Naturstudium und andererseits das Üben der poetischen Auffassung mit Hilfe der Heiligen Schrift und literarischer Werke. Bemerkenswert ist, dass er das Porträt auch in diesem Kontext wieder hervorhob.

Als Wilhelm Schadow 1826 als Nachfolger von Peter Cornelius an die Düsseldorfer Akademie berufen wurde, hatte Peter Cornelius schon die ersten Anstrengungen unternommen, die Akademie zu reformieren. In seiner Amtszeit von 1821 bis 1825 führte Cornelius eine stufenweise Ausbildung mit enger Beziehung zum Akademiedirektor ein, um auf die individuellen Bedürfnisse und Anlagen der Schüler eingehen zu können und sie zu fördern.[645] Er entwickelte ein dreiteiliges Ausbildungssystem aus Elementarstufe, Vorbereitungsklasse und der eigentlichen Kunstschule.[646] Es war ein Konzept, das jenem von Schadow entsprach. Tucholski leitet den Aufbau von Schadows Lehrkonzept von seiner Theorie des poetischen Kunstwerks ab, das durch Verstand, Gefühl und Phantasie erschaffen wurde. Die Schüler sollten diese drei Elemente vermittelt bekommen, wobei Schadow jedem Element eine kunsthistorische Zeitspanne zuordnete. Die Elementarstufe entsprach der antiken Kunst und beinhaltet den „Verstand“, bei der durch ein genaues Zeichenstudium die exakte Darstellung nach der Natur (das „Naturgemäße“) gefördert wurde.[647] Schadow beschrieb 1836 die Ausbildung an der Akademie in Raczynskis Buch über die deutsche Kunst ausführlich. Demnach wurde zunächst geschaut, ob bei dem Schüler künstlerische Anlagen, die Nachahmungsfähigkeit, vorhanden waren.[648] Es wurde

---

[644] W. Schadow an K. v. Altenstein, 22.06.1823, GStAPK, I. HA Rep 76 Ve Sekt. 4 Abt. XV Nr. 30 (Kopie der Autographenslg. Darmstaedter, Staatsbibliothek Berlin). Zitiert nach Grewe 1998, S. 85.

[645] Johann David Passavant veröffentlichte 1820 ein Konzept zur Reform der Akademien im Sinne der Nazarener, das die wesentlichen Punkte von Cornelius und Schadows Reformen aus machen: „[…] sorgfältige zeichnerische Grundausbildung, Förderung der individuellen künstlerischen Begabung, Mitarbeit der Schüler bei ihrem Lehrer, regelmäßige Akademieausstellungen, die Beteiligung an öffentlichen Aufträgen sowie der Gedanke der Denkmalpflege, der später vom Düsseldorfer Kunstverein aufgenommen worden ist.“ (Wartmann 1996, S. 16 f.) Für Passavant stand fest, dass ein Schüler bei einem Meister viel mehr praktische Anleitung lernen wird und sich freier entfalten kann, als durch die vorgeschriebenen Regeln an den Akademien. (Vgl. Passavant 1820, S. 101.) Eine Ansicht, der Cornelius und Schadow beipflichteten und der sie Rechnung tragen wollten.

[646] Vgl. Mai 2011, S. 53.

[647] Vgl. Tucholski 1984, S. 44 f.; Vgl. Wartmann 1996, S. 18.

[648] Bei Jungen mit großem Talent zeige sich diese wohl sehr früh. Vgl. Schadow 1836, S. 319.

vorausgesetzt, dass ein Gefühl für das mathematische Verhältnis und die Symmetrie für die Schönheit der Wiedergabe vorhanden sei. Zunächst sollten die Jungen nach Zeichnungen, dann geometrische Figuren und schließlich das Aussehen des Menschen zeichnen – wer das schaffte, war in der Lage alles abzubilden und wurde weiter gefördert. Je unterschiedlicher die Dinge waren, die der Schüler zeichnete, desto mehr wurde sein Blick auf das Charakteristische jedes Gegenstandes geschult. Nach den Vorzeichnungen musste der Schüler sich steigern um schließlich auch seine gesehene Umgebung räumlich, körperlich, durch Linien, Licht und Schatten auf einer zweidimensionalen Fläche darstellen zu können.[649]
In der nächsten Klasse, der Vorbereitungsklasse, sollte das „Gefühl" und somit die christliche Kunstauffassung gefördert werden, laut Tucholski. Hier ging es um die „Innigkeit der Empfindung", das bedeutet, der Schüler sollte in der richtigen Auffassung des Gegenstands geübt werden. Dies geschah durch den eigentlichen Zeichen- und Malunterricht.[650]

„Unterricht und Beschäftigung umfassen in dieser Klasse folgende Gegenstände:
1) Das Zeichnen nach runden Körpern, sowohl nach der Antike, als nach dem lebenden Modelle.
2) Die Grundsätze der Drappierung.
3) Das Copieren nach Gemälden und nach einzelnen lebenden Köpfen.
4) Die dem Historienmaler nothwendigen Hülfswissenschaften, d. h. Anatomie, Architectur und Perspective.
5) Die Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers."[651]

Die Ölmalerei und das Porträt wurden von Schadow besonders hervorgehoben. Die Ölmalerei wurde wegen ihrer vielen Möglichkeiten der Farbgestaltung an der Akademie in vielfältiger Weise erkundet und betrieben. Als geeignetster Gegenstand wurde das Porträt gezählt, wie es auch schon die Nazarener und Friedrich Schlegel als Grundlage von Kunsterziehung und Historiengemälden propagierten.[652] Die größte Schwierigkeit und gleichzeitig das größte Können stellte für die Koloristen die Hautfarbe, das fleischlich Nackte der menschlichen Haut, dar.
In der dritten Klasse für ausübende Schüler ging es Schadow um die „Phantasie", die laut Tucholski für die neuzeitliche Kunst stand. Es sollte die „Freiheit der Erfindung"

[649] Vgl. Schadow 1836, S. 319 f.
[650] Vgl. Tucholski 1984, S. 44 f.; Vgl. Wartmann 1996, S. 18.
[651] Schadow 1836, S. 320.
[652] Vgl. Wartmann 1996, S. 19.

gefördert und in ein ausgewogenes Maß gebracht werden.[653] Hatte ein Schüler in den vorherigen Klassen gute Fähigkeiten entwickelt und zeigte er Erfindungsreichtum statt bloßem Abzeichnen, so bereitete ihn Schadow auf das Künstlerdasein vor. Der erfindungsreiche Schüler sollte in dieser Stufe lediglich durch Rat und Warnung vor Fehlern vom Lehrer unterwiesen werden. Wie Schadow betonte, waren gegenseitige Achtung, Einfühlungsvermögen und der Verzicht des Lehrers darauf, in das Werk des Schülers direkt einzugreifen, grundlegende Voraussetzungen für dessen individuelle und erfolgreiche Weiterentwicklung. Der Schüler bekam zunächst vom Meister ein Thema gestellt, das er mit Hilfe von Modellen und Gliederpuppen, Farbskizzen und der Wahl des passenden Materials (Öl, Fresko…) erstellen musste. Für Schadow war das Material der Unterlage sowie des Malstoffes zweitrangig – es ging ihm mehr um die Idee und den Geist des Werkes. In diesem Zusammenhang warnte er jedoch vor zu viel jugendlichem Übermut und Fantasie, die dazu führen könnten, dass Werke nicht vollendet werden, ständig neue Kartons entstehen und begonnene Arbeiten unfertig liegen bleiben. Ebenso verurteilte er die Einstellung mancher Künstler, die nur die Idee sowie den ersten Karton als ausreichend und die wirkliche Ausführung als etwas Subordinäres empfinden würden.[654]

Als absolute Neuerung führte Schadow die Meisterklasse ein,[655] die die vorhergegangenen Entwicklungsstufen („Verstand“, „Gefühl“ und „Phantasie“) vereinte und somit die Schüler befähigte, das „poetische Kunstwerk“ zu erschaffen. Die Meisterklassen waren die Ateliers der ausgelernten Schüler, die in dem Akademiegebäude eingerichtet wurden und so als schaffende Künstler den Lehrbetrieb bereicherten.[656]

Friedrich Uechtritz verglich in seinem zweibändigen Werk „Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben“ von 1839 die Akademie mit Werkstätten und den ersten Kunsteinrichtungen der vergangenen Jahrhunderte. Als Besonderheit an der Düsseldorfer Akademie unter Schadow empfand er, dass die eigentliche Meisterarbeit erst einsetzte, wenn die Schüler alle handwerklichen Fähigkeiten beherrschten. Schadow führte sie durch behutsamen Rat und Kritik zu einem tieferen

[653] Vgl. Tucholski 1984, S. 44 f.; Vgl. Wartmann 1996, S. 18.
[654] Vgl. Schadow 1836, S. 323 – 330.
[655] Schadow orientierte sich dabei an den Privatateliers in Frankreich an, wie sie bei David und Gros gehandhabt wurden und wie er und Wach es in Berlin schon praktiziert haben. Vgl. Wartmann 1996, S. 21.
[656] Hübner 1869, S. 11 f.

Kunstverständnis und half ihnen bei ihrer Entwicklung. Interessant ist, dass das Studium nicht auf eine bestimmte Dauer begrenzt war und viele Schüler bis ins höhere Alter in der Akademie bleiben konnten und wollten. Dies lag am Meister sowie an der gegenseitigen Kritik und dem Einfluss.[657] Dadurch entstanden genossenschaftliche Verhältnisse, ein einheitlicher Charakter der Schule und es wurden teilweise bei Werken ausgeholfen – in der Form, dass z.B. eine Landschaft von einem anderen Kollegen oder Meister gemalt wurde. Das geschah jedoch zufällig und wurde als Nebensächlichkeit angesehen.[658]

> „Nicht bloß der Director der Akademie, sondern auch diejenigen seiner Schüler, die bereits als Lehrer an derselben angestellt sind, haben einen oder ein Paar ihrer Zöglinge zu gehülfen dieser Art, deren die letztern sich besonders in dem Falle, wo die Wiederholung desselben Gemäldes von ihnen verlangt wird, bedienen und ihnen dafür einen Theil des Preises abtreten.“[659]

Im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten ging es Schadow zunächst nicht darum, seinen Ruhm in der Weise zu mehren, dass er autoritär in der Schule herrschte. Stattdessen hatte er seine ältesten Schüler zu eigenständigen Lehrern geformt, die parallel auch ihre individuellen Karrieren verfolgten. Die besondere Gabe Schadows lag darin, dass er sich selbst zurücknahm, die individuellen Bedürfnisse seiner Schüler wahrnahm und sie sich weiterentwickeln ließ, ohne sie nach einem starren Vorbild zu formen. Dies änderte sich jedoch nach der Italienreise 1830, und Uechtritz bemerkte, dass Schadow, seitdem verstärkt seiner katholisch-religiösen Tendenz folgend, die Schüler um sich scharte und pflegte, die seiner Einstellung ebenfalls huldigten.[660] Kritik an diesem Lehrkonzept gab es auch schon zu Lebzeiten Schadows. Uechtritz fiel bei einigen Werken negativ auf, dass die Darstellung der Heiligenfiguren zu stark an die äußere Erscheinung der Modelle erinnerte – sowohl in ihrer Physiognomie als auch in der Anordnung innerhalb der Komposition. Eine weitere Gefahr sah er darin, dass in Düsseldorf idealisierte Porträts gepflegt wurden.[661] Auch Heinrich Christoph Kolbe, der als einziger klassizistischer Künstler zu Beginn von Schadows Direktorat in Düsseldorf lehrte, bemängelte bei den Schülern eine zu große Nähe zum Meister und einen Mangel an ausreichender, technischer Grundausbildung.[662]

---

[657] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 127-129.
[658] Vgl. ebd., S. 129-131.
[659] Ebd., S. 131.
[660] Vgl. ebd., S. 134-137.
[661] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 2, S. 31-32
[662] Vgl. Wartmann 1996, S. 20 f.

Wartmann zufolge übte auch Hegel Kritik an der Düsseldorfer Malerschule, insbesondere im Hinblick auf Schadows Konzept der poetischen Malerei. Diese stellte nach Hegels Auffassung Seelenzustände dar, die sich eigentlich nicht bildlich fassen lassen. Seine Kritik gründete sich auf den ästhetischen Grundsatz, dass sich das Ideal auch in der Kunst an der Wirklichkeit bewähren müsse.[663]

Über hundert Jahre später kritisierte Irene Markowitz, dass einstudierte Posen und Themen immer wieder in verschiedenen Bildideen wiederverwendet wurden.[664] Das hing damit zusammen, dass den Schülern in Düsseldorf eine anspruchsvolle Kunstsammlung fehlte, an der sie sich hätten orientieren können. Nachdem die kurfürstliche Gemäldesammlung Anfang des 19. Jahrhunderts bis auf wenige Exponate nach München überführt worden war, blieben vor allem Kopien des ehemaligen Direktors Lambert Krahe nach italienischen, französischen, niederländischen und deutschen Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert übrig. Vor allem aber dienten den Schülern die Arbeiten von Schadow und seinen Meisterschülern als Studienobjekte. Hinzu kam, dass durch den Mangel an Vorbildern das Naturstudium um so wichtiger wurde.[665]

3.4.4 Bildnistheorie bei Schadow

> „Wer ein Portrait vollkommen mahlen will, muß es so mahlen, daß jeder sagen muß, oder mit Wahrheit sagen kann – Das heiß‘ ich nun gemahlt! Das ist nicht nur kenntlich, es ist ähnlich, wahr, lebendig! Vollkommen Natur! Nicht Gemählde mehr…“[666]

Diesen hohen Zielen von Lavater entgegnete Goethe in seinem Roman Wahlverwandtschaften aus dem Jahr 1809 durch den Tagebucheintrag der Hauptfigur Ottilie:

> „Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Deswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert mans. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde. Es nimmt mich nicht wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgültig und eigensinnig werden.

[663] Vgl. ebd., S. 27.
[664] Vgl. BK Düsseldorf 1969, S. 9.
[665] Vgl. Wartmann 1996, S. 22 f.
[666] Lavater 1784, S. 83.

> Daraus möchte denn entstehen, was wollte, wenn man nur nicht gerade darüber die Abbildungen so mancher lieben und teuren Menschen entbehren müßte.“[667]

Hier wird das Spannungsfeld deutlich, in dem sich ein Porträtmaler bewegte. Zwischen den eigenen Zielen, der genauen Darstellung und den von außen herangetragenen Erwartungen musste der Maler sich einpendeln. Auch Wilhelm Schadow war das nicht fremd, der sich ebenfalls höheren Zielen verschrieben hatte. Er entwickelte und lehrte eine Bildnistheorie, die in der Tradition der Nazarener und darüber hinaus im 18. Jahrhundert ihren Anfang genommen hatte. Für Schadow war es unbestritten, dass „[…] der Mensch mit seinen geistigen Affecten und Leidenschaften, in den daraus hervorgehenden Collisionen und Thatsachen, stets der interessanteste Kunstgegenstand bleiben wird.“[668] Die besondere Bedeutung für das Abbild des menschlichen Körpers wird vor allem durch die Nutzung in den höchsten Gattungen der Malerei deutlich. Schadow betrachtete religiöse, poetische und geschichtliche Historienbilder als die vornehmsten Gattungen, und für alle bildete das Porträt die Grundlage. Die Ausbildung an der Akademie legte daher sehr viel Wert auf die Bildnismalerei. [669] Besonders das „poetische Bildnis“, wie es Wartmann nennt, bildete das Grundelement in der Ausbildung, das für sich alleinstehen oder zu einer anderen Gattung weiterentwickelt werden konnte.[670] Wartmann weist dem poetischen Porträt in Schadows Theorie eine besondere Rolle zu, da es die Basis für seine künstlerische Konzeption bildete.[671] Schadow beschrieb seine Vorgehensweise folgend:

> „Vor allem muss einem jeden Kunstwerke, ja selbst einem einfachen Bildnisse eine Idee vorausgehen; bei letzterem wenigstens der Gedanke einer, der zu malenden Person angemessenen Stellung. Diesen ersten Gedanken muß der Künstler, so gut er eben kann, aus der Imagination, ohne weitere Studien nach der Natur aufzeichnen, und diese Fähigkeit wenigstens nebenbei von jung an üben.“[672]

Weit mehr als das gewöhnliche Porträt, das sich zwischen höchster Naturtreue und der absichtsvollen Verschönerung bewegt, soll das poetische Porträt ein Kunstwerk sein, in

---

[667] Goethe, Wolfgang von: Wahlverwandtschaften, in: Goethe 1948, S. 369.
[668] Schadow 1860 a, S. 18.
[669] Uechtritz weist daraufhin, dass die Akademie ihren Ursprung in der Porträtmalerei hat, da Schadow selbst dieser Richtung den Vorzug gegeben hatte und darin sein guter Ruf bestand. Daher wundert es nicht, dass er seine Schüler dazu anhielt, in der Porträtmalerei sich zu schulen und sich weiterzuentwickeln. Er wies sie an das Modell immer wieder zu beschauen, zu Rate zu ziehen und die Naturnähe zu erhöhen. Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 2, S. 30-31.
[670] Siehe Exkurs: Bilder zwischen Historienmalerei und Porträts an der Düsseldorfer Malerschule
[671] Vgl. Wartmann 1996, S. 15.
[672] Schadow 1854, S. 82.

dem sich die Vereinigung von Geist und Natur zeigt. Das poetische Porträt vereint darüber hinaus, durch die tiefe Einsicht des Malers in das Seelenleben des Modells und das innere Verarbeiten des Wahrgenommenen, zwei Persönlichkeiten – die des Modells und die des Malers.[673] Schadow veranschaulichte es folgend:

> „[A]uch hier hängt, nach meiner Ansicht, alles von der Auffassung ab. Ein Bildniß kann ein ganz gemeiner Steckbrief seyn, oder aber gleichsam eine Biographie des dargestellten Menschen, je nachdem der Künstler ein oberflächlicher und gemeiner, oder aber ein tiefschauender, geistig auffassender war.“[674]

Für Schadow war das menschliche Antlitz, das laut Bibel als Abbild Gottes zu verstehen war, prädestiniert, das Innen und Außen, das Allgemeine im Besonderen und das Göttliche in der Materie zu zeigen.[675] Eine kurze Anleitung zur Durchführung gab Schadow in dem zwischen 1860 und 1862 verfassten Aufsatz „Zwei Parteien in der Kunstwelt: Idealisten und Materialisten“, in dem er erläuterte, inwieweit das Äußere zu idealisieren sei und was er als unnötig abzubilden erachtete:

> „Dieser Adel der Auffaßung ist, wie gesagt, nur möglich, wenn das Auffaßen rein und edel geworden, dies nennt man dann Recht Styl und Stylvolle Auffaßung, nehmlich in Bezug auf Composition schlichte Auffaßung der handelnden Charactere mit Hinweglaßung alles Überflüßigen und Zufälligen, sowohl in den Figuren als an andern Gegenständen, und nur das Wesentliche herausheben. Mit Bezug auf die Ausführung sollen im Nackten, Fettanhäufungen, zufällige Schiefheiten, Warzen, Flecken etc. weggelaßen werden; bei Gewändern, nur der einfache, nothwendige Faltengang genommen werden, mit Hinweglaßung aller kleinen Brüche, Kniffe oder sonstigen Zufälligkeiten.“[676]

Schadow sprach sich somit dafür aus, kleine körperliche Unebenheiten bewusst zu übergehen, ohne dabei die natürliche Wirkung der Darstellung zu verfälschen. Die realistische Darstellung sollte nicht bis in das kleinste Detail ausgereizt werden und zeitweilige Erscheinungen am Körper dokumentieren, sondern durch kleine Retuschen eine allgemeine Schönheit im charakterlichen Porträt erahnen lassen. Für ihn lag gerade im Charakterlichen die Schönheit einer Darstellung begründet, indem von den Eigenheiten der darzustellenden Person ausgegangen und diese dann idealisiert wurde:

> „Mir ist schon lange klar, daß das wahrhaft Schöne nur vom wahrhaft Charakteristischen ausgehen kann, und daß nichts schön seyn kann, was nicht

[673] Vgl. Tucholski 1984, S. 39-44.
[674] Schadow 1860 a, S: 20 f.
[675] Vgl. Wartmann 1996, S. 15; Vgl. Tucholski 1984, S. 42.
[676] Schadow 1860, S. 66 f.

> charakteristisch ist; daß aber wohl etwas charakteristisch seyn kann, ohne schön zu seyn; und es ist gewiß daß wenn das Ideal der Schönheit nicht seinen Ausgang und seine Hauptquelle aus dem Charaktervollen hat, es unwillkürlich in der Leere verfällt […]“[677]

Schadow fordert damit, dass die Darstellung einer Person durch für sie typische Merkmale in Haltung und Aussehen gezeigt werden sollte, die ihrem inneren Wesen und Gemüt entsprachen. Die Idealisierung fand demnach eher durch die Haltung und Mimik als durch umfangreiche, verfremdende Retuschen am Äußeren statt, die in früherer Zeit große Diskrepanzen zwischen dem Dargestelltem und dem Bild hervorriefen, wie er selbst einmal bemerkt: „Also vor allen Dingen muß man den Character des Gegenstandes so pregnant wie möglich auffaßen, sodann das Schöne desselben heraus fühlen, nur ja nicht absichtlich verschönern wollen, denn das wird unfehlbar Karikatur […]“[678] Und weiter forderte Schadow:

> “[D]er Künstler muß immer von Neuem seinen Geist anstrengen, die Ideale der Charactere, die er darstellen will, sich innerlich klar zu machen, aber immer vom Individuellen und Characteristischen ausgehen, und so die Form suchen, die seinen Gedanken und Empfindungen entspricht […]“[679]

Der Künstler sollte demnach nachempfinden, wie die Person oder der Gegenstand, den er malen wollte, vom Wesen her war und ihn so auf die natürlichste und schönste Art darstellen. Dass der Mensch dabei für die Freunde und Verwandten nicht unbedingt so erschien, wie sie die Person kannten, machte der Kunsthistoriker Emil Waldmann genau an dieser künstlerischen Interpretation fest. Da kein Mensch sein Innerstes vollkommen nach Außen verkehrte und der Künstler versuchte, sich in die Seele der darzustellenden Person zu arbeiten, diese dann durch Fantasie und das Weglassen von Nebensächlichkeiten neuinterpretierte, musste der abgebildete Mensch zwangsläufig anders erscheinen, als sein Umfeld es erwartete.[680]

---

[677] Schadow 1860 a, S. 21 f.
[678] Schadow 1860, S. 70.
[679] Schadow 1860 a, S. 22.
[680] „Mögen die Leute seine Bildnisse nicht ähnlich finden und sich immer an den bekannten unbekannten Zug halten, den jedes künstlerische Bildnis aufweist, er [der Künstler; Anm. d. Verf.], aus der Tiefe seiner künstlerischen Erkenntnis heraus, weiß, daß Ähnlichkeit etwas sehr, sehr Relatives ist. Er weiß, daß jeder Mensch viele Gesichter hat und sich selber sehr selten ähnlich ist, daß es eine normale Ähnlichkeit im tieferen Sinne, im Ausdruckssinne, überhaupt nicht gibt. Denn der Charakter und die Seele, für die des Menschen Körperlichkeit doch nur die Ausdrucksform bedeutet, sind keine einheitliche Größe und keine gerade Zahl. Charakter und Seele sind etwas vielfach Zusammengesetztes, das Resultat aus dem Gegeneinanderarbeiten von verschiedensten, ja von gegensätzlichsten Eigenschaften. Jeder Mensch ist zugleich gut und böse, klug und dumm, lebhaft und phlegmatisch, heiter und melancholisch von Anlage, und was Charakter und Seele aus diesen Urstoffen geformt haben, macht das eigentliche und wahre Wesen dieses Menschen aus. Die äußere Erscheinung mit all ihren

Schadow beurteilte ein gelungenes Porträt, das mit dem tiefen Durchdringen des Wesens der dargestellten Person und der ausgereiften handwerklichen Fertigkeit gemalt wurde, als so aussagekräftig und schön, dass es selbst den realen Anblick der Person übertreffen könne:

> „Es ist wie beim Portrait. Liegt nicht etwas Mystisches darin, daß zuweilen ein Gesicht, durch das Gefühl und die Phantasie eines genialen Malers, durch dessen Pinsel gleichsam neugeboren, viel anziehender in der Copie erscheint, als das Original selbst, und zwar ohne alle absichtliche Verschönerung von Seiten des Künstlers, ganz wie von selbst.“[681]

Dahingehend erscheint seine Aussage „Die unberührte Natur ist immer noch viel schöner als das herrlichste von Menschenhand geschaffene Werk.“ [682] zunächst wie ein Gegensatz. Laut Tucholski war für Schadow die unberührte Natur Ausdruck Gottes bzw. am nächsten zur paradiesischen Natur, die die Urschönheit bildet und von der sich die weltliche Natur ableitet. In dieser Idee ist auch die menschliche Natur als etwas Gott Geschaffenes enthalten. Der Künstler sollte die Einheit von Gott und Natur durch sein Rezipieren und Wiedererschaffen auf der Leinwand zum Vorschein bringen. Dadurch wurde das Porträt zum materialisierten Ausdruck der göttlichen Idee, in der sich die Beziehung zwischen Gott und dem Menschen betrachten ließ.[683] Dieses Kunststück war nach Schadows Meinung jedoch den wenigsten Künstlern möglich.[684]

Hauptsachen und all ihren Nebensachen so zu durchschauen, so mit dem Blick zu zerstören und wiederaufzubauen, daß dieses eigentliche, zu tiefst liegende Wesen in seinen entscheidenden Akzenten gedeutet wird, darin besteht das letzte Ziel der großen Porträtkunst. Bildnismalen in diesem Sinne ist ein Zwiegespräch zwischen zwei Seelen, zwischen der Seele des Künstlers und der Seele seines Modells. Ein Mensch, so angeschaut und so gedeutet, mag anders aussehen, muß anders aussehen, als seine Bekannten ihn kennen. Kein Mensch, auch der offenste und der lebhafteste nicht, enthüllt in seinem Äußeren sein wahres Wesen, das er oft genug selbst nicht kennt. Der große Künstler allein, der sich mit seinem Blick, seinen Gedanken und seinem Gefühl hindurchbohrt durch die Formen seines Antlitzes und sich hineinwühlt in das Reich jener Kräfte, die solches Antlitz formten, entschleiert dieses wahre Wesen, bis alle Hüllen gefallen sind und bis er diesen Menschen so durch und durch kennt, als hätte er einen Shakespeareschen Monolog über ihn gehört. Kennt er ihn so, dann kann er die wesentlichen Züge dieses Gesamtbildes, das seine Phantasie sich von ihm machte, zusammenfassen und zur Wirkung bringen und diese Wirkung durch Weglassen alles Nebensächlichen steigern. Dies und dies allein ist das, was man vernünftigerweise Idealisieren nennt. Und nur durch dieses Idealisieren kann es gelingen, die Formen eines Gesichtes und alles Äußeren, was zu einem Menschen gehört, für den Beschauer lebendig zu machen.“ Waldmann 1921, S. 18 f.

[681] Schadow 1860, S. 67.

[682] Schadow 1860 a, S. 24.

[683] Vgl. Tucholski 1984, S. 25 f, 43.

[684] „Ein gutes Portrait sollte eine Biographie des Dargestellten geben, seine Schicksale, Freuden und Leiden; stattdeßen sind die Meisten so leer, daß man nur die Leerheit in dem Kopf und dem Gemüth des Malers daraus erkennt.“ Schadow 1860, S. 71.

Ursprünge und Einflüsse von Schadows Bildnistheorie

Schadows Kunsttheorie steht in einer langen Tradition, die schon bei dem französischen Kunstschriftsteller Denis Diderot (1713–1784) ihren Anfang nahm. Diderot forderte die Wiedergabe der natürlichen Wirklichkeit in Porträts, womit neben der genauen Nachbildung des Aussehens auch die innere Stimmung und das Charakteristische der Person gemeint waren. Das Standesporträt sollte zu Gunsten der Individualisierung zurücktreten. Dieser Wunsch nach Wiedererkennbarkeit und Natürlichkeit war vor allem beim Bürgertum beliebt, das besonders im England des 18. Jahrhunderts erstarkte und seinen eigenen Bildnisstil zwischen Repräsentation und Natürlichkeit entwickelte. Im deutschsprachigen Raum schlossen sich zunächst der Kunsttheoretiker Johann Georg Sulzer (1720–1779), der Physiognom Johann Caspar Lavater (1741–1801) und etwas später der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling sowie der Kulturphilosoph Friedrich Schlegel diesem Wunsch an.[685]
Friedrich Schlegel war der Überzeugung, dass die verborgene Seele des Menschen mit Hilfe von Symbolen wie einem landschaftlichen Hintergrund gespiegelt und in einem Porträt sichtbar gemacht werden solle, wodurch es zu einem „symbolischen Porträt" werde und dadurch auf die Gattungsstufe der Historienmalerei steigen würde. Würde das Bildnis nur der Natur entsprechen ohne symbolische Aufladung, würde es laut Schlegel einer niedrigeren Stufe angehören.[686] In ähnlicher Weise bewertete Friedrich von Schelling, ein hochgeschätzter Zeitgenosse Schadows, das Porträt. Er sah in der menschlichen Gestalt die höchste Stufe der Farbenerscheinung und bewertete dabei ebenso wie Schlegel die bloße Nachahmung als die unterste Stufe der Porträtmalerei. Das Bildnis gewinne jedoch an Wert dazu, wenn es die Funktion als „Dolmetscherin" übernehme, indem es das Innere nach außen verkehre. [687]

> „Die wahre Kunst des Portraits würde darin bestehen die auf die einzelnen Bewegungen und Momente des Lebens zerstreute Idee des Menschen in Einen Moment zusammen zu fassen, und auf diese Weise zu machen, daß das Portrait, indem es von der einen Seite durch Kunst veredelt ist, von der andern dem Menschen, d. h. der Idee des Menschen, ähnlicher sey, als er sich selbst in den einzelnen Momenten."[688]

[685] Vgl. Olliges 2023, S. 71.
[686] Vgl. Körner 2011, S. 117-123.
[687] Vgl. Schelling 1859, S. 546 f.
[688] Ebd., S. 547.

Schellings Auffassung des Porträts ist nicht neu. So lässt sie sich ebenfalls bei Johann Caspar Lavater finden, der in seinem Werk „Physiognomische Fragmenten“ von 1784 in dem Kapitel über Porträtmalerei postuliert, „[…] daß sich aus einem recht guten Portrait mehr Kenntniß des Menschen schöpfen läßt, als aus der Natur, in so fern sie sich nur im Momente sehen läßt.“ [689] Lavater bezieht sich dabei auf das sehr bekannte und im deutschsprachigen Raum weit verbreitete Werk der „Allgemeinen Theorie der Schönen Künste“ (1775) von Johann Georg Sulzer. In Sulzers Ausführungen über die Porträtmalerei findet sich die Aussage, dass ein gutes Porträt über eine reine Momentauffassung der Person hinaus geht und sie durch die Darstellung und symbolhaften Details charakterisiert wird. Ein solches Porträt kann jedoch nur von Künstlern erschaffen werden, die eine gute Menschenkenntnis besitzen, die Charaktere der Personen erfassen und auf die Leinwand bannen können.[690] Sulzer folgert aus diesen Gedanken:

> „Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Malerey gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie. Diese selbst bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait; Denn der Ausdruk, der wichtigste Theil des historischen Gemähldes wird um so viel natürlicher und kräftiger seyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Physionomie in den Gesichtern ist.“[691]

Denn „[…] die Physiognomik, oder die Wissenschaft aus dem Gesicht und der Gestalt des Menschen seinen Charakter zu erkennen, […]“[692] spiegelt wider, „[…] was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht.“[693] Sulzer leitet daher auch folgende Regeln für die Porträtmalerei ab:

> „Das erste ist, daß die wahren Gesichtszüge der Person, so wie sie in der Natur vorhanden sind, auf das Richtigste und Vollkommenste, mit Uebergehung des Zufälligen, das jeden Augenblik anders ist, vermittelst richtiger Zeichnung dargestellt werden. Es geschieht ofte, daß ein Mensch einige Minuten lang Züge in seinem Gesicht zeiget, die dem Charakter seiner Physioniomie überhaupt beynahe entgegen sind […]“[694]

---

[689] Lavater 1784, S. 76.
[690] Vgl. Sulzer 1775, Bd. 2, S. 450. „Vorzüglich muß er [der Porträtmaler; Anm. d. Verf.] das scharfe Auge des Geistes haben, die Seele ganz in dem Körper zu sehen.“ Ebd., S. 451.
[691] Ebd., S. 450.
[692] Ebd., S. 449.
[693] Ebd., S. 449.
[694] Ebd., S. 451.

Um die Persönlichkeit der dargestellten Person zu erfassen, sei vom empfindsamen[695] Porträtmaler eine geeignete Kopfhaltung, eine ausdrucksstarke Körperhaltung und eine charakteristische Gebärde zu wählen.[696] Schelling empfiehlt ein Jahrhundert später in diesem Zusammenhang:

> „In Ansehung der Frage, ob die Person in Ruhe oder in Handlung dargestellt werden solle, ist es offenbar, daß, da jede mögliche Handlung die Allseitigkeit eines Bildes aufhebt und den Menschen im Moment fixirt, in der Regel die größtmögliche Ruhe vorzuziehen sey. Die einzige erlaubte Ausnahme findet da statt, wo die Handlung so mit dem Wesen des Menschen eins ist, daß sie wiederum zur Charakteristik von ihm gehört.“[697]

Was die Farbgebung im Porträt betrifft, so solle der Künstler nach Sulzer nicht nur die allgemeinen Farb- und Harmonieregeln beachten, sondern auch das spezifische, persönliche Kolorit seines Urbildes treffsicher wiedergeben und ein Licht wählen, das diesem angemessen ist. Die Behandlung von Licht und Schatten sei dabei individuell auszugestalten.[698] „Ueberhaupt muß das Licht so gewählt seyn, daß das Gesicht sein eigentlicher Mittelpunkt ist, und die Stelle des Gemähldes wird, auf die das Auge immer zurückgeführt wird.“[699] Sulzer empfiehlt weniger wie Rembrandt, sondern vielmehr wie van Dyck in diesem Falle zu verfahren. Nichts soll vom Gesicht ablenken – keine weiteren „hellen Massen“ noch Nebensächlichkeiten wie „Zierrathen“ sind erwünscht. Wird es jedoch vom Auftraggeber gefordert, so sollen diese Dinge so angebracht werden, dass sie „[…] den Charakter des ganzen erhöhen.“[700] Generell wird der Porträtmaler dazu angehalten, den Personen in Zeichnung und Farbe zu schmeicheln. Daher sollen unangenehme Kleinigkeiten oder sogar Verhältnisse von Teilen zueinander harmonisiert werden, wenn sie nur den wahren Charakter der Physiognomie unterstützen. Gleiches gilt für die Farbgebung, die ebenfalls für eine besseren Harmonie leicht verändert werden darf.[701] Die Kleidung sollte so gewählt

---

[695] Andrea Kluxen betont, dass allen deutschen Porträts, die vom englischen Bildnis beeinflusst sind, die Empfindsamkeit bzw. der Sentimentalismus gemeinsam sind. Im 18. Jahrhundert bekommt bei Sulzer das Gefühl einen eigenständigen Wert. Nach der Vorromantik nahm die Empfindsamkeit ab, allerdings wurde sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts umso stärker als Sentimentalismus wiederbelebt. Vgl. Kluxen 1989, S. 104 ff.

[696] Vgl. Sulzer 1775, Bd. 2, S. 451.

[697] Schelling 1859, S. 547 f. Schelling folgt hier ebenfalls den Anweisungen Sulzers, der auf die Physiognomie verweisen ebenfalls die Ruhe vorzieht, um den ganzen Charakter der Person darstellen zu können und nicht nur eine Momentaufnahme. Vgl. Sulzer 1775, Bd. 2, S. 453.

[698] Vgl. ebd., S. 452.

[699] Ebd., S. 452.

[700] Ebd., S. 452.

[701] Vgl. ebd., S. 452.

sein, dass sie der Person und ihrer Zeit entspricht – Kleidung, die die porträtierte Person gewohnt ist zu tragen.[702]

Den meisten Anweisungen von Sulzer folgt Schadow, jedoch lehnte er van Dyck als Vorbild ab und wählte stattdessen die Künstler der italienischen Renaissance wie Raffael und Leonardo da Vinci oder altdeutsche Meister wie Dürer. Auch scheute er anfangs nicht davor zurück, Zeitgenossen in historischer Kleidung zu malen. Sulzers Bewertung, dass das Porträt neben der Historienmalerei steht, lehnte Schadow offiziell ab; praktisch jedoch verschwimmen bei ihm und seinen Schülern die Grenzen zwischen Porträt und Historienbild.

Durch das enge Lehrer-Meister-Verhältnis bekommt Carl Ferdinand Sohn ebenso wie die anderen ersten Schüler Schadows diese Philosophie und diese Kriterien von Schadow vermittelt.

Die Umsetzung der Theorie

Wie schwierig es war, die Ideale umzusetzen, reflektierte Schadow in dem oben erwähnten Aufsatz „Zwei Parteien in der Kunstwelt: Idealisten und Materialisten“ um 1860, als er den Alltag eines Porträtisten mit all seinen Schwierigkeiten und Niedrigkeiten beschrieb, denen der Maler ausgesetzt war:

> „Die anstrengendste Aufgabe hat der Maler, welcher Portraits und Familienbilder malt; er muß den Sinn und das Geschick für muthige Gruppirung haben wie der Historienmaler, eben so für die Bewegungen und Verhältniße des menschlichen Körpers. Sodann kommt die ungeheure Schwierigkeit in den verschiedenen Verkürzungen und Lagen der Köpfe, doch die frappante Aehnlichkeit zu erringen, welches, da fast immer Kinder auf diesen Bildern mit vorkommen, oft ganz unerreichbar wird. Das späte Kommen, unruhige Sitzen, und Tadeln, noch ehe man begonnen, und das stete Hineinreden, ewiges Variieren, sowohl im Schnitt als in der Farbe der Kleider, Tausende von unangenehmen Besuchern, von denen jeder seine Weisheit auskramt, lassen den armen Maler kaum zu Athem kommen, der am Abend, wie ein abgehetzter Hirsch, traurend seine Pallette niederlegt, andre nicht befriedigend, sich selbst aber am Allerwenigsten. Je höher hinauf die Modelle um desto schlimmer. Das Probestück eines Portraitmalers aber sind fürstliche Kinder. Es gehört viel Ehrgeiz und Eitelkeit dazu, solche Aufgabe freiwillig zu übernehmen, oder sich der großen Ehre eines solchen Auftrages wegen noch glücklich schätzen.“[703]

Schadow schrieb diese Zeilen aus eigener Erfahrung, da er schon früh Porträtist des preußischen Königshauses wurde und Gruppenbildnisse mit Kindern anfertigte, wie

[702] Vgl. ebd., S. 453.
[703] Schadow 1860, S. 69 f.

z. B. das *Familienbildnis Prinzessin Marianne von Preußen, in einem roten Samtkleid mit Hermelinbesatz und Diadem, mit ihren Kindern Adalbert, Elisabeth und Waldemar* (1821–22).[704] Carl Ferdinand Sohn muss wohl ähnliche Erfahrungen gemacht haben, da er ebenfalls in Fürstenhäusern, unter anderem im Hause zu Wied, Porträts von Kindern anfertigte, auf das in einem späteren Kapitel eingegangen wird.[705] Im gleichen Artikel gab Schadow seine Wertschätzung für das Porträt noch einmal Ausdruck, als er über die Schwierigkeit ein gutes Damenporträt herzustellen sprach:

> „Uebrigens ist auch die bloße Naturnachahmung so schwierig, daß mir nichts anstrengender erscheint, als das Fertigmalen eines schönen Weiblichen Portraits. Es verlangt eine Genauigkeit im Treffen von Form und Farbe, wie bei dem freien künstlerischen Schaffen aus der Phantasie, gar nicht beansprucht werden kann. […] Das freie Schaffen muß aber doch noch schwieriger seyn, denn woher komt es, daß es zu jeder Zeit gute Portraitmaler gegeben […]“[706]

Vielleicht hat er dabei an Carl Ferdinand Sohn gedacht, der seinen Idealen entsprechend, als einer der besten Porträtmaler seiner Schule galt und den er recht früh als Lehrer anstellte. Gerade für Damenporträts war Sohn sehr bekannt und geschätzt.[707]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Schadow den Gegensatz zwischen Idealismus und Naturalismus aufhob und beide Strömungen miteinander vereinte. Über allem stand für ihn jedoch der poetische Gedanke, der das Göttliche im Menschen, das ihn mit der Welt verbindet und das einem Kunstwerk innewohnen muss, erkennt und zur Geltung bringt. Um ein ganzheitliches, poetisches Kunstwerk zu schaffen, muss dieses aus Fantasie, Verstand und Gefühl hervorgebracht werden.

---

[704] Wilhelm Schdow, „Familienbildnis Prinzessin Marianne von Preußen, in einem roten Samtkleid mit Hermelinbesatz und Diadem, mit ihren Kindern Adalbert, Elisabeth und Waldemar“, 1821-22, 226 x 174,5 cm, Öl auf Leinwand, signiert und datiert unten rechts: WS A.D. MDCCCXXII, Inv.-Nr. B 21042, Schlossmuseum Darmstadt, Darmstadt, Hessische Hausstiftung, Kronberg im Taunus.

[705] Siehe Kapitel 4.4.8 Kinderbildnisse

[706] Schadow 1860, S. 68 f.

[707] Die Dioskuren zum Beispiel berichten in einem letzten Teil über eine Ausstellung des Malkasten 1860 durch Zitation der Essener Zeitung: „Wie anders treten dagegen die wahren Meister der Farbe im Portrait auf! [...] Prof. C. Sohn hat sich sogar einer seiner schönsten Perlen entäußert. Sein ‚Frauenbild‘ von wunderbar sinnig-sinnlichem Eindruck, klassischer Zeichnung, gediegenster Farbe und harmonisch-landschaftlichem Beiwerk weckt, nicht zu seinem Nachtheil, rühmliche Vergleiche mit den Großmeistern des italienischen Mittelalters.“ o. V.: Korrespondenzen. Düsseldorf. (Die Ausstellung des „Malkasten.“ A. d. Ess. Ztg. Schluß.), in: Dioskuren, Jg. 5, Nr. 31 (29. Juli 1860), S. 253.

3.5 Fazit

Carl Ferdinand Sohns Bildnisauffassung ging aus dem theoretischen und institutionellen Umfeld der Düsseldorfer Malerschule hervor. Besonders die von Wilhelm Schadow vertretene Bildnistheorie, die eine Verbindung von Naturalismus und Idealisierung anstrebte, beeinflusste Sohn nachhaltig. Diese Theorie sollte weniger einen eigenständigen stilprägenden Bildtypus manifestieren als sich mithilfe von praxisnahen Unterweisungen an Zweck, Auftrag und Bildwirkung orientieren.
Im europäischen Vergleich erwies sich die Düsseldorfer Akademie daher weniger als stilprägendes Zentrum im Sinne von Paris oder London, sondern als Ort der Vermittlung. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Sohn internationale Bildtraditionen nicht nur imitierte, sondern durch die theoretischen Grundlagen Schadows geprägt adaptierte und schließlich davon losgelöst auch weiterentwickelte. Diese Experimentierfreude im Bildnis war die Grundvoraussetzung dafür, dass Sohn zwischen den bürgerlichen und adeligen Bildnistraditionen sowie zwischen nationalen und internationalen Erwartungen vermitteln konnte. Wie genau Sohn das in den Bildnissen umsetzte, wird sich in den folgenden Kapiteln anhand der unterschiedlichen Porträtgruppen im Einzelnen zeigen.

Exkurs: Bilder zwischen Historienmalerei und Porträts an der Düsseldorfer Malerschule

Der Kunsttheoretiker Johann Georg Sulzer definierte 1773 Historienbilder in Abgrenzung zu Porträts, Landschaften und Stillleben dadurch, „… daß es die Schilderungen handelnder, oder auch nur in gewissen bestimmten Empfindungen begriffener Menschen zur Absicht hat."[708] Ziel sei es durch die abgebildeten Handlungen, Leidenschaften oder sittlichen Umstände der Personen deren „äußerliche[s] Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu schildern."[709]

> „In so fern werden die Vorstellungen aus Mythologie, das allegorische Gemähld, die Schlachten, die Gesellschaftsgemählde, wenn sie gleich aus Portraiten bestehen, ingleichem einzelne Bilder, wo nur eine einzige Person in Handlung, oder in einer bestimmten Gemüthslage vorgestellt wird, wie eine bußfertige Magdalene und dergleichen, zu der historischen Classe gerechnet."[710]

Sulzer bezeichnete den Historienmaler als den „Mahler des menschlichen Gemühtes, seiner Empfindungen und seiner Leidenschaften".[711] Er soll durch seine Werke Gedanken und Empfindungen beim Betrachter wecken und ihm so eine sittliche Vorlage geben.[712] Dabei sei es nicht notwendig, dass der Maler die genaue historische Geschichte abbilde, dafür seien die Geschichtsschreiber zuständig. Stattdessen solle er vor allem den Geist der Begebenheit vermitteln.[713]

Grundsätzlich folgte Wilhelm Schadow diesen Überlegungen Sulzers; unter seiner Leitung kam es jedoch auch zu einer Verschmelzung mit dem Porträt. Den Grundstein dafür legte der von Schadow geschätzte Friedrich Schlegel, der das Porträt als eigenständiges Kunstwerk anerkannte, wenn sie wie bei Tizian oder Hans Holbein (1497/98–1543) mit hoher Ähnlichkeit und ausgeklügelter Anordnung wiedergegeben werden. Diese Werke beinhalten jedoch noch eine weitere, höhere Aussagekraft, weshalb er sie, wie bereits erwähnt, als „symbolisches Porträt" bezeichnete. Mit Landschaften und Symbolen werde auf den Charakter und die Seele des Dargestellten hingedeutet, wie es bei Raffael und Leonardo Da Vinci vorkomme.[714] Schlegel schrieb:

---

[708] Sulzer 1773, Bd. 1, S. 724.
[709] Ebd., S. 724.
[710] Ebd.
[711] Ebd.
[712] Vgl. ebd.
[713] Vgl. ebd., S. 726.
[714] Vgl. Wartmann 1996, S. 24 f.

> „Ein solches symbolisches Portrait [...] tritt ganz aus der Gattung heraus; man könnte es mit dieser landschaftlichen Umgebung in dieser höhern Beziehung und Bedeutung nur gleich in ein größeres oder [...] historisches Gemälde verpflanzen.“[715]

Schadow ging noch einen Schritt weiter und verwirklichte seine Auffassung von Ideenmalerei und Porträtkunst in den Werken *Mignon* und *Poesie*. In diesen Porträts wurden eine real existierende Person mit einer literarischen oder der Fantasie entsprungenen Figur verbunden. Laut Tucholski wurde somit der Forderung nach der „verwirklichten Idee“ Rechnung getragen, indem die Verbindung der Gegensätze zwischen Naturalismus und Idealismus, Individualität und idealer Schönheit sowie zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren verbildlicht wurde. [716]
Nach seinem Vorbild fand an der Düsseldorfer Malerschule eine Aufweichung der Gattungen bzw. ein gattungsübertretender Formenaustausch zwischen Bildnis-, Historien- und Genremalerei statt. [717] Laut Schadow soll jedes Werk einer Idee folgen, deren Grundgedanke dem Betrachter klar und einprägsam vermittelt werden soll. So wiesen gerade Gruppenporträts und Historiengemälde Parallelen in der Komposition auf. Die Gestaltung der Figurenkonstellation war unter anderem durch die enge Verbindung zum Düsseldorfer Theater unter Karl Immermann geprägt, an dem die Künstler aktiv mitgewirkt hatten. In dieser Kooperation wurde auch das „lebende Bild“ gepflegt, das sicherlich zu weiteren Anregungen in der Malerei führte.[718]
Die dargestellten Figuren in den Historienbildern, den Genredarstellungen und den Porträts subsumierten Markowitz und Wartmann unter dem Begriff der „Seelenmalerei“, die die innere Gefühlswelt der Dargestellten zeigte und charakteristisch für die Düsseldorfer Malerschule wurde. Schon zu Lebzeiten Sohns waren sich die Kunstkritiker nicht einig darüber, wozu gewisse Werke gezählt werden sollten.[719] So schrieb Hermann Püttmann zu Lessings *Das trauernde Königspaar*: „Das ‚trauernde Königspaar‘ z.B. ist weder Genre-, noch historisches Bild, man erlaube uns, es ein charakteristisches Lebensbild zu nennen.“[720] Zu dieser Kategorie der Werke kann auch das Werk *Die beiden Leonoren* von Sohn gezählt werden. Aber auch in der

[715] Schlegel 1803, S. 145 f.
[716] Vgl. Tucholski 1984, S. 133.
[717] Vgl. Wartmann 1996, S. 26.
[718] Vgl. Wartmann 1996, S. 26; siehe hierzu demnächst die Dissertation von Brigitte Metzler, Düsseldorf.
[719] Vgl. Wartmann 1996, S. 28.
[720] Püttmann 1839, S. 33.

Genremalerei fiel es den Rezipienten schwer die Grenzen zwischen Genre-, Historienmalerei oder den „charakteristischen Lebensbildern“ zu ziehen.[721] Beispielhaft ist Sohns *Lautenspielerin* zu nennen, die einerseits vom Thema her dem Genre, von der Auffassung her jedoch dem „charakteristischen Lebensbild“ entspricht. Förster ging so weit, die beiden Bilder *Die Lautenspielerin* und *Die beiden Schwestern* von Sohn als „[…] etwas ausgeschmückte Naturstudien oder Bildnisse […]“[722] zu bezeichnen. Ähnlich verhält es sich mit dem Übergang von religiösen und symbolischen Bildern zum Porträt bei den Düsseldorfer Nazarenern.[723] Diese Schwierigkeiten lassen sich daher ableiten, dass das Porträt immer Basis für die Bilder waren und so die gesamte Düsseldorfer Malerschule prägte. Friedrich von Uechtritz bemerkte schon 1839, „[…] daß die hiesige Schule von dem Porträte ihren Ausgang genommen hat.“[724] Und weiter bemerkte er:

> „Die bei weitem größere Mehrzahl ihrer Gemälde können als Darstellungen aus dem Gebiete des Natur- und Seelenlebens (was beides in der höchsten Aeußerung des erstern identisch ist, da die menschliche Seele den Schluß- und Gipfelpunkt des Lebens der Natur bildet) mit porträtartiger Naturwahrheit ausgestattet bezeichnet werden.“[725]

Schadow selbst betonte die Prinzipien, auf die er seinen Unterricht gründete: „Sie [die Lehrmethode; Anm. d. Verf.] beruht auf das strenge Festhalten an dem tiefen Studium der Formen und Farben der Natur, als der gründlichen Grammatik derjenigen Sprache, in welcher der Maler dichten soll.“[726] Die enge Beziehung der Werke zu den porträthaften Vorlagen verstärkten das Prinzip der strengen naturalistischen Darstellungsweise und förderte ein intensives Natur- und Modellstudium. Schadow empfahl dafür, zu Beginn eines Werkes die Malerkollegen als Modelle zu verwenden.[727] Um den Modellrealismus zu verhindern, forderte er, „[…] daß in einem idealen Kunstwerke zwar überall Natur, jedoch nicht das Modell gesehen werden darf.“[728] Wartmann erkennt jedoch gerade im Modellcharakter der Figuren, im Theatereffekt sowie in der künstlichen Verkleidung die Hauptmerkmale der frühen

[721] Vgl. ebd., S. 146.
[722] Förster 1863, Bd. 5, S. 366.
[723] Vgl. Wartmann 1996, S. 29.
[724] Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 75.
[725] Ebd., S. 83.
[726] Schadow 1845, S. 60.
[727] Vgl. Schadow 1836, S. 324.
[728] Schadow 1845, S. 60.

Phase der Düsseldorfer Malerschule.[729] Das führte schon bei Zeitgenossen zu kritischen Äußerungen. Anton Fahne schrieb: „An Schadow's Bildern vermißt man den festen Typus; sie erscheinen an dem Individuellen geboren, und nicht an dem Generellen individualisirt."[730] Püttmann sah in dem Werk *Die beiden Leonoren* von Sohn keine Gruppe dargestellt, sondern „[…] nur zwei Portraits […], welche den Originalen in ihrer hohen Vortrefflichkeit nicht in allen Zügen ähneln."[731]
Müller von Königswinter ordnete die Bilder von Sohn ebenfalls zwischen die Historien- und Genremalerei ein und er erklärte:

> „Bei ihnen [den Malern an der Akademie wie Sohn; Anm. d. Verf.] sind die Stoffe, welche sie behandeln, eigentlich Nebensache. Weder das geschichtliche noch das tägliche Leben suchen sie in ewigen Kunstformen zu verherrlichen. Die idealisirte Natur ist das Ziel ihres Strebens. Sie stellen Menschen dar, sie suchen Individualitäten in ihren schönsten oder charakteristischen Erscheinungen aufzufassen und wiederzugeben. Welches Kleid sie ihnen anziehen und in welcher Situation sie dieselben darstellen, das ist, wenn auch gerade keine gleichgültige, doch eine untergeordnete Sache; denn in ihren Compositionen sind sie durchaus nicht hervorragend, wohl aber in der Art, wie sie in jedem ihrer Bilder ein Stück Menschheit aufführen. […] Sie sind Naturalisten in der ersten und letzten Potenz. Das ist denn auch der Grund, warum sie die besten und ausgezeichnetsten Portrait-Maler der Schule sind. Aehnliche Erscheinungen findet man in der venetianischen und niederländischen Schule. Bei manchen Bildern Tizian's und bei den meisten van Dyck's und Rembrandt's herrscht dieselbe Tendenz."[732]

Wartmann kommt zu dem Schluss, dass die Grenzen der Bildnismalerei mit den klassischen Figurenbildnissen in Historien- und Genremalerei in der Düsseldorfer Malerschule fließend sind. Bei den Bildnissen lässt sich sinngebendes Beiwerk erkennen, bei den Historienbildern die Fokussierung auf Einzelfiguren, die eine bestimmte Stimmung transportieren, wodurch sich die beiden Gattungen annähern.[733] Der Kunsttheoretiker Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) versuchte diese Bilder noch feiner zu differenzieren und unterteilte 1846 die Historienmalerei in ein Situationsbild und ein Handlungsbild, bei dem Figuren in ruhiger Situation oder einer figurenreicheren, bewegten Szene dargestellt sind.[734] Er erklärte weiter: „Das Situationsbild im engeren Sinne […] stellt sich zwar dem Schauplatz der Handlung,

[729] Vgl. Wartmann 1996, S. 30.
[730] Fahne 1837, S. 145.
[731] Püttmann 1839, S. 63.
[732] Müller von Königswinter 1854, S. 171.
[733] Vgl. Wartmann 1996, S. 32.
[734] Vgl. Vischer 1854, Bd. 3, S. 166.

ergreift aber Arten des Thuns oder Lagen aus einer Reihe von Thaten und Schicksalen, die ihrer Natur nach eine zur Beobachtung des Seelenlebens einladende Dauer zeigen."[735] In der Historienmalerei bildet es den Übergang zum Dramatischen, dem Höhepunkt der Erzählung, oder es ist die direkte Folge dieses Moments.[736] Es kann aber auch zum Sittenbild tendieren und so einen Übergang schaffen.[737] Dem Gegenüber stellte Vischer das Lyrische: „Den Standpunkt des Lyrischen betritt die geschichtliche Malerei in der Darstellung subjectiv bewegter Momente, die nicht mittelbar zur Handlung gespannt, vielmehr meist als Nachklang einer vorhergegangenen Handlung und tiefe Empfindung des Schicksals erscheint."[738] Vischer führte aus den religiösen Themen eine reuige Magdalena und aus dem Literarischen ein Romeo, der sich von Julia nach der Liebesnacht verabschiedet, an.[739] Das sind Bilder, die auch schon Sulzer in seinen Historienmalereikapitel angeführt hatte, aber nicht recht zu benennen wusste.[740] Hierbei handelt es sich um Momente, „wo das innerste Wesen des Menschen sich in einer Bewegung des Gemüths zusammenfaßt, aus Blick und Geberde spricht, ohne in spannender Weise eine reale Veränderung, eine Handlung vorzubereiten."[741] Hans Körner fasst es zusammen, in dem er auf das Subjektive und Psychologische in der Ausführung Vischers hindeutet, die den Sittenbildern näherstehen. Körner zeigt auf, dass die Bilder von Hildebrandt und Sohn das Situationsbild mit dem Lyrischen verbinden, wodurch die traditionelle Gattungshierarchie infrage gestellt wurde. Er charakterisiert diese Bilder als „lyrische Situationsbilder".[742] Zudem weitet Körner die Deutung aus, indem er die Bezeichnung auch auf Werke überträgt, in denen Reflexionen die Handlung ersetzen und die angestrebten Höhepunkte durch die Gestimmtheit der Figuren und der Betrachter erzeugt werden – etwa bei Lessings *Trauerndem Königspaar* oder Sohns *Lautenspielerin*.[743]

---

[735] Ebd., S. 686.
[736] Vgl. Vischer 1854, Bd. 3, S. 686.
[737] Vgl. Körner 2000, S. 32.
[738] Vischer 1854, Bd. 3, S. 685 f.
[739] Vgl. ebd., S. 686.
[740] „Eine andere Gattung könnte man füglich mit dem Namen der Bilder belegen. Sie stellen blos einzele merkwürdige Personen, in interessanten Situationen, oder zur Abbildung ihres Charakters vor; so wie bey den Alten die Bilder der Götter und Helden, und bei den Bildern der Heiligen." Sulzer 1773, Bd. 1,2, S. 725.
[741] Vischer 1854, Bd. 3, S. 685.
[742] Vgl. Körner 2000, S. 32 f.
[743] Vgl. ebd., S. 36.

Exkurs: Akademien im 18. und 19. Jahrhundert

Ende des 18. Jahrhunderts gab es über hundert neue Akademien in Europa, die sich in ihrer Grundstruktur an dem französischen Vorbild aus der Zeit Ludwigs XIV. (1638–1715) orientierten. Unter der Herrschaft des Sonnenkönigs wurde eine dem Hof nahestehende Kunstakademie gegründet. Sie diente dem Ruhm des Herrschers und trug zugleich zur Befreiung der Künstler aus den Zünften sowie zur wissenschaftlich-theoretischen Fundierung der Kunst bei. Unterrichtet wurden die Nachahmung von Kunst und Natur, die Lehre der Perspektive, der Proportion und der Anatomie, wobei ein besonderes Augenmerk auf Zeichnung und Komposition gelegt wurde.[744] Der praktische Teil, der vor allem aus Zeichenunterricht bestand, wurde in drei Stufen vermittelt: Der Anfänger übte sich im Kopieren nach Zeichnungen des Lehrers, ehe er sich dann an die antiken oder Renaissancevorbilder wagen durfte. Die Fortgeschrittenen gingen in das Naturstudium mit Hilfe eines männlichen Modells und in die Proportionslehre über. In der letzten Stufe wurden die zuvor erlernten Regeln auf die Interpretation der Natur angewendet. Theoretische Inhalte wie Geometrie, Perspektive, Architektur und Anatomie wurden gesondert unterrichtet. Ausgeführt wurden die Mal- oder Bildhauarbeiten jedoch in privaten Ateliers und nicht in der Akademie.[745]

Auch zweihundert Jahre später waren die Akademien noch reine Zeichenschulen, deren Aufbau sich seitdem kaum geändert hatte. Im 18. Jahrhundert waren die Lehrpläne vom Klassizismus geprägt. Besonders Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) beeinflusste die Anschauungen und Unterrichtsideen jener Zeit. Die idealisierten griechischen Statuen sollten als Vorbild dienen, um die Einfachheit und Schönheit der Natur herauszukristallisieren, anstatt sie lediglich zu kopieren. Dabei wurde der Zeichnung (disegno), die als Ausdruck der genialen Idee verstanden wurde, Vorrang vor der Farbe eingeräumt.[746] Neben den Akademiebefürwortern, die den klassischen Idealen anhingen und den merkantilistischen Vorteilen dieser Institutionen Respekt zollten, gab es auch die Gegner, die in ihnen Kreativität beschneidende Institutionen sahen. Verfechter dieser antiakademischen Haltung fanden sich besonders in den bekannten deutschen Künstlerpersönlichkeiten wie Caspar David Friedrich und Philipp

[744] Vgl. Mai 2010, S. 30.
[745] Vgl. Mai 2010, S. 35.
[746] Vgl. Pevsner 1986, S. 144-148.

Otto Runge um 1800, die beeinflusst von romantischen Idealen nun die Landschaft und das Porträt den mythologischen Themen vorzogen. Am konsequentesten stellten sich die Nazarener gegen die akademische Ausbildung. Als Studenten der Wiener Akademie wollten Friedrich Overbeck und Franz Pforr sich gemeinsam mit ihren Freunden nicht länger von den Lehrern korrigieren lassen, sondern von den alten Meistern lernen. Sie verließen daraufhin die Akademie und gingen nach Rom, wo sie zusammen mit Gleichgesinnten in einem verlassenen Kloster nach einer Erneuerung der Kunst durch die Vorbilder altdeutscher Malerei und Bilder der Renaissance strebten.[747] Wie in anderen Künstlerkollektiven auch entstanden Selbstporträts und gegenseitige Porträts als Ausdruck der Suche nach der eigenen Identität und einer neuen Kunstauffassung. Der Gruppe schlossen sich in den folgenden Jahren immer neue junge deutschsprachige Künstler an, unter anderem auch 1809 Peter Cornelius und der junge Wilhelm Schadow, der sich vor allem als Porträtist der preußischen Königsfamilie einen Namen gemacht hatte. Das besondere an den Nazarenern war die nachhaltige Wirkung, die sie auf die Ausbildung ausübten. Nikolaus Pevsner spricht von der Absorption der jungen radikalen Ideen der Nazarener in die offiziellen Kunstausbildungsstätten. Anstatt von einem regelzitierenden wurde das Ideal eines Talent unterstützenden Lehrers oder Meisters erträumt.[748] Den Beginn markiert die neu gegründete Königliche Kunstakademie in Düsseldorf, die in den neuen preußischen Rheinlanden aus der alten Akademie wiederbelebt wurde.[749] Als 1819 Peter Cornelius zum Direktor berufen wurde, änderte er die Akademieverfassung im Sinne der Nazarener. Er führte das vorher erwähnte dreistufige Ausbildungssystem von der Elementarklasse bis zur letzten Klasse ein.[750] Aber erst unter dem Direktorium Wilhelm Schadows ab 1826 wurden die Forderungen der Nazarener verwirklicht. und die Düsseldorfer Akademie wurde die wichtigste Kunstausbildungsstätte in Europa. Schadow führte zusätzlich zu Cornelius‘ System die Meisterateliers ein, in denen gemalt und eine freie Ausübung mit väterlichem Rat des Direktors stattfinden konnte.[751]

[747] Vgl. Pevsner 1966, S. 8 ff.
[748] Vgl. Pevsner 1966, S. 10.
[749] Hütt 1995, S. 8.
[750] Vgl. Markowitz 1979, S. 71-74.
[751] Schadow orientierte sich nicht nur an den Forderungen der Nazarener, sondern auch an den Meisterateliers in Paris, wie das von David, wo Schüler gegen Bezahlung Eintritt fanden, und im Malen unterrichtet wurden. Vgl. Pevsner 1966, S. 11.

4. Sohns Porträtmalerei

Auf dem Gebiet der Porträtmalerei erlangte Carl Ferdinand Sohn eine herausragende Stellung, die sich bereits zu Lebzeiten abzeichnete und noch Jahrzehnte nach seinem Tod gewürdigt wurde. Zwar feierte dieser auch mit seinen Situationsbildern große Erfolge, doch seine künstlerische Entwicklung und Bedeutung entfaltete sich insbesondere in der Porträtmalerei. Daher bilden die Porträts den Schwerpunkt des vierten Kapitels und werden in den folgenden Unterkapiteln durch systematische Analysen untersucht.
Bereits 1854 erkannte der Dichter Müller von Königswinter in Sohn einen Porträtisten von internationalem Rang:

> „In dieser Beziehung [als Porträtmaler; Anm. d. Verf.] hat er denn auch seine besten Werke geliefert, die deshalb um so mehr Bewunderung verdienen, weil ihre Zahl endlos ist. Selbst in Paris, wo dieser Luxuszweig der Kunst besonders cultivirt worden ist, habe ich kaum bessere Bildnisse gesehen. Unstreitig ist er hier ein Meister ersten Ranges, und seine Gemälde werden aus unserer Zeit in die Nachwelt leuchten, wie die Meister aus alten Tagen in unsere Gegenwart strahlen.“[752]

Diese Einschätzung teilte auch der Autor im Nachruf der „Illustrierten Zeitung“ 1867, der Carl Sohns künstlerische Entwicklung von seiner romantischen Malerei unter italienischem Einfluss hin zur Porträtkunst nachzeichnete und seinen internationalen Rang bestätigte:

> „Seine Richtung zur Romantik fand in Italien die reichste Nahrung. Das ist der Geist, der aus den ersten, man kann wol sagen aus den zu ihrer Zeit gepriesensten seiner Werke spricht. Aber diese Romantik ist keine Geschichte; kein bedeutendes historisches Ereigniß, keine welterschütternde Begebenheit hat seinen Pinsel geführt; nur auf dem Gebiete der von Liebe und Sinnenlust erfüllten Romantik hat er sich bewegt. Daher denn auch der unvergleichliche Reiz der Farbe, der seinen Bildern eigen ist; daher der wunderbare Schmelz der Carnation, mit dem er unverhüllt die Körper, insbesondere die weiblichen, darzustellen weiß. Eben hierin überschreitet er nie das ästhetische Maß; nie zeigt er sich indecent und schlüpfrig; nur die frische, blühende Natur, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorging, nur diese ist es, die es künstlerisch vergeistigt und gehoben auf die Leinwand bringt. Kein Wunder daher, daß ein solcher Maler vorzugsweise ein Meister im Porträt wurde. Das war Karl Sohn im vollsten Sinne des Wortes. Er war Maler der Schönheit und der Frauen. Das war das Gebiet, auf dem er sich, als die Romantik und ihre Situationsbilder ein überwundener Standpunkt zu werden begann, weil die Zeit über sie hinaus gegangen war, neben dem Unterricht an der Akademie, fast ausschließlich bewegte, sodaß sein

[752] Müller von Königswinter 1854, S. 176.

> Ruf als Porträtmaler bald ein europäischer wurde. Während die im Verhältniß zu seiner Lebenszeit eben nicht zahlreichen Werke poetischen, liebeerfüllten Romantik sich auf die Sammlungen einiger deutscher Fürsten und Privatpersonen beschränken, sind seine zahlreichen Porträts in Deutschland, Frankreich und England, vielleicht auch in Rußland zerstreut.“[753]

Noch 1917 bezeichnete Walter Cohen (1880–1942), Kurator der Düsseldorfer Städtischen Kunstsammlung, Sohn als den bedeutendsten Porträtisten der Düsseldorfer Malerschule:

> „Ich bin mir keiner Übertreibung bewußt, wenn ich gerade ihn als den ersten, auch heute noch nicht übertroffenen Porträtisten Düsseldorfs bezeichne. […] Die Anzahl der von Sohn gemalten Bildnisse ist eine außerordentlich große, und nichts Schöneres läßt sich diesem Künstler nachsagen, als daß er niemals dem eitlen und leeren Virtuosentum verfallen ist, in das so viele seiner späteren künstlerischen Nachfahren in Düsseldorf, durch zu frühen Erfolg verdorben, sich rettungslos verstrickt haben.“[754]

Die in zeitgenössischen wie auch in späteren Urteilen übereinstimmend geäußerte Wertschätzung belegt, dass Sohns Bildnisse nicht nur in ihrer künstlerischen Qualität und der psychologischen Erfassung der Dargestellten innerhalb der Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts hervortreten, sondern auch die gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit widerspiegeln. Der Blick auf seine Bildnisse erlaubt eine tiefergehende Untersuchung von Bildstrategien, Repräsentationsdarstellungen und den im Bildnis des 19. Jahrhunderts verhandelten sozio-kulturellen Ansprüchen.

Die anschließenden Bildanalysen sind daher methodisch breit angelegt: Ausgangspunkt bildet eine formanalytische Beschreibung, die durch Stilkritik und Ikonologie ergänzt wird. Ziel ist es, die Porträts sowohl in den ästhetischen Diskurs ihrer Entstehungszeit als auch in den kulturellen und theoretischen Kontext einzubetten. Dabei spielen insbesondere Schriften Wilhelm Schadows sowie zeitgenössische Kunsttheorien eine zentrale Rolle für die Einordnung.

Die Anwendung der sozial- und kulturhistorischen Methode, also die Einordnung der gesellschaftlichen Stellung und der Rollenerwartungen der Porträtierten anhand der sozialen Herkunft, erfolgt durch vorangestellte kontextualisierende Unterkapitel. Diese Methode wird nur bei den bürgerlichen und den adeligen Bildnissen angewandt, da

[753] Illustrirte Zeitung 1867, S. 423-424.
[754] Cohen 1917, S. 417.

alle in den anderen Kapiteln dargestellten Personen sich auch entweder in das bürgerliche oder das adelige Milieu einordnen lassen und eine erneute Anwendung der sozial- und kulturhistorischen Methode in diesen Kapiteln somit redundant wäre. Soweit möglich, werden zudem biographische Daten aller Dargestellten eingebunden, um das Werk hinsichtlich individueller oder idealisierter Ausgestaltung zu überprüfen und dadurch die Entwicklung von Carl Sohns Malerei zu dokumentieren.
Ein wichtiges Instrument zum Verständnis der Porträts bilden in diesem Zusammenhang Fragen der Gender-Studies, bei denen die zeitgenössischen Geschlechterrollen und -theorien beleuchtet und anhand der Bildnisse abgefragt werden – mit Ausnahme der Porträts im Kapitel Fotografie und Malerei, bei denen der Einfluss der Fotografie im Vordergrund steht.

Die Bildnisse werden in unterschiedliche Gruppen eingeteilt, da sie sich hinsichtlich Darstellung, Ausführung und einwirkender Einflussfaktoren deutlich unterscheiden. Die ersten drei Gruppen umfassen Bildnisse aus Carl Sohns engem Freundeskreis (Carl Friedrich Lessing) sowie aus dem bürgerlichen und adeligen Milieu. Die letzten beiden Gruppen sind durch gemeinsame Einflussfaktoren geprägt: die Darstellung der Schönheit durch die Rezeption der italienischen Renaissancekunst und seiner eigenen Situationsbilder sowie der Einfluss der sich entwickelnden Fotografie.

Zunächst jedoch gilt es, einen Blick auf seine Maltechnik und die damit verbundenen Rahmenbedingungen des 19. Jahrhunderts zu werfen.

4.1 Technik der Malerei

Das 19. Jahrhundert gilt aus restauratorischer Sicht als problematisch, da Leinwände immer feiner und daher anfälliger für Luftfeuchtigkeitsschwankungen wurden. Auch mischten die Künstler Pigmente nicht mehr von Hand, sondern sie nutzten Fertigfarben mit unbekannten und manchmal instabilen Zusatzstoffen. Es wurde mit unterschiedlichen Materialien experimentiert, was sich jedoch häufig in leichtlöslichen Firnissen mit eingelegten Lasuren und Ölgründen äußerten. Hinzu kam, dass es zu Beginn des Jahrhunderts an keiner deutschen Kunstakademie einen Malunterricht gab, sondern der Fokus der Lehre auf dem Zeichnen lag.[755] In der Folge beklagten

[755] Vgl. Seidel 2016, S. 38 f.

Zeitgenossen häufig den Mangel an handwerklichen Fähigkeiten und die Unkenntnis in der malerischen Ausarbeitung. Rudolf Wiegmann beschrieb 1847 die daraus resultierenden Folgen:

> „Der Geist ist da, aber das Handwerk fehlt. Jeder Handgriff, jede feste Regel, deren die lange Erfahrung der alten Schule so manche bewährt hatte, ist abhanden gekommen. […] So viele Maler, so viele Methoden, ja Jeder hat nicht selten mehrere Methoden. Der Eine malt ganz alla prima, der Andere untermalt blaß und licht, noch ein Anderer farbig und dunkel. Dieser hält eine weiße Leinwand für die beste, Jener eine grau oder anders grundirte. Der malt mit viel, Jener mit wenig Oel. Einige vollenden ihre Bilder mit Lasiren, Andere halten das für verwerflich. […]“[756]

Ähnliches berichtete 1846 auch Anselm Feuerbach (1829–1880) seiner Mutter, als er Schüler an der Düsseldorfer Malschule war: „Ich sehe, wie sehr sie hier alle, sowohl was Technik und Geist betrifft, im Dunkeln herumirren, […]“.[757]
Zunächst wurde Carl Ferdinand Sohn von der Berliner Kunstakademie und von Wilhelm Schadow in seiner Maltechnik geprägt, was die zuvor genannte Problematik mit sich brachte: Die Nutzung von industriell hergestellten Farben, ebenso wie die mit Ölgrund vorgrundierten Leinwände.[758]
Neben diesen materiellen Aspekten wurde Sohn in stilistischer Hinsicht von Schadows Malerei beeinflusst, der für sein Farbgefühl gelobt wurde, den richtigen Lokalton zu treffen und dennoch die Zeichnung korrekt bis zum Ende auszuformulieren. Die Oberflächen seiner Bilder waren geglättet und zeigten keinen Pinselduktus auf.[759]
Diese Eigenschaften finden sich auch in den frühen Werken Sohns und seiner Kollegen wieder. Zeitgenössische Kritiker gingen überwiegend davon aus, dass Schadow sich beim Malen an der alten Kunst orientierte, was einen Bildaufbau durch Untermalung, Übermalung und Lasuren bedeutete. Diese Einschätzung führte, aus heutiger Sicht aufgrund mangelnder Kenntnisse, dazu, dass die Malerei Schadows und seines Umfelds den alten Meistern entlehnt galt.[760] Cordula Grewe hält dem jedoch entgegen:

> „Während die alten Maler nämlich ihre Bilder überwiegend von einem hellen Untergrund ausgehend aufbauten, d. h. dunkle Farbschichten über eine helle Grundierung legten, begannen die Nazarener ihre Bilder aus dem Dunklen. Die

[756] Wiegmann 1847, S. 8 f.
[757] Feuerbach 1911, Bd. 1, S. 115.
[758] Vgl. Grewe 1998, S. 129.
[759] Vgl. ebd., S. 128 f.
[760] Vgl. ebd., S. 129

> Lichter sitzen in ihren Gemälden auf der Oberfläche der Farbschichten; daher erreichten sie nicht jenes innere Strahlen der Farben, das die Alten Meister auszeichnet. Durch das fehlende Verständnis für die Technik der Alten Meister kam die dem neunzehnten Jahrhundert eigentümliche Leblosigkeit zustande, denn die Maler ahmten zwar das Aussehen ihrer Vorlagen nach, ohne aber deren Wirkung zu erreichen."[761]

Grewe arbeitete in ihrer Forschung heraus, dass Schadow nur kleine Partien im Bild lasierte und stattdessen die ausgemischte Farbe nass in nass malte. Dadurch entstanden kaum lichtreflektierende Bereiche, die farbgesättigt waren, weswegen sich ein Gefühl der Leblosigkeit im Bild einstellt.[762] Schadows malte in der Tradition der neoklassizistischen Gestaltungsprinzipien der harmonischen Formen und leuchtenden Lokalfarben. Er legte Wert auf die genaue Naturbeobachtung und die idealisierende Vereinfachung von Figuren und Raum. Früh wurde er von der französischen Schule Davids durch die Bilder von François Gérard in Berlin geprägt, was sich in dem emailleartigen Farbauftrag und der klaren Zeichnung äußerte.[763] Aufgrund der Ausbildung bei Schadow weisen die Werke Sohns alle diese Merkmale auf. Bis in die 1830er Jahre war Sohn stark von Schadow Beeinflusst, entwickelte jedoch seine Maltechnik über die erlernten verfahren hinaus weiter. Die Veränderungen in seiner Malerei über die Jahre wurde auch von Nagler 1846 rückblickend festgestellt: „Seine frühen Gemälde sollen etwas nachgedunkelt haben, was man dem häufigen Gebrauche des Asphalts zu schreibt. Seine späteren Bilder sind aber alle von grosser Wärme und Klarheit."[764] Seine für das 19. Jahrhundert typische Experimentierfreude ließ ihn zusammen mit Heinrich Mücke und Carl Lessing 1829 in einem Brief bei Karl Friedrich Schinkel nachfragen, wie genau nochmal die neue Technik für die Kartons funktionierte, die jener ihnen bei ihrem letzten Besuch in Berlin gezeigt hatte.[765] Sohns Kollege und Freund Camphausen erinnerte sich später an ein weiteres Experiment:

> „Charakteristisch für das rastlose Vorwärtsstreben Sohns nach technischer Vervollkommnung ist sein damaliger Versuch, seine Bilder grau in grau zu untermalen und Ihnen dann nur durch Lasuren ihre Lokalfärbung zu geben. Ein im Hause des Meisters befindliches Bild dieser Art zeigt auch einen so glücklichen

[761] Ebd.
[762] Vgl. ebd.
[763] Vgl. ebd., S. 130.
[764] Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 558.
[765] Vgl. Brief von Heinrich Mücke, Carl Friedrich Lessing und Carl Sohn an Karl Friedrich Schinkel, 30.01.1829, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Autographensammlung.

> Erfolg, daß es nicht zu verwundern ist, wenn diese Behandlungsweise eine Zeitlang fast die ganze Malerschule revolutioniert hatte.“ [766]

Scotti erwähnte 1838 ebenfalls die Technik der Untermalung Grau in Grau an der Düsseldorfer Malerschule, die die längere Haltbarkeit der Farben bewirken soll, was dieser ebenfalls mit Fragezeichen kommentierte.[767] Dies war mit Sicherheit nicht der Grund, weshalb Sohn sich mit der Grauuntermalung beschäftigte. Die immer wieder erwähnte Anspielung von Sohns Malerei auf die venezianische Schule dürfte hier, neben seiner hochgelobten Malerei der Farbe und insbesondere der Haut,[768] ihren Ursprung haben und verweist auf Sohns Interesse an deren Malweise. Sohn hatte sich vermutlich an Tizian orientiert, der vor allem beim Inkarnat die Grauuntermalung[769] verwendete und sie dann mit mehreren Schichten transparenter Lasuren sowie pigmentreichem Impasto übermalte.[770] Grau wurde im 16. Jahrhundert zudem bei der Doppelgrundierung genutzt. Dabei bestand die erste Grundierung in der Regel aus günstigem gelbem oder rotem Ocker, der dazu diente, die Gewebezwischenräume zu schließen und eine gleichmäßige Oberfläche auf der Leinwand zu erzeugen. Die zweite Schicht bestand gewöhnlich aus einer dünneren Grundierungsschicht, die meist mit teurerem Bleiweiß und anderen Pigmenten ausgemischt wurde. Beliebt war damals ein Grauton, der dünn, aber vollständig deckend aufgetragen wurde.

---

[766] Camphausen, Wilhelm: Gedächtniß-Rede zur Todtenfeier für Carl Sohn im Galerie-Saale der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, am 15. Dez. 1867; ein Gedenkblatt auf das Grab seines alten Lehrers und Freundes von W. Camphausen, Düsseldorf 1867, S. 7.

[767] „Die bei mehreren Aufführungen beigefügte Anmerkung: Untermalung grau in grau", bezeichnet die bei der Düsseldorfer Schule neuerdings geschehende Anwendung des gleichartigen Verfahrens der ältern Venezianischen und Niederländischen Schule, welchem man u. A. eine größere Haltbarkeit der Farben zuschreibt; - ? Die Folgezeit wird's lehren!“ Scotti, Johann Josef: Die Kunstschule zu Düsseldorf. Leistungen in den Jahren 1837 und 1838, Düsseldorf 1838, S. 6.

[768] „Sohn ist anerkannt als Meister der Carnation. Seine Darstellung des Nackten zeichne sich durch einen Schmelz, durch eine Wärme, Licht und Leben der Farbe aus, wie sie die Vorzeit nur bei den grossen Künstlern der Schulen von Venedig und Parma kennen gelernt hat. Jene Weichheit und Milde des Tons, welche der Italiener Morbidezza bezeichnet (dem Deutschen fehlt das entsprechende Wort), besitzt er in vollem Maasse […], dass durchaus von keiner Nachahmung dieses oder jenes Meisters der Vergangenheit die Rede sein kann. Es ist der schwierigste Theil der malerischen Technik, die Darstellung der äussersten Oberfläche des menschlichen Körpers, - jenes selbstständigen Lebens, jener zarten Elasticität und Porosität der Haut, - worin Sohn von keinem Zeitgenossen übertroffen wird.” Kugler 1854, S. 173; vgl. Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 558.

[769] „In den meisten Fällen scheint er [Tizian; Anm. d. Verf.] die ganze Untermalung mit stark ins Graue gebrochenen Farben gemacht zu haben, so aber, daß die nicht transparentlichten Partieen sammt den Mitteltönen – z.B. der Carnation – dunkler, die Schatten derselben aber heller gehalten wurden, als sie nach der Vollendung werden sollten.“ Rudolf Wiegmann: Die Malweise des Tizian, in: Correspondenz-Blatt, Jg. 3 (1847), Nr. 2, S. 16; Wiegmann 1847, S. 21.

[770] Vgl. Wolf 2006, S. 99.

Diese Doppelgrundierung entstand zunächst in den Niederlanden und wurde in der Folge in Flandern, Frankreich, England und Skandinavien übernommen. Der Vorteil des Grautons bestand darin, dass er als Mittelton diente und so schnell Licht und Schatten im Malprozess entstehen ließ.[771] Sohn hat sich allerdings nicht nur einen grauen Mittelton auf die vorgrundierte Leinwand untermalt, sondern wie bei der Grisaille-Malerei verschiedene Grautöne so gesetzt, dass sie gleichzeitig als Vorzeichnung sowie als individueller Untergrund für die Farben dienten. Die Lokalfarbe wird anschließend durch Lasuren erzeugt. Durch die Verwendung grauer Untermalungen wurde eine größere Tiefenwirkung und eine gesteigerte Plastizität in der Modellierung erzielt. Friedrich Uechtritz beschreibt den Unterschied zu dem früheren Vorgehen:

> „Hierzu kam eine durch den Maler Sohn angestellte Coloritprobe. Dieser versuchte es vor einigen Monaten, ein Bild, statt wie früher in den Lokalfarben, bloß mit Grau in Grau zu untermalen. Der Versuch wurde von dem besten Successe gekrönt und hatte eine vollständige Revolution in der Art zu malen auf der ganzen hiesigen Akademie zur Folge. Auch Schadow wurde von der allgemeinen Strömung ergriffen. Die Malerei, das Colorit, die Farbe scheint dadurch auch für ihn, wie für Alle, zur Hauptfrage geworden, und die Composition, der Gegenstand und Inhalt des Bildes in den Hintergrund getreten zu seyn.“[772]

In dieser Zeit entstand Sohns Situationsbild *Tasso und die beiden Leonoren* von 1839 (Abb. 35), das laut Scotti mit der Grau-in-Grauuntermalung erschaffen wurde.[773] Es kann als Höhepunkt der Grauuntermalung an der Düsseldorfer Malerschule gesehen werden, denn die Technik war komplex und wurde nur von Sohn meisterhaft beherrscht. So räumte Camphausen ein:

> „Die Begeisterung dafür erkaltete freilich bald wieder, weil sie sich in Extreme verloren hatte, besonders aber auch, weil die Anwendung nur durch eine so kundige Meisterhand, wie die seinige, möglich wurde, und ich führe diese Epoche seiner Thätigkeit nur an, weil sie zeigt, wie Sohn von Allen stets als erste Autorität in der Behandlung des Colorits betrachtet wurde.“[774]

Auch Uechtritz schrieb im April 1839, dass die Begeisterung für die graue Untermalung nachgelassen hatte und viele wieder zu der Untermalung mit der Lokalfarbe

---

[771] Vgl. AK Köln 2021, S. 82.
[772] Uechtritz, Friedrich von: Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, 2 Bde., Düsseldorf 1839-1840, Bd. 1, S. 174-175.
[773] Vgl. Scotti 1838, S. 42.
[774] Camphausen, Wilhelm: Gedächtniß-Rede zur Todtenfeier für Carl Sohn im Galerie-Saale der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, am 15. Dez. 1867; ein Gedenkblatt auf das Grab seines alten Lehrers und Freundes von W. Camphausen, Düsseldorf 1867, S. 7.

zurückgekehrt waren. Gesichter und nackte Partien wurden aber weiterhin mit Grau untermalt oder wurden, wenn die Lokalfarbe wieder als Untermalung diente, in kälterer und grauerer Erscheinung wiedergegeben.[775]

Wie lange sich die Technik gehalten hat, ist schwer zu sagen, da es nach den Lasuren schwierig ist, festzustellen, wo die Grauuntermalungen zum Tragen kamen. Meist sind die Untermalungen ohne Hilfsmittel nicht sichtbar und können nur durch aufwendige Untersuchungen bestimmt werden.[776] Allerdings lassen sich in vielen Bildnissen Sohns im Haar rötliche und in der Kleidung weitere farbige Untermalungen identifizieren.

Bei der Entstehung eines Bildes folgt nach der Grundierung und Untermalung die Ausmalung. Sohns Privatschüler Henry FewSmith (1821–1846) beschrieb den Ausmalungsprozess bei den Porträts und Figuren an der Düsseldorfer Malerschule wie folgt:

> „They begin by painting in the background first, and then begin (if a portrait) the hair, then the forehead, then the eyes, nose, mouth, etc., etc. finishing each part as they go along; that is, in the Class, where it must be done so, as after the picture is first completed, they have no opportunity to give it a second painting or retouch; as the model takes a new position."[777]

Die hier beschriebene Methode der partiellen Ausmalung bringt gleichzeitig den Nachteil der Inflexibilität bei kurzfristigen Änderungen mit sich. Dieses Problem wurde sicherlich mit dem Aufkommen der Fotografie abgewendet, da nun das Foto und nicht mehr das Modell als Vorlage dienen konnte. An der Schule und für die meisten durch Sohn angefertigten Bildnisse saßen die Abgebildeten dem Maler jedoch weiterhin Porträt.

Ob das von FewSmith beschrieben Vorgehen bei der Ausmalung Teil des Unterrichts bei Sohn war, kann bezweifelt werden. Denn Anselm Feuerbach, einer seiner berühmtesten Schüler, schrieb am 23. Januar 1847 an seine Eltern:

> „[…] ich hatte in dieser Woche zwei Köpfe gemalt, zuletzt ein kleines Mädchen mit langen Locken auf ein Rähmchen, ich hatte fest in meiner Einbildungskraft, wie ich es machen wollte, und als Sohn kam, stand er lange davor und war – sehr zufrieden; es sei plastisch durchgearbeitet, in der Totalwirkung des Lichtes sehr gut. Und das war gerade mein Grundsatz, recht aus dem Ganzen zu arbeiten, darum legte ich auch den ganzen Kopf in einem Vormittage an. Sohn lobte das Prinzip […], zuletzt kam er noch einmal auf mich zu und sagte, er wüßte doch

[775] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 175.
[776] Vgl. AK Köln 2021, S. 142.
[777] Feuerbach 1911, Bd. 1, S. 128.

> noch einen Fehler, ich müßte feinere und klarere Töne beim Übermalen hineinbringen, was auch ganz meine Absicht war; […]“[778]

Feuerbach schien sich dem üblichen Vorgehen beim Malen hier widersetzt zu haben, da er nicht, wie bei FewSmith beschrieben, partiell, sondern im Ganzen das Bildnis durchgearbeitet hatte. Da Sohn das Prinzip lobte, gehörte es sicherlich auch zu seinen Methoden der Ausarbeitung. Darüber hinaus zeigt sein Umgang mit Feuerbach, dass Sohn seinen Schülern Freiheiten in der Ausarbeitung ließ und nur bei der Zeichnung, der Komposition und der Farbwirkung einschritt. Feuerbach schätzte Sohns Kritik, die er immer wieder als „ausgezeichnet und liebreich“[779] bezeichnete und er „zu Sohn viel […] Vertrauen“[780] entwickelt hatte. Diese Freiheit und Experimentierfreude hatte Sohn bereits bei Schadow selbst erfahren dürfen und bewahrte sie bis zu seinem Lebensende. Die Vorgehensweise wussten allerdings nicht alle zu schätzen, so zu einem späteren Zeitpunkt auch Feuerbach bzw. sein Malerfreund Eduard Seidel nicht, der in Belgien Malerei studierte, und von dessen Argumenten Feuerbach 1847 in einem Brief an seine Mutter schrieb:

> „[Seidel war der Ansicht; Anm. d. Verf.] was hätte ich davon, wenn ich auch so malen lernte wie Sohn, der sich quälen muß und endlich ein schönes Porträt mit traurigen Mitteln vollendet, hingegen die guten Belgier und H. Vernet ein Porträt sich mit Licht und Schatten angeben und den Geist, kurz, eben die Person, die vor ihnen sitzt, so wiedergeben in ihren Eigentümlichkeiten und Mängel, nicht ein süßes Ideal machen; […] Sohn sieht wohl auf den Geist der Zeichnung, Feinheit der Farben, aber noch nie hat er uns eine praktische Manier angegeben, weil er selbst keine hat. Die Belgier setzen Ton neben Ton, so wie sie es sehen, wischen die Farbe herab, wenn sie unrichtig ist, vermalen nie, bloß um den Farben die Reinheit nicht zu nehmen; die Düsseldorfer vermalen, übermalen, verreiben und muscheln so lange, bis sie dann einen Kopf zustande gebracht und dann, aber wo ist die Durchsichtigkeit, der Schmelz geblieben!“[781]

Die Kritik des jungen Feuerbachs dürfte vor allem von der Begeisterung für die belgische Malerei herrühren, die zu diesem Zeitpunkt als die modernste gefeiert wurde. Dass er Sohn Unrecht mit seinen Äußerungen tat, indem er ihm die Manier und ein gezieltes Vorgehen beim Malen absprach, widerlegt ein anderer Schüler Sohns. In einem Brief seines schwedischen Schülers Gustaf Carleman (1821–1911) an seine

[778] Quenzel 1919, S. 63.
[779] Feuerbach 1911, Bd. 1, S. 129.
[780] Ebd., S. 132.
[781] Ebd., S. 142 f; Wartmann 1996, S. 69.

ebenfalls malende Cousine 1853 beschrieb dieser ihr Sohns Methode der farblichen Ausgestaltung in der Malpraxis:

> „Vielleicht sollte ich erwähnen, welche Farbe ich für das Fleisch anwende: Cremserweiß, heller Ocker, Neapelgelb (für grünliche Töne oder für gelbe kalte Schatten), ‚Jaune de Naples' (für Lichtmassen oder für feine graue Übergangstöne zusammen mit Beinschwarz oder Lazursteinblau), Fleischocker (in warmen Rottönen – weiß in Fleischocker gibt einen guten Ton), Neapelrot (für ein mehr rosa Rot, und da dies nicht stark genug ist, nimmt man Zinnober; das Rosarote liegt mitten auf den Wangen, nach unten hin und gegen die Nase zu; das warme Rot dagegen nach rückwärts unter das Auge), weiter: Dunkelocker (gebrannt oder ungebrannt), Van Dyck-braun, Beinschwarz oder Lazursteinblau (für Übergangstöne je nachdem) samt dunklem Krapplack für die Vertiefungen (z.B. Nasenlöcher, zwischen den Lippen). Alle diese Farben lassen sich mischen ohne schmutzig zu werden, bloß müssen die warmen und kalten, die saftigen und die stumpfen (unklaren) Töne richtig gesetzt werden. Betrachte die Natur genau, und du wirst finden, daß die lichten Partien die brillantesten Farben haben, daß die Übergangstöne (wo das Licht über die Hauthärchen geht und spitze Winkel bildet) kalt und farblos sind, daß die Schatten ebenso farblos sind, aber daß man in ihnen die Lokalfarbe ahnt (daß der Schatten auf einer Wange rötlicher wird und ebenso eine weiße Stirn heller und noch farbloser). Derselbe Ton, der z.B. an der Schläfe auf der Lichtseite liegt, soll auf der entsprechenden Stelle auf der Schattenseite erscheinen – darin soll man genau so exakt sein wie in der Zeichnung der beiden Gesichtshälften. Die Übergangstöne sollen nicht schreiend sein, nicht zu isoliert stehen, ohne harmonisch mit den übrigen zusammenzustimmen, so daß man sieht, wie ein und derselbe Farbcharakter das Ganze durchzieht. Man nehme an, daß die hellsten Lichtpartien kalt sind und immer auf der Lokalfarbe liegen (diese zu treffen ist am schwierigsten und am wichtigsten). Um die lichtesten Stellen herum sollen immer die farbigsten Töne liegen, die mit dem Licht abnehmen. Die Übergangstöne sind da oft warm, beinahe blutig, z.B. wo das Licht durchscheint, wie bei den Nasenflügeln, Ohrläppchen usw. Um die Natur wirklich zu sehen, muß man nie vergessen, sie im großen Zusammenhang zu beobachten, d. h. das Ganze zu sehen. Die Details sind Kleinigkeiten dagegen. Die Lokalfarbe, auf der die lichtesten Partien liegen, soll immer zuerst gemalt werden, und oben auf diese, zuletzt das Licht mit einem ‚Klatsch'. Die Umrisse, weiche und kalte, verschwinden im Hintergrund. Übergänge von Fleisch zu Haar und Bart weich und kalt. Die kalten oder die Übergangstöne sind äußerst schwierig, daß nicht roh und fleischig werden. In solchen Tönen ist viel gelb und rot, die sie brechen und sie delikat machen. Haar und Bart sollen ganz einfach gemalt werden. Kneife die Augen zusammen und male den Mittelton, den Du dabei siehst, recht dünn Auf diesen setze die kalten Lichter mit einem buschigen Pinsel ganz einfach auf. Mit einigen wenigen Pinselstrichen ist es getan… Die Rundung der Formen bekommt man nicht durch Abstufung der Farben von Hell auf Dunkel (lichte Partien und braune Schatten), sondern durch den ungleichen Farbgehalt der verschiedenen Teile (d. h. den Gegensatz von warm und kalt, da ja kalt = farblos). Die lichten Partien sollen durch ihre Farbigkeit hervortreten, die Übergänge farblos, aber klar und leicht; denn wenn sie zu kräftig und braun werden, nehmen sie zuviel Kraft weg,

> verhindern die, scharf hervorzutreten und schaden der Illusion. Der Pinsel werde immer quer zur Form geführt und nicht in Richtung gegen die Schatten.“[782]

Diese Beschreibung des Malvorganges macht deutlich, wie komplex die Ausgestaltung und der Einsatz von Farbe war. Sohn maß offenbar der Grauuntermalung in diesen Jahren zumindest im Unterricht keine große Rolle mehr bei, sondern ging vermehrt auf die Lokaltöne ein. Auch die immer wieder zu beobachtenden roten und gelben Untermalungen bei Haarpartien werden erwähnt und die Schwierigkeiten bei den Übergangstönen thematisiert.

2016 legte die Restauratorin Thuja Seidel ihre Masterarbeit mit dem Thema „Das Porträt Carl Friedrich Lessings (1856), gemalt von Carl Ferdinand Sohn in Originalrahmung. Untersuchung, Konservierung & Restaurierung“ vor, in der sie sich unter anderem mit dem malerischen Aufbau des Bildnisses beschäftigte. Bei einem Vergleich von Bildnissen, die Sohn von Lessing in den unterschiedlichen Jahrzehenten gemalt hatte, konnte sie die technische Entwicklung Sohns dokumentieren. Das früheste Bildnis von 1833 (Abb. 60; WK-Nr. 20), das kurz nach der Italienreise entstand, ist mit der Lasurtechnik gemalt, bei der das Inkarnat durch die Farbnuancen herausgearbeitet wurde. Die Malschicht ist glatt, geschlossen und keine Grundierung ist sichtbar. Das letzte Bildnis von 1856 (Abb. 61; WK-Nr. 114) beschreibt sie als freier, was sie im Abwechslungsreichtum des Farbauftrags und in der variierenden Farbdichte begründet sieht. Der Pinselstrich ist nun sichtbar, und die Farbe wurde in der Figur deckend aufgetragen. Die an mehreren Stellen durchscheinende Untermalung sowie die Leinwand heben das Inkarnat hervor.[783] Im Vergleich zu dem Damenbildnis von Emma Lessing, geb. Gelbke (1827–1895), das Sohn 1855 (Abb. 62; WK-Nr. 110), also zur gleichen Zeit wie das spätere Lessing-Bildnis, gemalt hatte, bemerkt Seidel die Zurückhaltung der maltechnischen Neuerungen.[784] Der Idealisierungsgrad ist höher als bei Carl Friedrich Lessing. Sohn bediente sich bei dem Malschema seiner bisherigen Frauenporträts, bei denen die weibliche Schönheit und nicht der individuelle Charakter im Vordergrund standen. Seidel bemerkt:

> „Die Zurückhaltung in der Umsetzung stilkritischer Neuerungen lässt sich auch bezüglich der Maltechnik feststellen. Maltechnische Neuerungen, wie die

[782] Zitiert nach Bo Lindwall: Die schwedischen Düsseldorfer, in: AK Düsseldorf 1976a, S. 20 f ; der größte Teil ist ebenfalls zu finden bei ebenfalls zu finden bei Heinz Althöfer:„Einleitung – Zwischen 1800 und 1900“, in: Althöfer 1987, S. 18, 358 (Anm. 40).
[783] Vgl. Seidel 2016, S. 26 f.
[784] Vgl. ebd., S. 29.

> Grundierung als Mittelton sichtbar zu lassen, Pastositäten und ein stärkeres Beleuchtungslicht plastizitätssteigernd einzusetzen, führt Sohn in diesem Porträt zurückhaltender aus.“[785]

Diese Beobachtung bestätigt die Bildanalysen in späteren Kapiteln dieser Arbeit, die auf die Unterschiede zwischen den männlichen und weiblichen Porträts eingehen wird. Anhand der Untersuchung des Lessing-Porträts von 1856 kann Seidel den Aufbau rekonstruieren. Die Leinwand besteht aus körpergebundenem Gewebe, wodurch sie eine höhere Gewebedichte besitzt und Klimaschwankungen gegenüber unempfindlicher ist. Auf die Leinwand brachte Sohn in verschiedenen Schichten die Verleimung, die Grundierung in Bleiweiß und die Vorzeichnung auf. [786]

> „Wahrscheinlich ist, dass Sohn das Porträt folgendermaßen aufbaute: Zuunterst liegt eine Untermalung, die Sohn in der Technik des *Frottis* aufbrachte, das heißt in dünnen, lockeren und ungleichmäßigen Pinselstrichen. Die Untermalung ist mehrfarbig und teilt die Komposition farblich ein. Der Hintergrund ist rot und braun unterlegt, der Kopf mit einem helleren und der Körper mit einem dunkleren Braunton. […] In der Malschicht im Hintergrund gibt es einen Farbverlauf von Braun zu einem Grün, um eine räumliche Wirkung zu erzeugen. Der Übergang der Farben ist fließend, die Oberfläche glatt und Pinselstriche sind nur vereinzelt auszumachen. In den dunkleren Farbbereichen des Oberkörpers trug Sohn die Farbe ohne großen Zusatz an Verdünnungsmitteln auf. Der Farbauftrag erfolgte satt, so dass die Pinselstriche sichtbar bleiben. Die Untermalung scheint als Mittelton immer wieder durch. […] Während das Kopfhaar summarisch aus hellen und dunklen Bereichen aufgebaut ist, setzt sich der Bart aus vielen einzelnen Barthaaren zusammen. Auch hier scheint die Untermalung immer wieder durch. In den hellen Bereichen und dem Inkarnat ist die Farbe dichter und mehrschichtig aufgetragen, so dass die Untermalung nicht mehr durchscheint. […] Hände und Gesicht sind mit weiß und rot nass in nass modelliert. Mit blauen Farbakzenten imitierte Sohn durchscheinende Adern, wie besonders am Handrücken zu erkennen ist. Schatten malte er mit einem dunklen Rot (Nasenloch, Augen, Ohr). Ganz zum Schluss setzte er Lichter mit relativ trockener Farbe oben auf.“[787]

Im Vergleich zu der Beschreibung von Carlemann fällt auf, dass sich die Anleitung hier in vielen Punkten bestätigt sieht: Der Farbeinsatz in den Bereichen, wie z. B. das warme Rot (Zinnoberrot) bei den Nasenflügeln, Ohrläppchen, unter den Augen und das Rosarot (Neapelrot) auf den Wangen. Den obersten „Klatsch“ für das Licht, den Carlemann beschreibt, lässt sich ebenfalls nachvollziehen. Die Haare und der Bart sind relativ einfach gemalt und mit buschigen Pinseln aufgesetzt.

---

[785] Ebd.
[786] Vgl. ebd., S. 45 ff.
[787] Ebd., S. 49 ff.

Sohns Maltechnik, die er von der Lasur-Malerei ausgehend entwickelte, erwies sich als bewusst offen für viele neue und alte Verfahren. In seinen späteren naturalistischeren Bildnissen nutzte Sohn verstärkt opake Farbaufträge, während er in vielen Damenbildnissen wieder auf die ursprüngliche Maltechnik des Lasierens zurückgriff. Zwischen den Neuerungen des opaken Farbenauftrags mit Duktus und dem glatten Lasieren pendelte Sohn von Porträt zu Porträt, je nach Bedarf und Darstellungsziel.

4.2 Sohn und Lessing – eine tiefe Freundschaft über Jahrzehnte (Bildnisse) / Werbung für Lessing?

Das Kapitel über die Bildnisse Carl Friedrich Lessings fällt verhältnismäßig ausführlich aus, da die Porträts eine besondere analytische Funktion innerhalb dieser Arbeit erfüllen. Die über Jahrzehnte andauernde enge Freundschaft zwischen Sohn und Lessing ermöglichte einen Rahmen, in dem Sohn mit vergleichsweise großer Freiheit agieren konnte. Interessanterweise zeigen die Porträts die in der Einleitung angedeutete künstlerische Entwicklung Sohns in kleineren Schritten über die Jahrzehnte hinweg. Da es sich um Bildnisse aus Freundschaft sowie aus Aufträgen handelt, ermöglichen sie technische, stilistische und konzeptionelle Entwicklungen innerhalb von Sohns Bildnismalerei über einen längeren Zeitraum kontinuierlich zu verfolgen.

Die Porträts Lessings sind dadurch einzigartig in Sohns Œuvre, an denen sich exemplarisch zeigen lässt, wie persönliche Nähe und künstlerische Freiheit Sohns Entwicklung beeinflussten. Zu bedenken ist einerseits, dass es sich hier um Männerporträts handelt, die andere Intentionen beinhalteten als Frauenporträts, und andererseits, dass Carl Friedrich Lessing als prominenter Repräsentant der „realistischen Richtung“ in der Kunstakademie galt, was sich auch in den Bildnissen, die Sohn von Lessing malte, niedergeschlagen haben könnte. Mit der „realistischen Richtung“ in der Düsseldorfer Malerschule war folgendes gemeint: Nach Schadows Anleitung sollten die Schüler das Naturstudium mit der idealen Idee verbinden, was sich laut Grewe zwischen „idealisiertem Naturalismus“ und „naturalistischem Idealismus“ bewegte.[788] Lessing ging noch einen Schritt weiter und studierte alte

[788] Grewe bezeichnet den „idealisierten Naturalismus“ als den Ausgangspunkt in Schadows Malerei, indem er das Modellstudium mit der Idealisierung und einem historischen Stilzitat verschmolzen hat. Den „naturalistischen Idealismus“ kennzeichnet die Verbindung von historischen Elementen und Rezeptionen mit einem ausgeprägten Naturalismus in der Darstellung. Vgl. Cordula Grewe, Nazarenisch

Schriften, antiquarische Objekte und Stiche, um seinen Historienbildern die höchste Authentizität zu verleihen. Das hatte zur Folge, dass er sich nicht nur den von Schadow geförderten kirchlichen Themen widmete, sondern später verstärkt auch den profanen in der Historien-, Landschafts- und Genremalerei. Zusammen mit seinen Freunden Schirmer, Schrödter und Bendemann forderte er daraufhin nicht nur die Aufwertung dieser drei Gattungen, sondern auch ihre Synthese, wodurch es zu neuen Begriffen wie z. B. der „historischen Landschaft" für die Beschreibung der neuen Bilder kam.[789] Die gleichzeitige Wiedergabe des Alltäglichen in den Historienbildern Lessings, gepaart mit einem detaillierten Naturalismus, machte ihn für die Zeitgenossen zum „Realisten".[790] Markowitz sieht in dem Detailrealismus, der die äußerliche Richtigkeit der Darstellung mit künstlerischen Mitteln meint, und dem Naturalismus in der Schadowschen Ausbildung nur Ansätze des Realismus.[791] Der Realismus wird heute und in dieser Arbeit nur auf den ab Mitte des 19. Jahrhunderts angewandten Stilbegriff einer wirklichkeitsgetreuen und der sinnlichen Wahrnehmung verpflichtenden Darstellung der Alltäglichkeit und Sachlichkeit meist zeitaktueller Themen bezogen, die sich gegen die Romantik stellt und durch Gustave Courbet sowie die sozialkritischen Düsseldorfer Maler dieser Zeit vertreten werden.[792] Diese Form wiederstrebte den Ansichten Schadows, da er die Wirklichkeit durch den idealen Gedanken aufwerten wollte und durch das Weglassen des Idealen, so wie es der Realismus fordert, sich aufgefordert sah, seine Sicht auf der Akademie durchzusetzen.[793]

In diesem Kapitel werden die einzelnen Werke in chronologischer Reihenfolge in Verbindung mit den Leben der beiden Künstler Sohn und Lessing vorgestellt. Besonderes Augenmerk ist auf die künstlerische Entwicklung innerhalb von Sohns

---

oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorfer Malerschule, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 79 f.

[789] Vgl. Edgar Bierende: Die hohe Kunst der Bilderfindung – Carl Friedrich Lessing, ein Maler zwischen Akademie- und Naturstudium, in: AK Düsseldorf 2000, S. 21-28.

[790] Die Zeitgenossen sahen auch aufgrund des Bildes „Hussitenpredigt" Lessing als Realisten, da er einen Kirchenkonflikt darstellte, als ein aktueller Streit mit dem Kölner Erzbischof im Rheinland tobte. Die kurzzeitige Aktualität des Bildes mit dem gleichzeitigen Verstoß gegen das Kontemplative an der Düsseldorfer Malerschule ließ ihn für die Zeitgenossen als Realisten erscheinen. Es sei erwähnt, dass Markowitz allerdings in Lessings und Schirmers Landschaftsstudien der Nebentäler der rheinischen Heimat und der Eifel die tatsächlich ersten realistischen Bilder an der Düsseldorfer Malerschule erkennt. Vgl. Markowitz 1967, S. 88 f, 91.

[791] Vgl. ebd., S. 85 f.

[792] Vgl. Wetzel 2016, S. 128 ff.

[793] Vgl. Markowitz 1967, S. 86 f.

Œuvre sowie auf die möglichen Vorbilder aus der Kunstgeschichte und die Bezüge zu seinen Zeitgenossen gelegt worden.

4.2.1 Der Lebensweg von Carl Friedrich Lessing mit besonderem Fokus auf die Freundschaft zu Carl Ferdinand Sohn vor dem Hintergrund der Düsseldorfer Malerschule

Carl Friedrich Lessing war der Sohn des Juristen Carl Friedrich Lessing d. Ä. (1778–1848) und Großneffe von Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781). Nach dem Willen seines Vaters war er ab 1822 als Student an der Bauakademie von Carl Friedrich Schinkel (1781–1841) eingeschrieben. Jedoch fühlte sich der junge Lessing eher zum Maler als zum Architekten berufen, weshalb er neben dem Studium Unterricht bei Heinrich Dähling (1773–1850) und Samuel Rösel (1768–1843) an der Berliner Kunstakademie nahm.[794] Seinen Wunsch festigte und bekräftigte schließlich eine Reise nach Rügen, in dessen eindrucksvoller Natur er beschloss Landschaftsmaler zu werden.[795]

Wahrscheinlich begegneten sich Sohn und Lessing das erste Mal an der Berliner Kunstakademie. Es entstand eine Freundschaft, die besonders für Lessing weitreichende Folgen haben sollte: 1826 suchte Wilhelm Schadow jemanden, der Studien des Landschaftsmalers Heinrich Reinhold (1790–1825)[796] kopieren sollte. Die Studien befanden sich zu jener Zeit im Besitz seines Kollegen und Freundes Karl Wilhelm Wach. Carl Sohn schlug ihm den jungen Carl Friedrich Lessing vor, den er als besonders geschickt rühmte. Sohns Rat folgend überließ Schadow Lessing die Aufgabe. Lessing vollendete die Kopien wiederum zur vollsten Zufriedenheit, so dass Schadow ihn schließlich als Schüler bei sich im Atelier aufnahm.[797] Nachdem Schadow an die Düsseldorfer Akademie berufen wurde, forderte er vor seinem Wechsel im Oktober 1826 Lessing auf, ihm mit den anderen Schülern nach Düsseldorf zu folgen.[798] Im

[794] Vgl. Jenderko-Sichelschmidt 1973, S. 1.
[795] Vgl. Wiegmann 1856, S. 102.
[796] Der Landschaftsmaler Heinrich Reinhold (1790-1825) verstarb im gleichen Jahr in Rom. Vgl. Leuschner, Vera: Lessings Freunde – Eine Auswahl, in: AK Düsseldorf 2000, S. 158.
[797] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 315-316. Vgl. Deutscher Kunst-Kalender 1860, S. 22; Lucanus, Dr. Fr.: Carl Friedrich Lessing, in: Kunstblatt, Bd. 20, Nr. 47 (11. Juni 1839), S. 186.
[798] „1826 wurde Lessing, durch Sohn, dem Direktor W. Schadow zum Kopiren einiger Landschaftsstudien empfohlen und demselben dadurch bekannt. Schadow war mit diesen Arbeiten so zufrieden, daß er Lessing aufforderte, mit ihm nach Düsseldorf zu gehen, und längst war auch dieses Lessing's stiller, aber höchster Wunsch gewesen.“ Lucanus, Dr. Fr.: Carl Friedrich Lessing, in: Kunstblatt, Bd. 20, Nr. 47 (11. Juni 1839), S. 186.

September des Jahres verzeichnete Lessing seinen ersten großen Erfolg mit dem Gemälde *Kirchhof mit Leichensteinen* auf der Berliner Akademieausstellung.[799] Durch den Erfolg seines Sohnes beeindruckt, gab nun auch Lessings Vater, der sich bisher gegen den Wunsch seines Sohnes, Maler zu werden, gestellt hatte, dessen Willen nach und ließ ihn mit Schadow nach Düsseldorf ziehen, um sein Studium zu beginnen.[800] 1827, also ein Jahr später, reiste Lessing ab[801] und wohnte in den folgenden Jahren mit fast allen Malerschüler unter einem Dach in Düsseldorf.[802] Seine Stube teilte Lessing sich mit Carl Ferdinand Sohn.[803] Uechtritz beschrieb in seinen Erinnerungen von 1829 das Zusammenleben der beiden Freunde als äußerst harmonisch und zugewandt.[804] Auch bei ihrem gemeinsamen Auftreten ähnelten sich die beiden Schüler, die eher zurückhaltend als extrovertiert waren, wie aus Schirmers Anekdote über den ersten Sonntagstee bei Schadow hervorgeht, bei dem sich Sohn und Lessing wortkarg zurückhielten.[805]

In diesem ersten Jahr 1827 entstand auch das einzige bekannte Bildnis von Carl Sohn aus der Hand Carl Friedrich Lessings: Eine Porträtzeichnung (Abb. 63), die zu Lessings Freundschaftsgalerie gehörte und sich heute in der Karlsruher Kunsthalle befindet. Ab 1826 begann Lessing in nazarenischer Tradition seine Freunde zu zeichnen, so dass schließlich 50 Bildnisse zusammenkamen.[806] Anfangs hängte er sie in zwei Reihen an eine Wand in seinem Zimmer auf.[807] Die Zeichnung von Sohn ist eine der ersten in der Sammlung.

---

[799] Vgl. Jenderko-Sichelschmidt 1973, S. 1.

[800] Vgl. Wiegmann 1856, S. 102 f; Laut Hoff soll Wilhelm Schadow den Vater eindringlich gemahnt haben, den Wunsch des Sohnes zu gewähren. Vgl. Hoff 1880, S. 193.

[801] Vgl. Sitt 2000, S. 10.

[802] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 336-337; Buchholtz 1909, Bd. 2, S. 307 f.

[803] Ab 1830 wohnte Lessing mit Adolf Schroedter zusammen in einem Haus am Hofgarten. Vgl. Neysters, Silvia: Lessing in Düsseldorf, in: AK Düsseldorf 2000, S. 40, 154; Sohn erinnerte sich an das Jahr 1827, in dem Lessing zunächst Reitunterricht nahm und viele Bücher kaufte. Vgl. Martina Sitt: Carl Friedrich Lessing, in: AK Düsseldorf 2000, S. 154.

[804] „Lessing wohnte mit seinem Freunde, Maler Sohn, zusammen und die Vermischung ihres Besitzthums, ihre künstlerische Sorglosigkeit in der Aufbewahrung desselben ging so weit, daß sie einst bei der unvermutheten Auffindung einer nicht unbedeutenden Geldrolle in irgend einem Schubfache nicht wußten, wem dieselbe angehöre und jeder sie dem anderen überlassen wolle. Es war ein schöner Zustand eines harmlosen, jugendlichen, sich hingebenden Lebens. Alles war, ohne eine Spur von kleinlicher Eifersucht, voll Hoffnung und Thätigkeit.“ Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 323; vgl. Buchholtz 1909, Bd. 2, S. 307 f.

[805] Vgl. AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 84-87. Ausführlicher auf Seite 30 dieser Arbeit besprochen und zitiert.

[806] Vgl. Leuschner, Vera: Lessings Freundesgalerie aus den Düsseldorfer Jahren 1826-1858, in: AK Düsseldorf 2000, S. 123.

[807] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 285.

Die Malerschüler lebten und arbeiteten zusammen in der Kunstakademie, die um 1830 direkt am Rhein lag. Lessing teilte sich die Werkstatt mit Sohn und Adolph Schrödter auf der ersten Etage.[808] Die Beziehung und das Vertrauen der beiden Freunde waren so eng, dass sogar zusammen an den Gemälden gearbeitet wurde. So ist Sohns Werk *Rinaldo und Armida* (Abb. 2),[809] das 1828 für die Berliner Kunstausstellung fertig werden sollte, mit Hilfe von Carl Friedrich Lessing entstanden, der den Hintergrund malte.[810] Das Bild ist Sohns erstes lyrisches Situationsbild und sein erster großer Erfolg. Zwei Jahre später, 1830, teilten sich die beiden Freunde den Ruhm auf der Berliner Ausstellung, auf der Lessing sein *Trauerndes Königspaar* und Sohn den *Raub des Hylas* (Abb. 4)[811] vorstellten. Uechtritz merkte an, dass diese beiden Bilder zum "Tagesgespräch in der Hauptstadt" wurden und er durch diese Bilder „eine neue Aera der Kunst" angebrochen sah.[812] Uechtritz sollte Recht behalten, denn dieser Beifall zementierte den guten Ruf der Düsseldorfer Akademie.[813] Carl Friedrich Lessing entwickelte sich zur bekanntesten Hauptfigur der Schule, dessen Persönlichkeit und Talent von allen bewundert wurde. Seine Werke fanden schnell Käufer: *Das Trauernde Königspaar* wurde 1831 von der russischen Zarin Feodora erworben und *Der Räuber und sein Kind*[814] wurde 1832 von dem Berliner Bankier Fränkel gekauft. Seine Gemälde waren daher Raritäten, die erst durch die Radierungen der Kunstvereine einer breiten Öffentlichkeit zugänglich wurden.[815] Auch die Person Lessing umgab für viele Bewunderer eine Aura des „sagenhaft[en]".[816] Seine Freunde und Kommilitonen waren

[808] Vgl. Raczynski 1836, S. 146.
[809] Siehe Kapitel 2.2.1 Der erste große Erfolg Rinaldo und Armida, 1827
[810] Schirmer beschreibt in seinen Erinnerungen an 1828: „Die Arbeiten auf der Academie waren im besten Zuge. Jeder war bestrebt, sein angefangenes Bild diesen Sommer fertig zu bringen, um auf der diesjährigen Berl. Kunst-Ausstellung vertreten zu sein. [...] *C. Sohn's* Rinald und Armida im Zaubergarten, war voller Wärme und Glut der Empfindung, vorzüglich im Rinald; Armida ließ etwas kälter obgleich die Farbe glänzend heraus strahlte; der landschaftliche Hintergrund kam mit Hülfe *Lessing's* entsprechend zu stande, und Prinz Friedrich kaufte das Bild für 600 rt für seine kleine Sammlung noch ehe es vollendet war […]" AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 106.
[811] Siehe Kapitel 2.2.5 Der Raub des Hylas auf der Berliner Akademieausstellung, 1830
[812] Vgl. Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 334-335.
[813] Johann Gottfried Schadow schrieb 1845 in seinen Erinnerungen: „In dieser Ausstellung [Berliner Kunstausstellung 1830; Anm. d. Verf.] begann die Düsseldorfer Schule ihren Ruf zu begründen. Es waren zu sehen von Ebers die Schleichhändler, von Pistorius die Kegelbahn, von Hildebrandt der sitzende Räuber, von Carl Sohn der Raub des Hylas, von Bendemann dessen erstes Bild Boas und die Ruth und von Lessing das trauernde Königspaar nach Uhland und der Kirchhof im Schnee. Von Adolph Schrödter mehre komische Szenen […]" Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 175.
[814] Vgl. Lucanus, Dr. Fr.: Carl Friedrich Lessing, in: Kunstblatt, Bd. 20, Nr. 47 (11. Juni 1839), S. 187.
[815] Vgl. Sitt 2000, S. 9-11.
[816] Der Berliner Maler Anton von Werner bemekte: „Der Name Carl Friedrich Lessing als Führer der Düsseldorfer war für uns schon etwas sagenhaft; wir verehrten ihn mehr um das, was wir von ihm gehört, als um das, was wir von ihm gesehen hatten." Buchholtz 1909, Bd. 2, S. 329.

stets von Lessings Talent beeindruckt und strebten ihm nach. Carl Sohn berichtete von der ersten Zusammenkunft des Komponiervereins, bei der Lessing eine Zeichnung vorstellte: „Die Erfindung und Wahl des Gegenstandes, die malerische und stimmungsvolle Ausführung riß die Freunde zur lauten Bewunderung und Begeisterung hin, die bald darauf durch große und reiche Werke eine allgemeine werden sollte.“[817] Schadow war sehr von seinem Talent überzeugt und lenkte, ebenso wie sein Freund Friedrich von Uechtritz, dessen Aufmerksamkeit von der Landschaftsmalerei zur Historienmalerei. Er verschaffte ihm 1827 die Möglichkeit, sich an dem Barbarossa-Freskenzyklus im Schloss Heltorf des Grafen Spee zu beteiligen. Schon mit seiner Ölskizze zu der *Schlacht bei Ikonium*, das in Berlin ausgestellt und vom Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen angekauft wurde, hatte er Erfolg. Er erstellte zwei weitere Skizzen, führte jedoch nur eine bis 1830 aus, da er keine wirkliche Freude an der Freskotechnik fand.[818] Er bevorzugte die Ölmalerei für seine Historiengemälde und lyrischen Situationsbilder. Weiterhin blieb Lessing auch der Landschaftsmalerei treu und gründete 1827 mit Johann Wilhelm Schirmer den Landschaftlichen Komponierverein.[819] Als 1830 Wilhelm Schadow mit Carl Sohn, Theodor Hildebrandt, Julius Hübner und Eduard Bendemann auf Italienreise ging, „[…] übertrug er Lessing den größten Theil seiner Funktionen, und in dieser Zeit übten seine Werke den auffallendsten Einfluß, besonders auf die Richtung der Landschaftsmaler.“[820] Vielleicht war es die bevorstehende Trennung durch die Italienreise, warum Lessing ab 1830 mit Adolph Schroedter in einem Haus am Hofgarten und nicht mehr mit Carl Ferdinand Sohn zusammen wohnte.[821] Lessing vertrat Schadow in der Klasse und nutzte die Zeit für eine Neuorientierung, was sich in dem zum Missfallen von Schadow entstandenen Werk zu dem Gedicht „Leonore“ äußerte.[822] In dieser Zeit kam es auch zu vermehrten Konflikten mit Professor Kolbe, so dass die Schüler des Antikensaals sowie auch Lessing um seine Absetzung baten. Schadow hatte ebenfalls seine Probleme mit Kolbe, da dieser sich mit seinem klassizistischen Stil nicht an seine Theorie anpasste. Als Schadow 1831 aus Italien wiederkehrte, nahmen die Konflikte zu, so dass Kolbe 1832

[817] Zitiert nach Buchholtz 1909, Bd. 2, S. 305.
[818] Vgl. Sitt 2000, S. 10.
[819] Vgl. Sitt, Martina: Carl Friedrich Lessing, in: AK Düsseldorf 2000, S. 154.
[820] Lucanus, Dr. Fr.: Carl Friedrich Lessing, in: Kunstblatt, Bd. 20, Nr. 47 (11. Juni 1839), S. 187.
[821] Vgl. Neysters, Silvia: Lessing in Düsseldorf, in: AK Düsseldorf 2000, S. 40, 154; Vgl. Sitt, Martina: Carl Friedrich Lessing, in: AK Düsseldorf 2000, S. 154.
[822] Vgl. Sitt, Martina: Von einem der Auszog, ... aber von der Geschichte eingeholt wurde – C. F. Lessing – eine Einführung, in: AK Düsseldorf 2000, S. 10.

in den Ruhestand ging. Schadow bot Lessing die Stelle als interimistischer Vertretungslehrer für Kolbe im Antikensaal an. Lessing lehnte jedoch ab mit der Begründung, dass er mit den Fresken in Schloss Heltorf zu beschäftigt wäre.[823] Daher übernahm Carl Sohn den Unterricht im Antikensaal[824] neben der Stelle als zweiter Lehrer der Vorbereitungsklasse in der Abteilung Malerei.[825]

Nach diesen einschneidenden Veränderungen im Personal der Akademie, ging das gesellige Künstlerleben weiter. Bereits im Februar 1832 diskutierte Lessing mit Carl Sohn, Wilhelm Schirmer und Robert Reinick bei einem Spaziergang durch den Hofgarten über die Hussitenkriege, zu denen Lessing eine Zeichnung komponiert hatte.[826] Die ersten Ideen also zu seinem bekanntesten und umstrittensten Werk *Die Hussitenpredigt*. Dieses Bild sollte nach seiner Fertigstellung 1836 den Streit bzw. die Entfremdung zu Schadow auslösen, der sich als überzeugter Katholik von dem Thema angegriffen fühlte. Hinzu kam, dass sich ein Streit im Rheinland zwischen dem preußischen Königshaus und der katholischen Kirche anbahnte.[827] Schadow sah außerdem eine Kritik an seinen bevorzugten Gattungen, da Lessing die Historienmalerei mit der Genre- und Landschaftsmalerei verband.[828] Müller von Königswinter skizzierte eine ohnehin schwierige Zeit der Veränderungen in der Künstlerschaft, denn er stellte fest, dass die Düsseldorfer Maler dem Zeitgeist entsprechend in Kämpfe untereinander fielen und das „idyllische Zusammenleben" vorbei war, wodurch sogar einige Maler die Akademie verließen. [829]

Trotz dieser Schwierigkeiten und Probleme zwischen Lessing und Schadow, blieben sich die Freunde und selbst der Lehrer treu. Sohn, Hildebrandt und Hübner waren nun junge Familienväter, die zudem mit Schadow familiär verbunden waren. Dennoch trübte es nicht die Freundschaft zu Lessing, die weiterhin auch öffentlich bezeugt wurde.[830] Es wurde sich weiterhin im wöchentlichen Komponierverein und im von

---

[823] Vgl. Sitt, Martina: Carl Friedrich Lessing, in: AK Düsseldorf 2000, S. 154.
[824] Vgl. Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 356.
[825] Vgl. Wiegmann 1856, S. 29.
[826] Reinick 1910, S. 56.
[827] Es ging um die Gemischtehen und die religiöse Kindererziehung zwischen Protestanten und Katholiken, die der Kölner Erzbischof Droste-Vischering 1835 neuaufkündigte und in Konflikt mit dem Preußischen Staat kam. Vgl. Schaarschmmidt 1902, S. 113.
[828] Vgl. Sitt, Martina: Von einem der Auszog, ... aber von der Geschichte eingeholt wurde – C. F. Lessing – eine Einführung, in: AK Düsseldorf 2000, S. 10-11.
[829] Vgl. Müller von Königswinter 1854, S. 9.
[830] Vgl. Sitt, Martina: Von einem der Auszog, ... aber von der Geschichte eingeholt wurde – C. F. Lessing – eine Einführung, in: AK Düsseldorf 2000, S. 14.

Schadow 1835 gegründeten „Familienverein der Düsseldorfer Maler“ getroffen,[831] der alle vierzehn Tage zum Amüsement einlud und zu dem der Junggeselle Lessing seine beiden Schwestern Fanny (eigentl. Franziska Maria, 1818–1901) und Emilie (eigentl. Auguste Emilie, 1816–1867) mitbrachte, die ihm nach seinem Militärdienst seit 1835 den Haushalt führten. Seit 1837 zog es Lessing jedoch mehr in den von Immermann gegründeten Verein der „Zwecklosen Gesellschaft“, der sich alle vier Wochen traf und das Textbuch der „Zauberflöte“ als Grundlage nahm.[832] 1839 berichtete Dr. Lucanus im Kunstblatt beiläufig von der langen und tiefen Freundschaft von Sohn und Lessing:

> „Ein ächt historischer Charakter ist auch dem kleinen Kabinetbilde eigen: ‚der Räuber und sein Kind,‘ welches Lessing sowohl für den Banquier Fränkel, als zum Geschenk für C. Sohn malte, der unter den Künstlern Düsseldorfs zu ihm in nächster Freundschaft stehet, auch stets mit ihm in demselben Atelier malt.“[833]

Im gleichen Jahr wurde sein Freund Wilhelm Schirmer zum ordentlichen Professor ernannt und erhielt von nun an ein stattliches Gehalt von 33 Talern und 10 Silbergroschen pro Monat. Da Schirmer zur gleichen Zeit auf Italienreise ging, vertrat Lessing ihn während dieser Monate in der Landschaftsmalereiklasse und bezog dessen Gehalt.[834] In dieser Zeit malte er das Bild *Hus vor dem Konzil*, das laut Martina Sitt zum endgültigen Bruch mit Schadow führte. Schadow schrieb am 17. Dezember 1840 an den gemeinsamen Freund Hübner:

> „Lessings Bild Hus vor dem Conzil habe ich noch nicht gesehen, und doch ist es gewiß das Beste, was jetzt hier steht. Der Gegenstand ist mir zuwider und noch mehr seine Ausführung […] Unterdem hat sich Lessing in den letzten Jahren so entschieden von mir entfernt, daß ich ohne seine besondere Aufforderung ihn nicht besuche.“[835]

Trotz dieser Empörung über Lessing wird auch die Wertschätzung Schadows über Lessings Kunst deutlich. Das erklärt auch, warum Schadow Lessing unbedingt an der Akademie halten wollte, als dieser 1846 ein Angebot als Direktor an das Städel in Frankfurt erhielt, das er schließlich ablehnte.[836]

---

[831] Vgl. Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 357.
[832] Vgl. Neysters, Silvia: Lessing in Düsseldorf, in: AK Düsseldorf 2000, S. 33 f.
[833] Dr. Fr. Lucanus: Carl Friedrich Lessing, in: Kunstblatt, Bd. 20, Nr. 47 (11. Juni 1839), S. 187.
[834] Vgl. (Dok. 10) 1840, 27.01. – Bericht vom Kuratorium der Königlich Preußischen Kunstakademie in Düsseldorf: Betreffend die Remuneration für Carl Friedrich Lessing, in: AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 169.
[835] HHI 48.3460/17, zitiert nach Sitt, Martina: Von einem der Auszog, ... aber von der Geschichte eingeholt wurde – C. F. Lessing – eine Einführung, in: AK Düsseldorf 2000, S. 16 f.
[836] Vgl. Sitt, Martina: Carl Friedrich Lessing, in: AK Düsseldorf 2000, S.155 f.

Währenddessen ging das Leben in Düsseldorf seinen geselligen Gang weiter und Lessing war immer wieder Tagesgespräch. 1840 lernt er das erste Mal Ida Heuser (1817–1880) in Gummersbach kennen, die Schwägerin seines Kollegen Adolph Schroedter. Ein Jahr später heirateten sie und nahmen als Paar an den gesellschaftlichen Anlässen teil. Besonders beliebt waren später die Gesangsvereine, die in den 1850er Jahren von Robert und Clara Schumann mitbegründet wurden. Lessing, der Bass sang, nahm neben Hildebrandt (Bariton) und Sohn (Bass) an den „Singkränzchen" teil.[837]

Im Februar 1844 gab Lessing sein Atelier in der Akademie auf, um jüngeren Künstlern Platz zu machen.[838] In der neuen, größeren Wohnung am Bahnhof, in die er mit der schwangeren Ida zog, die am Jahresende das erste Kind Bertha (1844–1914) erwartete, gab es mehr Platz für sein Atelier und Besucher.[839] Im gleichen Jahr entstand das Gemeinschaftswerk von Lessing und Friedrich Boser (1809–1881) *Das Vogelschießen auf dem Schützenfest der Düsseldorfer Künstler am Grafenberg* (Abb. 64), von dem auch Richard Sohn berichtete: „Auch ein Schützenverein hatte sich gebildet. In der Wolfschlucht am Grafenberg war der Schießstand. F. Boser hat ein Figurenreiches Bild davon gemalt."[840] Boser malte ein Gruppenporträt in Genremanier, zu dem Lessing die Landschaft lieferte. Es zeigt im Zentrum Lessing, der als ausgezeichneter Schütze galt und den Siegespokal von Schroedter gereicht bekommt.[841] Neben ihm steht sein Schwager Emil Ebers (1807–1884), der seine Schwester Fanny ein Jahr später heiraten wird und hinter ihm sein bester Freund Carl Ferdinand Sohn, der lässig sein Gewehr über die Schulter gelegt hat und raucht. In immer weiteren Kreisen umgeben ihn die anderen Maler, Lehrer und Freunde der Kunstakademie, inklusive Wilhelm Schadow, der links am Tisch sitzt. Lessings Vorliebe für die Jagd wird immer wieder in Berichten

[837] Vgl. Neysters, Silvia: Lessing in Düsseldorf, in: AK Düsseldorf 2000, S. 44 f.
[838] Am 20. Februar 1844 beschrieb Lessing an seinen Onkel Fritz die Zustände um die Ateliers an der Akademie: „Seit Jahren […] werden wir älteren Maler mit scheelen Augen von den jüngeren angesehen, als ob wir ihnen in ihrer weiteren Fortbildung hinderlich wären, indem wir als Meister, insofern uns von seiten der Verwaltung nicht gekündigt wird, das Benutzungsrecht der Ateliers zu lange hätten, und wir doch eigentlich nicht dieser Anstalt bedürfen. Gewissermaßen haben sie recht, darüber zu klagen, doch liegt die Schuld nicht an uns, sondern an denen, die die neuen Gesetze an der Akademie gemacht haben. […] Als eigentliches Mietsverhältnis, in dem wir älteren Maler bisher zur Akademie gestanden, ist mir auch ein Umstand sehr oft verdrießlich, indem man nicht verhindern kann, daß angefangene Arbeiten, die man doch nicht gern immer jedem Menschen zu zeigen Lust hat, in den Zeiten, daß man seinem Atelier den Rücken kehrt, gesehen werden." Buchholtz 1909, Bd. 2, 323 f.
[839] Vgl. Sitt, Martina: Carl Friedrich Lessing, in: AK Düsseldorf 2000, S.155.
[840] Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 4.
[841] Vgl. Baumgärtel, Bettina: 21 Friedrich Boser, Carl Friedrich Lessing, Das Vogelschießen der Düsseldorfer Künstler im Grafenberger Wald, 1844, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 42.

und Bildern thematisiert. So schrieb Sohn ihrem gemeinsamen Freund Eduard Bendemann am 29. Dezember 1832: „Lessing untermalt eine sehr schöne Landschaft im Caracter der Eifel mit unglaublicher Precision, jetzt ist er beim Grafen Spee auf der Jagd.“[842] Uechtritz bestätigte Lessings Jagd- und Schießlust:

> „Jagen oder eigentlich Schießen und Reiten sind seine liebsten Vergnügungen. Eine gewöhnliche Erholung besteht darin, sich am Sonntage Morgens allein oder in Begleitung weniger Cameraden nach einer Schlucht der Grafenberge (der sogenannten Wolfsschlucht) zu begeben und sich dort im Schießen nach der Scheibe zu üben.“[843]

Selbst Elisabeth zu Wied beschrieb Jahre später in ihren Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn eine entsprechende Begebenheit mit Lessing aus ihrer Jugend in Neuwied:

> „In einem Herbst [1862; Anm. d. Verf.] brachte Sohn seinen Freund Lessing mit. Der war sehr schweigsam und ein großer Jäger. Er schoß fast täglich einen Hirsch. Ich sorgte aber auch dafür, dass er waidmannsheil genießen sollte. Denn wenn Lessing morgens um fünf Uhr in den Wald hinausging, da kam ich schon von ungefähr des Wegs daher nach Hause, grüßte ihn lächelnd von weitem, ohne eine Wort zu sagen und ging vorbei, als ob es der reine Zufall wäre. […] Lessing schmunzelte, wenn die achtzehnjährige Tochter des Hauses ihm aus dem Walde entgegen kam, es war gewiß eine große Attention von mir, da ich für das edle Waidwerk gar keinen Sinn hatte und es mir gräulich war, die wundervollen Hirsche totschießen zu lassen, und nur das Gefühl großer Gastfreundschaft mich den Horror überwinden machte, den mir das Töten unschuldiger Tiere einflößte.“[844]

Das Verhältnis zu Schadow schien sich indes gebessert zu haben, da Lessing 1845 ein Ständchen bei Schadow gab und an dessen Silberner Hochzeit teilnahm. Ein Jahr später machte sich Schadow für den oben erwähnten Verbleib Lessings in Düsseldorf stark und sie besuchten 1850 zusammen die Gemäldegalerie in Dresden. 1854 bot Schadow ihm die Nachfolge als Lehrer der Landschaftsklasse an der Akademie an, die Lessing jedoch ablehnte. Er nahm jedoch 1857 die Stelle des Direktors der großherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe an, die er durch die Vermittlung Johann Wilhelm Schirmers erhielt. Ein Jahr später zog er mit seiner Familie, die mittlerweile fünf Kinder vorzuweisen hatte, in das Großherzogtum Baden, wo er bis zu seinem Lebensende

[842] Brief von Carl Sohn an Eduard Bendemann, 29.12.1832, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264f, S. 2 f.
[843] Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 284.
[844] Sylva 1911, S. 193.

bleiben sollte. Selbst als ihm der Direktorenposten in Düsseldorf 1867, dem Todesjahr Carl Ferdinand Sohns, angetragen wurde, lehnte er ab und blieb in Karlsruhe.[845] Trotz der Schwierigkeiten zwischen Lessing und Schadow und dem späteren Weggang nach Karlsruhe blieben Lessing und Sohn durchgehend verbunden. In Düsseldorf teilten sie sich anfangs die Wohnung und das Atelier, später blieben sie neben persönlichen Treffen[846] auch durch Vereine und Clubs in Düsseldorf in regelmäßigem Kontakt. Nach dem Wegzug nach Karlsruhe blieb der Kontakt weiterhin bestehen, da beide viel reisten – teilweise auch zusammen, wie die Anekdote von Elisabeth zu Wied belegt – und im brieflichen Kontakt blieben.[847] Als die stärksten überlieferten Belege der Verbundenheit dürfen die Porträts gelten, die Sohn über die Jahre von Lessing gemalt hat und die in den folgenden Kapiteln behandelt werden.

4.2.2 Ein frühes Porträt von Lessing, Zeichnung von 1829

Das früheste Bildnis, das Carl Ferdinand Sohn von Carl Friedrich Lessing malte und das bis heute erhalten ist, ist eine Bleistiftzeichnung (21 x 17,1 cm, Abb. 65; WK-Nr. 10) von 1829, die sich in einem Wilhelm Schadow gewidmeten Album im Archiv des Künstlerverein Malkasten befindet. Das Schulterstück zeigt Lessing im Dreiviertelprofil in hochgeschlossener Kleidung. Mit markanten Zügen schaut Lessing nüchtern zur linken Seite. Sein helles, in der Mitte gescheiteltes Haar reicht in dicken gelockten Strähnen bis zu den Ohren. Das Licht, das von links oben kommt, erzeugt Lichtreflexe auf dem Haar. Lessings Stirn wird durch die hervorstehenden, geschwungenen Augenbrauen begrenzt, unter denen sich die durchdringenden Augen zeigen. Die schmale Höckernase bildet den Übergang zum Oberlippenbart, der sich lang und weich über die Oberlippe und an den Mundwinkel herunter wölbt. Die Lippen und das Kinn sind kaum zu sehen. Lessing trägt eine Jacke, die sich zur Brust hin schließt, mit hochstehendem, breitem Kragen. Darunter sind eine dunkle Weste und das weiße Hemd zu erkennen. Der Kragen des Hemdes, der sogenannte Vatermörder, ist mit einem dunklen Halstuch umknotet, so dass die Kragen den Kopf umrahmen und der Hals vollständig verdeckt ist.

---

[845] Vgl. Sitt, Martina: Carl Friedrich Lessing, in: AK Düsseldorf 2000, S. 155 ff.
[846] Beispielhaft kann sein Geburtstagspicknick am 15.2.1846 mit Carl Ferdinand Sohn zusammen erwähnt werden, zu dem Prinz Friedrich hinzukam. Vgl. ebd., S. 155.
[847] Das letzte Mal ist der Briefkontakt 1865 nachweisbar, als Sohn für Ankauf eines Werkes seines Schwiegersohns Wilhelm bei Lessing warb. Siehe dazu Kapitel: 2.6.3 Die letzten Jahre

Dass ausgerechnet Sohn Lessing porträtierte, ist kein Wunder. Durch ihre enge Beziehung kannten sie einander sehr gut und man traute sich gegenseitig zu, den anderen in Schadowscher Wahrhaftigkeit zu malen. Selbst in fortgeschrittener Klasse riet Schadow den Schülern noch zu Vorstudien ihrer Historiengemälde: „Nicht alle Modelle können sich in der vorgegebenen Gestalt vor allem nicht dem Gesichtsausdruck fügen, weshalb es meist ratsam ist, einen Künstlerkollegen, der die gleichen Empfindungen hegt, für gewisse Zeit Modell sitzen zu lassen."[848] Der besondere Fokus auf das Porträt, das als Grundlage für die Historienbilder diente, war an der Akademie nicht zu übersehen. Während der ersten Klassen müssen hunderte, wenn nicht tausende von Porträts der ganzen Akademieschüler entstanden sein. Darüber hinaus produzierten die Schüler in ihrer Freizeit weitere Bildnisse für ihre Freundschaftsgalerien, wie Lessings private Freundschaftsgalerie mit Bleistiftzeichnungen[849] oder Friedrich Bosers Freundschaftsgalerie aus 57 Einzelbildnissen, in der sich die Freunde gegenseitig malten oder wie Sohn sich selbst porträtierte (Abb. 66; WK-Nr. 60).[850] Neben diesen Großprojekten gab es aber auch ein reges Anfertigen von Porträts untereinander.

Die Zeichnung von Lessing wurde zusammen mit 17 weiteren Bildnissen in einer Kassette zusammengelegt und Wilhelm Schadow zu Weihnachten 1829 geschenkt. Dazu wurde ein Widmungsgedicht von Jacob Lehnen (1803-1847) beigefügt, das die Hochachtung ihrem Lehrer gegenüber nach dreijähriger Amtszeit als Direktor in Düsseldorf vermittelt. Die enge Verbundenheit zu ihrem Lehrer und der Porträtierten untereinander kommt in dieser Erinnerungsgabe zum Ausdruck.[851]

Sohn zeichnete Lessing, dessen Talent und Person sehr bewundert und hochgeschätzt wurden. Das Porträt zeigt ihn so, wie ihn die Zeitgenossen wahrnahmen. Sohn selbst schrieb um 1829:

> „Seine große, männliche Erscheinung, der kühne, freie Ausdruck des Angesichts, das von blonden Locken umrahmt, die Signatur des Genius trug, sein furchtloses

[848] Vgl. Wilhelm von Schadow: Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers, in: Raczynski 1836, S. 324.

[849] Ab 1826 begann Lessing seine Freunde zu zeichnen, so dass schließlich 50 Bildnisse zusammenkamen, die er anfangs in seinem Zimmer aufhängte. Heute befindet sie sich in der Karlsruher Kunsthalle. Vgl. Leuschner, Vera: Lessings Freundesgalerie aus den Düsseldorfer Jahren 1826-1858, in: AK Düsseldorf 2000, S. 123

[850] 57 Einzelbildnisse montierte Friedrich Boser zusammen zu einer großen Freundschaftsgalerie, die sich heute im Museum Kunstpalast befindet. Vgl. AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 28-31.

[851] Vgl. Sabine Schroyen: 47-48 Schüler Wilhelm von Schadows, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 47.

> und ernstes Wesen, sein kindliches und keusches Herz, alles zusammen übte einen Zauber aus, dem niemand widerstand“[852]

Ein Bericht über die Düsseldorfer Ausstellung von 1829 beschrieb den jungen Lessing, der von Schadow als der Ausgezeichnetste von allen tituliert wurde, folgend:

> „Er ist groß und kräftig gewachsen, hat eine Habichtsnase und große dunkle Augen. Beim Auftreten ist er in etwa verlegen, ja linkisch und doch nicht ohne einen gewissen Künstler-Trotz. Er scheint zu sagen: ich weiß zwar mit Händen und Füßen nicht zu bleiben, ich kann meine Worte zwar nicht in Eure conventionellen Formen einzwängen – aber das ist mir Wurst. Man glaubt, in ihm einer kräftigen reinen Natur aus dem 10.-12. Jahrhundert zu begegnen. Seine Bilder sind seine Natur.“[853]

Lessing entsprach somit dem romantischen Ideal von Authentizität und Innerlichkeit, was auch in seinen Bildern so wahrgenommen wurde. Sein Freund Uechtritz widmete Lessing ein ganzes Kapitel in „Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben“ von 1839, in dem er neben seinem Werdegang auch seinen Charakter im Sinne der romantischen Idealen beschrieb:

> „Die angeborene Freundlichkeit seiner Seele hat sich in den letzten Jahren, wie eine Quelle durch das felsige Gebirge, worin sie ihren Ursprung hat, immer mehr Bahn gebrochen. Es ist eine kindliche Bescheidenheit in ihm, die einen gewissen Trotz und selbst Stolz nicht ausschließt.“[854]

Auch die Zurückgezogenheit, die Lessing immer nachgesagt wurde, erklärt Uechtritz durch die besonders starke Innerlichkeit Lessing:

> „Die Neigung desselben, sich einsam abzusondern, beruht zum großen Theile auf der tiefen Innerlichkeit, ein musikalisches Leben und Weben in Gefühl und Empfindung habe ich […] als einen gemeinsamen Zug des Düsseldorfer Künstlerlebens bezeichnet. Lessing ist der bedeutendste Repräsentant dieser Richtung.“[855]

Tatsächlich haben sich die Malerschüler gegenseitig mit durchdringenden, ernsten, jedoch nicht unfreundlichen Blicken gezeichnet: Offene Gesichter, die zum Teil den Betrachter ansehen, wie die Porträts von Schirmer und Mücke (Abb. 67 und 68). Lessing wirkt im Gegensatz zu seinen Kameraden sehr ernst und schaut den Betrachter nicht an. Sein Blick ist zur Seite gerichtet und durch die markanten, tiefen

---

[852] Buchholtz 1909, Bd. 2, S. 305.
[853] Unveröffentlichter Brief an einen „Stoffer“ (?) von 1829, Universitätsbibliothek Münster, transkribiert von B. Kortländer; zitiert nach Sitt, Martina: Von einem der Auszog, ... aber von der Geschichte eingeholt wurde – C. F. Lessing – eine Einführung, in: AK Düsseldorf 2000, S. 9.
[854] Uechtritz 1839, S. 285.
[855] Ebd., S. 288.

Augenbrauen wirkt er ernst und weniger offen, ja fast trotzig und willensstark. Sohn scheint hier Lessing passend charakterisiert zu haben und die Charakterzüge gut wiederzugeben. Dass die Zeichnung gelungen war und von den Zeitgenossen so auch empfunden wurde, kann dem Umstand entnommen werden, dass sie von G. Daniel lithographiert und verbreitet wurde (Abb. 69; WK-Nr. 10.K1). Kunstinteressierten außerhalb Düsseldorfs dürfte die Person Lessing, der durch seine Landschaften und Historienbilder auf den Kunstausstellungen erhebliche Beachtung gefunden hatte, vor allem durch diese Lithographie vorgestellt worden sein.

4.2.3 Bildnis Carl Friedrich Lessing, frühes Ölgemälde von 1832

Drei Jahre später malte Carl Sohn ein erstes Ölgemälde von seinem Freund Lessing, der zu diesem Zeitpunkt 24 Jahre alt war. Das Bildnis ist 58 x 46 cm groß und befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin (Abb. 60; WK-Nr. 20). Halb nach rechts gewandt zeigt das Bruststück Lessings Gesicht im Dreiviertelprofil. Die gescheitelten rot-braunen Haare fallen ihm in dicken langen Locken vom Haupt und umrahmen sein Gesicht. Der rundwirkende Kopf spitzt sich durch die höckerige Nase, den kleinen Mund und das schmale Kinn zu. Der rote Oberlippenbart verdeckt wieder die Oberlippe und die Mundwinkel. Seine schmalen, blau-grünen Augen schauen unter den hervorgewölbten Augenbrauen zur Seite. Die Gesichtshaut ist sehr weich und glatt. Einige rötliche Stellen an den Wangen und dem Kinn beleben sein Gesicht. Das Licht kommt von links oben und reflektiert am stärksten auf seiner Stirn. Sein schwarzer Frackmantel ist ungewöhnlich hoch zugeknöpft, so dass nur der Stehkragen sich ausladend um den Hals schmiegt. Das schwarze Halstuch und die weißen Kragen des Hemdes bilden einen schmalen Übergang zum Gesicht. Der Hintergrund ist undefiniert in hellem Grün gehalten und erhellt sich zum Gesicht hin. Die Farbe ist in Lasurtechnik aufgetragen, wodurch die feinen Farbnuancen herausgearbeitet wurden.[856]

Fast wirkt das Bildnis wie das spiegelverkehrte Pendant zu der zuvor besprochenen Zeichnung, zumal der Gesichtsausdruck wieder ernst und durchdringend ist. Durch seine Größe von 58 x 46 cm ist das Porträt annähernd lebensgroß und deutet schon

[856] Seidel geht davon aus, dass Sohn die Technik auf seiner Italienreise studiert hat. Vgl. Seidel 2016, S. 26.

allein daher nicht auf eine schnelle Übungsarbeit hin. Carl Sohn malte es nach seiner Italienreise mit Schadow, während Lessing in dessen Abwesenheit die Leitung der Schule übernommen hatte. Unter welchen genauen Umständen das Porträt entstanden ist, ob es eine Auftragsarbeit oder ein Freundschaftsdienst von Sohn an Lessing war, ist nicht bekannt. Sicher ist nur, dass Carl Friedrich Lessing das Porträt seinem Vater geschickte, der das Porträt in einem Brief vom 17. April 1833 an seinen Sohn lobend erwähnte:

> „Dein Portrait habe ich nun schon seit einiger Zeit bey mir. Es sieht Dir nach meiner Rückerinnerung zum sprechen ähnlich, nur ist das Colorit zu dunkel gehalten. Anfangs hatte ich es in der helleren Wohnstube, wo es sich besser ausnahm, ich es aber des Tabacks wegen nicht lassen wollte. In der dunklern vorder Stube sieht es nach eurer Weise zu transcendent oder wie ich es nennen soll aus. Man glaubt ein Symbolum für Gott, König und Vaterland zu sehen, was mich, einen alten Preußen, der an solche Chimären nicht gewöhnt ist, sehr freut. Ich liebe das Natürliche. Indeß ist dieser Anstrich der Schule und der modernen Zeit nur ein Neben Fehler, denn das Gemählde ist im Ganzen sehr schön, so daß ich mir nicht vorstellen kann, wie man es besser machen könne, und Deines Freundes werth. Daß ein Mahler das FleischColorit trifft, habe ich noch in keinem Gemählde gesehen, und in den berühmtesten war es zum davon laufen …“[857]

Vater Lessing sprach hier auf die Besonderheiten des Gemäldes an, die den von Schadow formulierten Anforderungen an ein Bildnis entsprechen. Der Fokus liegt eindeutig auf dem beschienenen Gesicht, das weder von dem undefinierten Hintergrund noch von dem dunklen Anzug abgelenkt wird. Das Format und die Haltung von Lessing sind klassisch im Dreiviertelprofil im Brustformat gehalten. Der ernste Blick, der durch die im Schatten liegende Gesichtshälfte verstärkt wird, und die glatte, weiche Haut, die keinerlei Muttermal oder dergleichen aufweist, lassen Lessing einerseits ideal, andererseits durch die markante Nasen- und Stirnform individuell wirken. Es ist diese Wirkung, von der Vater Lessing sprach, als er schrieb: „Man glaubt ein Symbolum für Gott und Vaterland zu sehen […] Indeß ist dieser Anstrich der Schule und der modernen Zeit nur ein Neben Fehler […]“[858] Es ist aber auch die Wirkung, die beim Publikum beliebt war und die die vielen Porträtaufträge nach sich zog.
Vater Lessing kritisierte in dem Brief das Inkarnat von Bildnissen. Wie er selbst sagte, keannte er bisher keinen Maler, der die Hautfarbe lebensecht malt.[859] Er sprach hier

[857] Am 17. April 1833 in Wartenberg von seiner Frau geschrieben, mit einigen Zeilen eigenhändiger Nachschrift, in: Buchholtz 1914-16, Bd. 1, S. 262.
[858] Ebd.
[859] Vgl. ebd.

ein Problem an, das sich schon im 18. Jahrhundert herauskristallisiert hat. Denis Diderot sah im Gesicht und besonders in der Gesichtsfarbe die größte Schwierigkeit der Malerei: „Welche Qual ist nicht für sie das Gesicht des Menschen! Diese Leinwand, die sich rührt, sich bewegt, sich ausdehnt und so bald erschlafft, sich färbt und mißfärbt, nach unendlichen Abwechslungen dieses leichten und beweglichen Hauchs, den man Seele nennt."[860] Im Gegensatz zu Schadow kam Diderot jedoch zu dem Schluss, dass der Maler (er bezieht sich besonders auf LaTour) mit emotionsloser Beobachtungsgabe und ohne Einfühlungsvermögen das beste Porträt malen kann, da er dann im Stande sei, die Gefühlsregungen der porträtierten Person besser zu erfassen.[861] Schadow verlangte jedoch ein großes Einfühlungsvermögen, um ein gutes Porträt zu erschaffen. Auch wenn es hier Differenzen zwischen den Ansichten der Maler gab, so ist ersichtlich, dass das Gesicht und besonders das Inkarnat eine besondere Herausforderung darstellten. Eine Eigenheit der frühen Düsseldorfer Malerschule war die gemalte glatte Haut, die wie Porzellan weich und eben wirkte und keinerlei Unebenheiten oder Zufälligkeiten zuließ. Carl Ferdinand Sohn war der wichtigste Vertreter dieses Malstils in der Schule und ein Meister des Inkarnats.
Kurz vor der Entstehung des Gemäldes hielt sich Carl Sohn in Rom auf, wo er gemeinsam mit seinem Lehrer die Nazarener besuchte. Bei dieser Gelegenheit wird er sicherlich auch Franz Pforrs *Selbstbildnis* (Abb. 5) von 1810 gesehen haben, bei dem sich einige Parallelen zu dem Bildnis Lessing finden lassen. Pforr zeigt sich ebenfalls im Brustbildnis im Dreiviertelprofil. Die langen Haare rahmen das Gesicht durch einen Seitenscheitel, während die dunkle Anzugjacke und die weißen Hemdkragen das Kinn umspielen. Der Hintergrund ist undefiniert. Pforr, der besonders ein Anhänger von Albrecht Dürers Kunst war, also der sogenannten altdeutschen Kunst, hat sich wahrscheinlich an dessen Selbstbildnissen orientiert, da die Haltung und der Blick stark an Dürers *Selbstbildnis* von 1498 erinnern. Die Orientierung an der Renaissance war allen Nazarenern gemein, so auch Schadow, der später zu ihnen kam. Doch kam in dem Bildnis von Lessing die von Schadow propagierte genaue Zeichnung und Naturbeobachtung zum Tragen. Während Pforr sein Selbstbildnis überwiegend plan und einfach ausformulierte, malte Sohn Lessings Gesicht mit unterschiedlichen Farbnuancen. Die Haare scheinen einzeln zu glänzen, während bei Pforr ein breiter

[860] Nicola Suthor: Denis Diderot: Das Paradox des Porträtmalers (1767), in: Preimesberger 1999, S. 376.
[861] Vgl. ebd.

Lichtschimmer dominiert. Lessings linke Gesichtshälfte liegt sehr im Dunkeln, was sich in dem Maße nicht bei den Nazarenern, den Renaissance-Künstlern oder Van Dyck wiederfinden lässt. Stattdessen erinnert es an die die Selbstbildnisse von Rembrandt, der durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast die Dramatik der psychologischen Selbstbetrachtung unterstrich. Beim Bildnis von Lessing handelt es sich allerdings nicht um ein Selbstbildnis, jedoch kann davon ausgegangen werden, dass Sohn seinen besten Freund durch die dramatische Beleuchtungssituation markant erscheinen lassen und ebenfalls den psychologischen Aspekt miteinbringen wollte - Aspekte bzw. Charaktereigenschaften, die oben bei der Zeichnung zu diesem Bild besprochen wurden. Die dramatische Anwendung des Hell-Dunkel-Kontrastes lässt sich allerdings auch bei den französischen Romantikern wieder finden, wie z. B. bei dem *Bildnis Henri-Ernest de Beaufort* (1818; Abb. 70) von Pierre Paul Prud'hon oder Ingres Porträts von Jean Pierre Cortot (1815; Abb. 71) und Raffael (1820-24; Abb. 72). Die Beziehungen zur französischen Kunst waren ambivalent, da Schadow offiziell eine deutsche Kunst propagierte und die klassizistische Kunst Davids ablehnte, jedoch praktisch unter diesem Einfluss in Berlin ausgebildet wurde.[862] Das ganze künstlerische Rheinland um die Düsseldorfer Malerschule stand der französischen Kunst offen gegenüber,[863] wodurch der Austausch und die Auseinandersetzung mit der benachbarten Kunst von Anfang an gegeben war. Reisen nach Frankreich soll Sohn wahrscheinlich auch schon zu diesem Zeitpunkt unternommen haben,[864] was ihn sicherlich in vielfältiger Weise angeregt haben dürfte und sich vielleicht in diesem Bildnis ebenfalls äußert. Auch die Teilnahmen an den Pariser Salons lassen sich von den Düsseldorfer Malern zu einem späteren Zeitpunkt belegen.[865]

Darüber hinaus sei auch noch einmal erwähnt, dass die Malerschüler eng nebeneinander und miteinander arbeiteten. So finden sich im direkten Umfeld vergleichbare Bildnisse, von denen das *Jugendbildnis des vorübergehend erblindeten Landschaftsmalers Wilhelm Klein zu Düsseldorf* (Abb. 73) von Johann Wilhelm Schirmer zu nennen wäre, dass ebenfalls aus Freundschaft entstand. Der gemeinsame Freund Schirmer wurde 1831 Hilfslehrer der neugegründeten Landschaftsklasse und erhielt ein

[862] Vgl. Grewe 1998, S. 130.
[863] Siehe Kapitel 3.3 Bildnismalerei in der Rheinprovinz
[864] Vgl. Wiegmann 1856, S. 78 f; Becker 1867, S. 41; AKL 1870, S. 402-403; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765; Mai 1998, S. 293.
[865] Vgl. Hans Körner. Paris-Düsseldorf. Die französische Malerei und die Düsseldorfer Malerschule, in AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 89-101.

Jahr später die Festanstellung als Lehrer.[866] In dieser Zeit begann der junge Wilhelm Klein (1821–1897) als Student an der Düsseldorfer Kunstakademie seine Ausbildung.[867] 1834 entstand das Brustbildnis von Klein. Wie bei dem Bildnis von Lessing befindet sich Wilhelm Klein vor einem planen Hintergrund, der keine weitere räumliche Einordnung zulässt und die Fokussierung auf das Gesicht fördert. Von der Kopfhaltung abgesehen unterscheidet sich das Werk von Schirmer deutlich in der Qualität zu Sohns Werk. Die Haare und das Gesicht sind bei beiden fein ausgearbeitet, die Gesichtsfarbe ist jedoch sehr blass und nicht so lebendig nuanciert wie bei Sohn. Hier wird der der Unterschied von Sohns Farbgefühl zu dem seiner Kommilitonen am deutlichsten. Es wundert nicht, dass Sohn immer wieder als der Meister der Farbe, besonders der Hautfarbe gerühmt wird.[868]

4.2.4 Zeichnung von Lessing, 1839

1839 entstand eine weitere Zeichnung von Lessing (Abb. 74; WK-Nr. 47) als dieser schon seine Schwestern bei sich aufgenommen hatte und die Vertretung der Landschaftsklasse von Schirmer übernahm. Diese Zeichnung befindet sich heute im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Sie gehört zu der bekannten Bildnissammlung des Porträtisten und Professors Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788–1868). Vogel begann ab 1811 eine Bildnissammlung anzulegen, deren Zeichnungen größtenteils aus seiner Hand stammten, aber auch von anderen Künstlern ergänzt wurde. Er ließ die Zeichnungen von den Porträtierten unterzeichnen, wodurch sie zugleich eine Autographensammlung darstellte.[869] Die Zeichnung von Sohn ist eine der wenigen von fremder Hand in der Sammlung. Vogel, der 1813 nach Italien reiste und in Rom recht schnell unter den Einfluss der Nazarener geriet, übertrug „[…] das Prinzip des romantischen Freundschaftsbildnisses allgemein auf

[866] Vgl. Bettina Baumgärtel: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815-2011, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. Museum Kunstpalast, Bd. 1, Petersberg 2011, S. 356.

[867] Von 1835 bis 1840 besuchte er die Landschaftsklasse von Johann Wilhelm Schirmer und im Anschluss drei Jahre lang die Meisterklasse von Wilhelm Schadow. Als ausgebildeter Landschaftsmaler blieb Klein schließlich in Düsseldorf wohnen und verdiente sich als unabhängiger Künstler sein Auskommen. Vgl. Vgl. Hildegard Schäfer: Wilhelm Klein, in: Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, Bd. 2, München 1998, S. 237 f.

[868] Vgl. Becker 1867, S. 40; Mai 1998, S. 292.

[869] Schon 1868 gelangte die Zeichnung zusammen mit einem Konvolut aus dem Nachlass von Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788-1868) in die Kunstsammlungen Dresden. Vgl. http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showArtist?id=886561 18.1.2017

einen großen Personenkreis."[870] Die Zeichnung, die Sohn von Lessing angefertigt hatte, lässt sich ebenfalls als Freundschaftsbildnis verstehen: Aus Freundschaft zu Lessing und/oder zu Vogel zeichnete Sohn das Konterfei seines besten Freundes, das dann als Freundschaftsgeschenk mit Unterschrift von Lessing in die Sammlung von Vogel überging. Wie es genau zu dieser Verbindung kam bzw. wie das Blatt seinen Eingang in Vogels Sammlung fand, ist noch nicht geklärt. Vogel selbst porträtierte neben Wilhelm Schadow 1920 auch Eduard Bendemann 1838 und Julius Hübner 1839.[871] Es waren die Künstler aus dem kleinen Kreis um Schadow, die Ende der 1830er Jahre als Professoren an die Dresdner Akademie wechselten und ihren Kontakt nach Düsseldorf beibehielten. Über diese Verbindung war sicherlich der Wunsch von Vogel übermittelt worden, eine Zeichnung mit Unterschrift vom berühmten Lessing für seine Bildnissammlung zu erhalten. Dafür spricht auch die Datierung von 1839, die zu jener Zeit der Anstellungen der Freunde in Dresden passt.

Sohn zeichnete Lessing als Schulterstück im Profil, wodurch besonders die markanten Gesichtszüge hervortreten. Die ohrlangen Haare locken sich zu ihrem Ende hin. Die Stirn schmückt eine kleinere Stirnlocke, die sich verwegen zur Seite dreht. Der Blick ist nach rechts oben gerichtet. Die Augenbrauen und die Wangen erscheinen nun im Gegensatz zu den vorherigen Bildnissen ausdrucksstärker und sehniger. Die Nuancen der Knochen- und Muskelstruktur sind feiner ausgearbeitet. Lessing wirkt dadurch älter und erwachsener. Die höckerige Nase tritt verstärkt in den Vordergrund und bildet mit der hervorspringenden Stirn und dem abgerundeten Kinn eine auffällige Umrisslinie. Der Mund wird wieder durch die langen Haare des Schnäuzers verdeckt. Unter der Jacke trägt er ein dunkles Halstuch, das diesmal den Unterkieferknochen unbedeckt lässt und so die Kopfform nachvollziehbar macht.

In dieser Zeichnung deutet sich ein Wandel in der Darstellung an. Waren bei der ersten Zeichnung die Haare in dicken, schweren und geordneten Locken mit hervorgehobenem Glanz gezeichnet, wirken die Haare zehn Jahre später natürlicher und freier. Vereinzelte Haare stehen ab und die Lichtreflexe sind zurückgenommen. Der Fokus liegt auf der Ausgewogenheit von Haar und Gesicht, die sich hier zu einer

[870] Rainer Richter: „Zur Ausstellung", in: AK Dresden 1988, S. 7.
Rainer Richter bemerkt dazu, dass Vogel sich gleichermaßen durch die mehr als 500 Porträtzeichnungen von Künstlern, Dichtern, Wissenschaftlern und Prominenten selbstdarstellen und in bürgerlicher Manier die Verbundenheit mit Gleichgesinnten zum Ausdruck bringen wollte. Vgl. Ebd. S. 7.
[871] Vgl. Rainer Richter: „Katalog Teil 2 – Porträtzeichnungen", in: AK Dresden 1988, S. 46 (Kat. 38), 58 (Kat. 71).

Einheit verbinden. Differenziertere Nuancen in der Haut und im Haar deuten auf den Willen zu einem stärkeren Naturalismus hin.
Ein ähnlicher Wandel ist auch in Lessings Zeichnungen zu sehen. Im Vergleich von Lessings Porträt von Carl Ferdinand Sohn (um 1827, Abb. 63) mit Lessings Porträt von Ferdinand Theodor Hildebrandt (1837, Abb. 75) fällt die stärkere Hinwendung zum Natürlichen auf. Waren Lessings Zeichnungen am Anfang noch mit feinen Bleistiftlinien in der Tradition der Nazarener gezeichnet, meist in einer nachdenklich schauenden Pose wie bei Sohn, so wurden später die Gesichtsfelder durch dichte Schraffuren durchmodelliert, was einzelne Bereiche stärker belebte, wie bei Hildebrandt. Mit der Zeit wurde sogar der Bleistift vom Kohlestift mit weißen Höhungen abgelöst.[872] Das war ein Trend, der sich auch außerhalb der Düsseldorfer Akademie durchsetzte. Selbst Vogels Zeichnungen verändern sich zum Naturalismus und den genauer durchgezeichneteren Bildnissen: Entsprachen sie vor seiner Romreise den klassizistischen Zeichnungen nach Anton Graff, so wurden sie in seiner Zeit bei den Nazarenern entweder umrisshaft ohne weich ausgearbeitete Binnenschattierungen ausgeführt oder in Dürerischer Manier schraffiert. Nach Vogels Rückkehr wurden seine Zeichnungen ab den 1820er Jahren wieder plastischer und in den 1830er Jahren dominierten schließlich die weicheren Schattierungen.[873] Vogel war, ebenso wie Schadow, der Ansicht, „[…] man kann nur ganz den Charakter und die Seele eines Menschen im Portrait erfassen, wenn man mit ganzem Geist und Seele damit beschäftigt ist […]“[874] Das dürfte auch Vogels Triebfeder zum Naturalismus gewesen sein.

4.2.5 Standesporträt von Lessing, 1847

1845 entschied der Herausgeber des jährlich erscheinenden „Rheinischen Taschenbuchs“ Karl Ferdinand Dräxel (Pseudonym: Dräxel-Manfred; 1806–1879), dass die nächste Ausgabe Carl Friedrich Lessing porträtieren werde. In der beginnenden Rubrik „Miniatur Salon“ wurde ihm der Platz zugedacht, in der Stahlstiche von seinem

[872] Vgl. Vera Leuschner: Lessings Freundesgalerie aus den Düsseldorfer Jahren 1826-1858, in: AK Düsseldorf 2000, S. 124.
[873] Vgl. Rainer Richter: „Katalog Teil 2 – Porträtzeichnungen“, in: AK Dresden 1988, S. 45-74.
[874] Zitat von Christian Vogel zu Vogelstein, zitiert nach Rainer Richter: „Katalog Teil 2 – Porträtzeichnungen“, in: AK Dresden 1988, S. 45.

Porträt und verschiedenen Kunstwerken abgebildet und beschrieben werden sollten. Der Begleittext, den Dräxel wahrscheinlich selbst nach Friedrich von Uechtritz' Lessingbeschreibung von 1839 verfasste,[875] behandelt neben den biographischen Stationen und Bildbeschreibungen auch den Charakter und die Eigenschaften des Künstlers.[876] Lessing war zu jener Zeit immer noch der Star der Düsseldorfer Malerschule und hatte im Herbst 1842 mit seinem Werk *Hus vor dem Conzil* eine heftige Debatte über die Zukunft der deutschen Historienmalerei in Deutschland ausgelöst.[877] Unabhängig von der persönlichen Meinung war er jedem Kunstinteressierten ein Begriff, weshalb Dräxels Entscheidung, Lessing zum Thema zu machen, kaum verwundert.

Zu dem Text lieferte Carl Ferdinand Sohn 1845 eine Zeichnung seines Freundes. Leider ist die Zeichnung verschollen, doch belegt die Beischrift „Sohn del." (delineavit = er hat gezeichnet) auf dem veröffentlichten Stahlstich von Fritz Neubauer (1825– vor 1882; Abb. 76; WK-Nr. Nr. 65.K1) ihre Existenz.[878] Der Stich zeigt Lessing als Brustbild ohne Hintergrund. Von der Anlage her gleicht er dem späteren Porträt (Abb. 77; WK-Nr. 68), dem die ursprüngliche Zeichnung als Vorlage diente. Neben kleinen Details im Haar unterscheidet sich der Stich nur in einem veränderten Kleidungsstück: So fehlen die weißen Kragen, die im Ölbildnis den Kopf farblich unterstreichen.

Bemerkenswert ist, dass das Ölbildnis erst zwei Jahre später entstand und sich genauso, wie die Zeichnung, an dem Text von Dräxler zu orientieren scheint. Durch die große Verbreitung und die allgemeine Kenntnis des Porträts reifte sicherlich bei dem einen oder anderen oder bei Sohn selbst der Wunsch nach einem Gemälde. 1847 waren Carl Ferdinand Sohn und Carl Friedrich Lessing verheiratete Väter in den besten Jahren: Sohn war 42 Jahre alt und Professor an der Akademie, während Lessing mit 39 Jahren sein Atelier erfolgreich außerhalb der Akademie eingerichtet hatte. Es schien

---

[875] Dräxel orientierte sich stark an den Beschreibungen und Charakterisierungen Lessings, die Uechtritz in „Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben" (1839) formulierte und die in der Düsseldorfer Künstlerschaft sowie bei Lessing selbst nicht nur positiv aufgenommen worden sind. Denn Uechtritz versuchte seinen Freund mit dem klassischen Künstlertopoi eines unbedarften, schwermütigen und einsiedlerischen Genies aus der Kritik zu erretten, in die er wegen seiner Hussitenbilder in der Öffentlichkeit geraten war. Vgl. Martina Sitt: Von einem der auszog, … aber von der Geschichte eingeholt wurde - C. F. Lessing – Eine Einführung, in: AK Düsseldorf 2000, S. 13.

[876] Vgl. Rheinisches Taschenbuch 1846, S. I-XXV.

[877] Vgl. Martina Sitt: Von einem der auszog, … aber von der Geschichte eingeholt wurde - C. F. Lessing – Eine Einführung, in: AK Düsseldorf 2000, S. 17.

[878] Vgl. Fritz Neubauer nach Carl Ferdinand Sohn „Carl Friedrich Lessing" als Frontispiz in: Rheinisches Taschenbuch 1846.

die Zeit gekommen, das Ölbildnis nach der Vorlage der Zeichnung zu erschaffen, das sich heute im Museum Kunstpalast in Düsseldorf befindet. Sohn wählte den Ausschnitt eines klassisch repräsentativen Hüftbilds nach dem Vorbild Tizians oder van Dycks. Nach rechts gewandt stützt Lessing seinen rechten Arm in die Hüfte und blickt rechts aus dem Bild. Seine gewellten Haare sind Ohr lang geschnitten und durch einen Seitenscheitel geordnet. Sein markantes Gesicht schmückt sein hervorstechender Schnäuzer, dessen Enden bis zum Kinn reichen. Das von oben links kommende Licht reflektiert an seiner Stirn und der Nase. Die blasse Haut wird durch Rötungen an der Nase und den Wangen sowie durch den Bartschatten auf den Wangen belebt. Die Mimik ist entspannt, doch vermittelt die Nasen-Mund-Falte und die leichten Vertiefungen zwischen den Brauen neben dem fortgeschrittenen Alter auch eine gewisse Strenge. Der zielgerichtete Blick unterstreicht den Eindruck. Der feine weiße Hemdkragen bildet den Übergang zu seinem einheitlich schwarzen Auftreten: Das Halstuch ist schwarz ebenso wie die schwarze Jacke, deren Mitte nicht zugeknöpft ist, und dem schwarzen Mantel mit dem breiten Kragen. Der Stoff wirkt edel und fein. Das Halstuch hat einen seidenen Schimmer. Die Landschaft im Hintergrund ist dunkel gehalten. Links hinter ihm ist ein Laubbaum zu sehen, während rechts von ihm sich eine weite Sicht in die Ferne öffnet und eine hügelige Landschaft mit Fluss in Erscheinung tritt. Der weite Himmel ist dramatisch dunkel bewölkt und erhellt sich zum Horizont hin.

Ebenso wie im Ölbildnis von 1832 ist das Gesicht hervorgehoben, diesmal sogar durch einen stärkeren Hell-Dunkel-Kontrast zum braun-schwarzen Himmel. Die Kopfhaltung ist bei beiden Bildnissen beinahe dieselbe, wodurch sich im Vergleich die Altersveränderungen gut nachvollziehen lassen: Die Wangen- und Kinnpartien sind markanter geworden. Die Nasolabialfalte hat sich verstärkt und ist länger geworden ebenso wie die Falten um die Augen und zwischen den Brauen. Die Locken sind nun weniger und zum Teil glattgekämmt, wodurch der jugendliche Eindruck abnimmt und eine gewisse Ernsthaftigkeit vermittelt wird.

Sohn gelang es in dem Bildnis von 1847 den Kopf nun ausgewogener zu malen, da das Dreiviertelporträt so gewählt ist, dass die linke Gesichtshälfte weniger hervortritt. Der Hautton ist nun viel heller und differenzierter in den verschiedenen Gesichtsbereichen, wodurch er dem natürlichen Teint sehr nah gekommen sein dürfte. Die roten Bereiche fügen sich sanfter und natürlicher in die Gesichtsfarbe ein als bei dem Bildnis von

1832, bei dem das Rot der Wangen sehr stark dominiert und sich von der dunkleren Hautfarbe absetzt. Durch diese Unterschiede wirkt das Bildnis von 1847 naturalistischer, trägt aber immer noch den idealisierten Ansprüchen Rechnung. So sind weder Hautunreinheiten oder -unebenheiten zu erkennen und die Haut wirkt frisch und glatt.

Das Bildnis unterscheidet sich neben der weiterentwickelten Malweise vor allem durch die Auffassung der Person Lessings. War auf dem Bildnis von 1832 noch der junge Malerschüler zu sehen, der am Anfang seiner Karriere stand, ohne herausragenden Rang vor planem Hintergrund, zeigt das Bildnis von 1847 den Künstler in einer herrschaftlichen Pose vor einer mitteleuropäischen Landschaft. Da Lessing nie in Italien war und es auch ablehnte dorthin zu fahren,[879] ist es folgerichtig, dass Sohn ihn in eine mitteleuropäische Landschaft stellte und nicht wie bei anderen Porträts vor eine italienische Szenerie. Karl Dräxel bestätigte in seinem Text aus dem „Rheinischen Taschenbuch“ diese Eigenheit[880] und schrieb weiter, dass Lessing „ein Sohn der Natur“ sei und in der romantischen Landschaftsmalerei seine Meisterschaft gefunden habe.[881] Denn nur in ihr könne er seine „pantheistische Lebensansicht“ und der Schwermut seiner Jugend Ausdruck verleihen.[882] Einstellungen und Lebenssituationen, die Sohn durch die dramatische Landschaft im Ölgemälde nachvollziehbar verbildlichte und das Bild so zum „symbolischen Bildnis“ erhob. Es ist das einzig bekannte Porträt, das Sohn mit einem stürmischen Himmel gemalte. Die dunklen Wolken betonen den romantisch-heroischen Auftritt. Die Beleuchtung verstärkt hinzukommend den Eindruck einer Theaterbühne, was sicherlich durch Carl Sohns Erfahrungen bei der Immermannschen Bühnenarbeit zu verdanken war. Lessings schwarzer Mantel ist weit geöffnet und die darunter befindende schwarze Jacke wölbt sich bei den geöffneten Knöpfen nach außen, wodurch die Brust und der Bereich um das Herz noch größer erscheinen. Lessing wirkt dadurch größer, offener und mutig. Dräxel beschrieb Lessing immer wieder als selbstbeherrscht und charakterfest.[883]

---

[879] „Er vermied es ausdrücklich, Italien zu besuchen und hat auch sonst die deutsche Grenze kaum überschritten – eine freiwillige Einschränkung, die, aus sicherem künstlerischem Instinkt hervorgehend, seiner ganzen Kunstweise eine rein vaterländische Signatur gab.“ So begründet Dr. M. Jordan, Direktor der Berliner Nationalgalerie, das wenige Reisen Lessings. AK Berlin 1880, S. VIII.

[880] „Nicht Italien, nicht die Niederlande, nicht Frankreich, nicht München reizen ihn.“ Rheinisches Taschenbuch 1846, S. II.

[881] Vgl. Rheinisches Taschenbuch 1846, S. II-IV.

[882] Vgl. ebd., S. VII.

[883] Vgl. ebd., S. IV-VII.

> „Ehrlich und offen, nie, auch mit keiner Miene, schmeichelnd oder aus Höflichkeit unwahr […] die Unabhängigkeit über Alles liebend und den Menschen nur nach seinem inneren Werthe wägend, klar in Ansichten und Gefühlen. […] Stolz – nein, das ist Lessing nicht; aber voll gerechten Selbstvertrauens und gegen das Mittelmäßige oder Gemeine […]“[884]

Durch die aristokratische Haltung mit der rechten Hand an der Hüfte, dem entspannten Gesicht mit dem zielgerichteten Blick in die Ferne[885] sowie die Betonung seines offenen Herzens durch die geöffnete Jacke, die zugleich eine Eigenheit von Lessing darstellt, da sie schon auf dem ersten Ölbildnis von 1832 zu sehen war, scheint Dräxels Beschreibung auf das Bildnis zuzutreffen. Dass Lessing „[…] in seiner Weise still, einsylbig, scheinbar abstoßend, doch der theilnehmendste, gefälligste Mann […]“[886] war, wird sogar durch den ruhigen Blick und den großen Oberlippenbart, der den Mund verdeckt, deutlich. Sohn präsentierte Lessing als Edelmann und geachteten Bürger, der es nach der Kleidung zu urteilen zu Wohlstand gebracht hatte. Gepflegt, kräftig und Respekt abverlangend steht er übergroß vor der Landschaft dem Betrachter gegenüber. Auf die körperliche Kraft Lessings bezog sich eine Aussage Uechtritzs von 1839:

> „Ueberall in seinen Umgebungen zeigt sich seine Lust an kriegerisch-körperlichen Beschäftigungen, zugleich aber ein Sinn, der nur das Einfach-gediegene liebt und jeden unnützen Schmuck verachtet.“[887]

Das Bildnis ist nur auf die Person Lessings konzentriert und soll seinen Charakter widerspiegeln, so wie es Schadow geforderte. Allerdings wirkt Lessing nicht vergeistigt, wie es in vielen von Schadows Porträts den Anschein hat, sondern im Hier und Jetzt verwurzelt. Das wird auch durch die klare und präzise Malerei, die nun jede weiche Lasur verloren hat, unterstrichen. Außer der romantischen Landschaft deutet nichts auf den Beruf des Malers hin, da jegliche Attribute fehlen.
Die Auftragslage für das Porträt ist leider nicht geklärt. Die frühesten Besitzverhältnisse sind auf das Jahr 1880 zurückzuführen, als Lessings Sohn, der Bildhauer Otto (1846–1912), das Bildnis auf der Carl Friedrich Lessing Ausstellung von September bis Oktober 1880 in der Berliner Nationalgalerie zeigen ließ und als Eigentümer vermerkt wurde.[888]

---

[884] Ebd., S. VIII.
[885] Über den intensiven Blick Lessings berichtete schon Schadow. Vgl. Bettina Baumgärtel: „12 Julius Hübner d. Ä.“, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 27.
[886] Rheinisches Taschenbuch 1846, S. VIII.
[887] Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 284 f.
[888] Vgl. AK Berlin 1880, S. 4.

Es ist Lessings Todesjahr und die Ausstellung wurde ihm zum Gedenken veranstaltet.[889] Ob Otto Lessing das Porträt seines Vaters schon vor dessen Tod besaß oder erst mit dessen Ableben das Bild erbte, ist nicht bekannt. Sicher ist nur, dass das Bildnis in den Besitz der Familie Lessing überging. Zu welchem genauen Zweck bzw. für welchen Platz Carl Friedrich Lessing das Bild anfertigen ließ, falls er der Auftraggeber war, ist nicht geklärt. Möglicherweise ließ er das Porträt für das Atelier in seiner drei Jahre zuvor bezogenen Wohnung anfertigen, in dem er auch Gäste und Käufer empfing. Das Bildnis wäre für eine rein private Familienaufstellung an der Wohnzimmerwand zu repräsentativ. Durch die herrschaftliche Pose, den pyramidalen Körperaufbau, den programmatischen Hintergrund und den zielgerichteten Blick war das Bildnis für eine breitere Öffentlichkeit bestimmt.

Eine andere Möglichkeit wäre, dass das Porträt ein Geschenk zu Carl Friedrich Lessings 40. Geburtstag am 15. Februar 1848 gewesen sei. Ob auf Initiative von Carl Ferdinand Sohn oder im Auftrag von Lessings Frau oder von Freunden – vieles wäre denkbar. Dieses Freundschaftsbildnis hätte zum Ziel gehabt, Lessing die volle Wertschätzung seines engeren Umfelds und das hohe Ansehen repräsentativ darzustellen. Vielleicht war Sohn aber auch nur dem öffentlichen Interesse an der Person Lessings nachgekommen und malte seinen Freund, um das Bild öffentlich auf Ausstellungen zeigen zu lassen.

Dass es dieses Interesse weiterhin gab, bestätigt die Tatsache, dass Sohns Schüler Ludwig Knaus (1829–1910) im gleichen Jahr eine Kopie (Abb. 78; WK-Nr. 68.K1) anfertigte. Wahrscheinlich im Auftrag seines damaligen Mäzens Wilhelm Oeffner (1806–1869), da das Bild 1916 aus dem Vermächtnis eines Fräulein Oeffner aus Wiesbaden für das dortige Museum angekauft wurde.[890] Vielleicht ging es um diesen Auftrag, von dem Knaus in einem Brief an seine Eltern am 19. Dezember 1846 berichtete: „Ich bekam Nr. 2 im Aktzeichnen, meine Akte gefallen Prof. Sohn sehr gut. Ich male wahrscheinlich jetzt 14 Tage lang bei Herrn Prof. Sohn.“[891] Im Vergleich der beiden Bilder fällt zunächst der große Unterschied im Hintergrund auf. Es handelt sich

[889] Vgl. Rosenberg 1880, Sp. 65.

[890] Provenienzauskunft von Dr. Peter Forsters, Kustos Sammlungen 12.-19. Jahrhundert im Museum Wiesbaden per E-Mail vom 6.2.2020. Laut Forster wurde im Sitzungsbericht das Bild am 17. Dezember 1847 der „Gesellschaft von Freunden der bildenden Kunst im Herzogtum Nassau“ durch Herrn Oeffner vorgelegt. E-mail von Herrn Forster vom 1.11.2021.

[891] Else Müller-Knaus: Erinnerungen an Ludwig Knaus. Aufzeichnungen seiner Tochter Else Müller, geb. Knaus, 1949, in: AK Wiesbaden 1979, S. 84.

zwar um die gleiche Landschaft, jedoch ist sie bei Knaus heller und weniger dramatisch. Ist Sohns Werk vor allem durch Schwarz-, Weiß- und Brauntöne bestimmt, dominiert bei Knaus vor allem das Blau als Farbbeimischung. Interessant ist die Wirkung, die durch den veränderten Hintergrund und die abgemilderten Farben in der Kleidung und im Gesicht entsteht: Das Gesicht verliert bei Knaus an der enormen Hervorhebung im Gegensatz zu Sohns Bild und das Beiwerk erhält mehr Aufmerksamkeit. Sohn experimentierte gerne mit der Malerei, was er hier offensichtlich auch tat, da es das einzige in seinem gesamten Œuvre ist, bei dem das Blau fehlt. Warum hat Knaus in seiner Kopie dies wohl geändert? Vielleicht dachte er, es wäre für die weitentfernten Auftraggeber besser zu verstehen als ein so dramatisches Bild, wie Sohn es vorgab.[892]

Es fällt zudem die hohe Meisterschaft von Sohn im Gegensatz zu Knaus auf: Die weiche Behandlung der Hautfarbe, die präzise Darstellung vom Haar und Gesicht sowie die harmonische Zusammenfügung aller Partien des Bildes offenbaren den Meister. Ludwig Knaus war mit 18 Jahren ein äußerst begabter Schüler, doch die Meisterschaft Sohns hatte er noch nicht erreicht. Knaus blieb zwar nur zwei Jahre an der Düsseldorfer Malerschule, doch beeinflusste ihn Sohn nachhaltig in seinen maltechnischen Fertigkeiten.[893]

Im gleichen Jahr (1847) malte Sohn ein weiteres Bildnis eines seiner Kollegen, das des Christian Köhler (Abb. 79; WK-Nr. 69).[894] Köhler ist auch ohne jede Andeutung zu seinem Beruf als Maler dargestellt. Er präsentiert sich selbstsicher in eleganter Kleidung und nimmt eine aristokratische Pose ein, wie Tizian und van Dyck es in ihren Porträts vorgemacht haben.[895] Drei Jahre später malte Sohn das Bildnis von Henry Ritter (Abb. 80; WK-Nr. 87), das den gleichen Prinzipien folgte. Es war die Zeit um die

[892] Oder könnten instabile Farbpigmente oder eine zu starke Reinigung der Grund für das fehlende Blau in Sohns Bild sein? Nach mehreren Gesprächen mit den Restauratorinnen Stefanie Paffrath und Anna Bungenberg wäre dies jedoch unwahrscheinlich, da nur Smalte sich in ein Grau verändern würde, was auf dem Foto des Bildes erstmal nicht ersichtlich ist. Eine Teilreinigung der hellen Bereiche wäre bei dem Bild möglich, hätte aber auch eine Abnahme der ganzen blauen Substanz nicht zur Folge, da Blau in der Regel in die Malschichten eingearbeitet und nicht als letzte Schicht aufgetragen wurde. Eine genauere restoratorische Untersuchung würde sicherlich mehr Aufschluss geben. Neben der oben erwähnten Möglichkeit wäre es auch denkbar, dass Sohn das Bild nicht fertig gemalt hatte, was die braunen statt blauen Augen erklären könnten und die Risse in den dunklen Bereichen der Jacke. Am wahrscheinlichsten ist jedoch, dass Sohn das Bildnis seines Freundes in dieser Version von Anfang an so angelegt hatte. Die dramatische Wirkung der Farbe unterstützt die ganze Aussauge über seinen Freund.

[893] Vgl. Brigitte Rechberg: Ludwig Knaus als Porträtmaler, in: AK Wiesbaden 1979, S. 36.

[894] Siehe Exkurs: Kniestücke seiner Malerfreunde am Beispiel von Christian Köhler, 1847

[895] Vgl. Bettina Baumgärtel: „26 Carl Ferdinand Sohn“, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 50.

Märzrevolution von 1848, in der sich immer mehr Bürger und Künstler für demokratische Reformen und die Gründung eines Nationalstaates interessierten. Das Selbstbewusstsein der Bürger hatte zugenommen und auch die Düsseldorfer Künstlerschaft unterstützte diese Entwicklung.[896] Dieses Selbstverständnis und Selbstbewusstsein der Maler als herausragende Persönlichkeiten, was Schadow im Übrigen immer gefördert und sich in dem Bildnis *Bärtiger Mann (Jacob Becker, genannt Becker von Worms)* von 1832 verbildlicht hatte (Abb. 81), spiegelt sich in den Künstlerporträts seiner Freunde und Kollegen.

Als Vorbild dienten Sohn die Werke von Tizian und van Dyck. Bei Tizians *Selbstbildnis* um 1550/62 (Abb. 82), das sich in der Berliner Gemäldegalerie befindet, schaut Tizian wie Lessing seitlich aus dem Bild in die Ferne. Norbert Wolf beschreibt treffend, dass „[…] Tizians suchende Augen die Welt der Ideen aus dem Konzeptuellen in den schaubaren Zustand transformieren [wollen].“[897] Sohn setzte sich in seinem Studium intensiv mit Tizian auseinander, der ihn auch im Kolorit beeinflusst haben soll.[898] Neben dem eben erwähnten Blick in die Ferne ist es auch die edle Kleidung und das Abhandensein von Malutensilien, die ihn als Malerfürst auszeichnen würden, auffallend. Für die Körperhaltung könnte Sohn ein anderes Werk von Tizian beeinflusst haben, wie beispielhaft bei dem *Porträt eines jungen Mannes* im Palazzo Pitti in Florenz (Abb. 83) oder das Bildnis des Schriftstellers Baldassare Castiglione (etwa 1525; Abb. 84), der Blick und Geste von Lessing zu spiegeln scheint. Die Pose des Edelmannes mit in die Hüfte gestemmten Arm war Adeligen vorbehalten und stützt sowohl die These vom Malerfürsten als auch das neue Selbstbewusstsein der Künstler im 19. Jahrhundert. Was jedoch gegen Tizian als direktes Vorbild spricht, ist einerseits die für Tizian untypische Farbgebung und andererseits der Tatsache, dass Tizian für die italienische Kunst steht. Sohn orientierte sich daher hinzukommend an den Porträts von Anthonis van Dyck, der nicht nur ähnliche Haltungsposen, sondern auch dramatische Landschaftshintergründe, eine ähnlich hohe naturalistische Darstellung der Stofflichkeit und oftmals eine rot-braune dominierende Farbpalette nutzte, wie bei dem *Porträt Philip, Lord Wharton* (1630, Abb. 85). Die Frisur von Lessing und sein

[896] Vgl. Hanna Gagel: Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz und 1848, in: AK Düsseldorf 1979, S. 77 f.
[897] Wolf 2006, S. 21.
[898] Vgl. Camphausen 1867, S. 6-7; Blanckarts 1877, S. 3; u.a.

braun-rotes Haar, das bei Sohns Bild durch den roten Farbeinsatz verstärkt wird, erinnert an die Selbstbildnisse von van Dyck, wie dem Selbstbildnis von 1623 (Abb. 86). Zu seinen Zeitgenossen lässt sich ein Bogen zu Ingres mit dem *Bildnis Charles-Joseph-Laurent Cordier* (1777–1870; Abb. 87) von 1811 und zu Winterhalter spannen, der 1842 ebenfalls Prince Albert (1819–1861; Abb. 88) in ähnlicher Weise porträtierte. Bei beiden Porträts ähneln der dramatische Hintergrund und die Pose dem Bildnis Lessings. Das Bildnis entspricht somit der Mode der gehobenen Klasse und fügt sich so in den internationalen Porträtgeschmack jener Zeit ein.
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Bildnis von Carl Friedrich Lessing von 1847 verschiedene Funktionen in sich vereint. Zum einen zementiert und fördert es den programmatischen Mythos um die Person Carl Friedrich Lessing, wodurch es gleichzeitig die Marke Lessing und die der Malerschule propagiert. Zum anderen drückt es das Selbstbewusstsein der Maler in ihrem Berufstand als auch als mündige Bürger aus.

4.2.6 Brustbildnis von Lessing, 1856

Anlässlich der Taufe des zweiten Sohnes Karl von Carl Friedrich Lessing am 25. Oktober 1847 reisten auch dessen Vater sowie sein Halbbruder Carl Robert Lessing (1827–1911) nach Düsseldorf.[899] Bei dieser Gelegenheit trafen die Brüder, deren Altersunterschied 19 Jahre betrug, zum ersten Mal aufeinander.[900] Robert Lessing war gerade mit der Schule fertig geworden und bereiste mit seinem Vater das Rhein-Main-Gebiet, ehe er sich dem Studium der Rechtswissenschaft in Berlin widmete.[901] Ihm war das Bildnis seines Bruders Carl Friedrich von 1832 aus Sohns Hand bekannt, das sich im Elternhaus befand und ihm sicherlich den ersten Eindruck seines Bruders vermittelt hatte. Nun war er in Düsseldorf und lernte neben seinem Bruder auch dessen Umfeld kennen. Es ist davon auszugehen, dass sich Carl Ferdinand Sohn und Robert Lessing bei diesem Besuch kennen gelernt haben. Ob Robert Lessing aber das neueste Porträt, das Sohn von seinem Bruder gemalt hatte, kannte, bleibt Spekulation. Jedoch wird er es, wenn nicht schon 1847 in Düsseldorf, zu einem späteren Zeitpunkt gesehen haben.

[899] Vgl. Buchholtz 1909, Bd. 2, S. 349.
[900] Vgl. ebd., S. 327.
[901] Vgl. ebd., S. 418.

Robert Lessings Lebensweg hatte es seit der Abreise aus Düsseldorf gut mit ihm gemeint. Nach zwei Jahren Jurastudium, neben dem er auch seinen Militärdienst abgeleistet hatte, wurde er 1850 beim Berliner Stadtgericht angestellt. Als sein Onkel Christian Friedrich Lessing (1780–1850) 1850 starb, machte dieser ihn zu seinem Alleinerben, wodurch er die Hälfte der Vossischen Zeitung und die Lessingsche Druckerei erbte. Die andere Hälfte der Zeitung besaß seine Tante Wilhelmine, geborene Klinkow (1778–1852), die zwei Jahre später starb und deren Anteil ebenfalls an ihn fiel.[902] Statt dem Einkommen eines Staatsdieners sah sich Robert Lessing nun einem ansehnlichen Vermögen gegenüber. Zusammen mit seiner Frau Emma von Gelbke, die er 1851 geheiratet hatte, machte er sich auf die Suche nach einer Wohnung, die sie schließlich in der Behrenstraße 63 fanden.[903] Hier begannen sie ihr gemeinsames Familienleben, zu dem es ihrer Auffassung nach auch gehörte, das Heim mit Kunstwerken auszuschmücken.

Diesen Umständen sowie seinem hervorragenden Ruf, als einer der besten Porträtmaler der Düsseldorfer Malerschule zu sein, verdankte Carl Ferdinand Sohn den Auftrag für zwei Gemälde für Robert Lessing. 1855 malte Sohn das Bildnis der Ehefrau Emma Lessing (Abb. 62) und ein Jahr später folgte das Ölbildnis seines Halbbruders Carl Friedrich Lessing (Abb. 61).[904]

Das Brustbild von Carl Friedrich Lessing befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin. Vor einem dunkelgrünen Hintergrund, der sich um den Kopf herum etwas aufhellt, sitzt oder steht Lessing und blickt rechts aus dem Bild. Das Licht kommt von links oben und erzeugt helle Reflexe auf seinem rotbraunen Haar und der Stirn. Sein Haupthaar ist ohrenlang und nach hinten gekämmt. An der Schläfe geht es über in den gleichmäßig gekürzten Vollbart, dessen längere Oberlippenbarthaare jedoch über den Mund reichen und zur Seite hin bis an das Kinn abfallen. Seine Augen liegen im Schatten und werden von kleinen Falten umspielt. Auch auf der Stirn und den Wangen zeichnen sich unterschiedlich tiefe Falten ab. Die Haut ist hell und wird durch Rötungen auf den Wangen und der Nase belebt. Lessing trägt eine gesteppte, seidig glänzende Jacke, deren Knöpfe bis auf den obersten offenstehen. Darunter ist eine rotbraune Weste zu erkennen. In diese sind die Enden der schwarzen Lavallière geordnet,

[902] Vgl. Buchholtz 1909, Bd. 2, S. 418-420.; vgl. Fromme 1985.
[903] Vgl. Buchholtz 1909, Bd. 2, S. 420-422.
[904] Vgl. auch die technische Untersuchung in Kapitel Technik der Malerei.

die sich durch einen kunstvollen Knoten um den Kragen des weißen Hemdes legt. Lessings rechter Arm ist angewinkelt, so dass seine rechte Hand mit dem Ehering zu sehen ist. Er hält ein ledergebundenes Buch unter den Arm geklemmt. In der oberen rechten Bildecke steht in Rot „Carl Friedrich Lessing." geschrieben.
Im Vergleich zu dem Bildnis von 1847 ist neben dem veränderten Format auch das weitere Fortschreiten des Alters offensichtlich. Die zurückgewichenen Locken sind nun glatt nach hinten gekämmt und die Haut zeichnet sich durch viele Fältchen sowie bleibende Furchen auf der Stirn aus. Der Vollbart betont sein Kinn und macht es optisch größer. Dem langen Oberlippenbart ist er jedoch treu geblieben, ebenso wie der geöffneten Jacke. Dass er hier eine Steppjacke trägt, betont den privaten Charakter des Bildes, denn üblich für repräsentative Porträts waren Mäntel oder die Garnitur zum Ausgehen. Das passt mit der Funktion des Bildes zusammen, da es für die Familiengalerie der Familie Robert Lessing angefertigt wurde. Der Biograph Buchholtz beschrieb die Innenausstattung des neuen Hauses in der Dorotheenstraße 15, das die Familie sich wegen des Platzmangels nach mehreren Kindern von Martin Gropius bauen ließ und in das sie 1866 einzog,[905] folgendermaßen: „Das Haus füllte sich mit Büchern und Bildern, schönen Bronzen, Handzeichnungen und Gemälden. […] Ein jeder, der dieses Haus betritt, empfindet, daß es von ruhmreicher Familientradition, vor allem von Erinnerungen an den großen Vorfahr lebensvoll wirkender Kraft erfüllt ist."[906] Mit dem großen Vorfahren ist der Dichter Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) gemeint, dessen Gemälde, das Anton Graff gemalt hatte, Robert Lessing erwarb und das sich heute ebenfalls in der Staatsbibliothek zu Berlin befindet. Auf einer alten Fotografie des Wohnzimmers (Abb. 89) ist zu sehen, dass das Gemälde direkt neben dem Porträt von Carl Friedrich Lessing hängt – also innerhalb der Ahnenreihe, die aus größeren und kleineren Porträts im Wechsel zusammengesetzt sind und unter denen auch Carl Friedrich Lessings Selbstporträt aus jungen Jahren zu sehen ist. Die Nähe Carl Friedrich Lessings zu seinem Vorfahren ist hier bewusst hergestellt. Lessing ist nicht mit den üblichen Malerattributen wie dem Pinsel oder der Palette dargestellt, sondern mit einem Buch. Das spielt auf die geistige Größe und Kreativität Lessings an. Sein Ideen- und Erfindungsreichtum gründete auf der Rezeption und Verarbeitung von Quellen. Erste Manifestationen dieser Ideen waren Skizzen in seinem Skizzenbuch, das

[905] Vgl. Buchholtz 1909, Bd. 2, S. 422.
[906] Ebd.

hier ebenso angedeutet sein könnte. Schon Uechtritz beschrieb seine Vorliebe für Bücher: „Eine zahlreiche Büchersammlung, zahlreicher, als man sie bei einem Kunstgenossen, vielleicht Hübner ausgenommen, finden dürfte, meist historischen Inhalts, erhebt sich dem Gewehrschranke gegenüber.“[907] In diesem Zusammenhang ließ sich eine Parallele zu Gotthold Ephraim Lessing ziehen, dessen wegweisendes dichterisches Schaffen ebenfalls durch seine umfassende Belesenheit geprägt war. Diesem Vorfahren folgend wurde Carl Friedrich Lessing als Gelehrter mit Buch dargestellt, um besonders den geistigen Aspekt seiner Arbeit und seine prominente Rolle an der Düsseldorfer Akademie zu betonen.

Der rote Schriftzug mit der Bezeichnung „Carl Friedrich Lessing“ lässt darauf schließen, dass das Bildnis in einem öffentlichen Ausstellungskontext präsentiert wurde. Das Bildnis wurde im Düsseldorfer Kunstverein[908] und bei der öffentlichen „Permanenten Gemäldeausstellung“ 1857[909] in den Berliner Räumlichkeiten des Kunsthändlers Louis Friedrich Sache (1989–1877)[910] ausgestellt, wodurch die Beschriftung für den Kunstinteressierten eine Hilfestellung bot. Zugleich sollte auf diese Weise gewährleistet werden, dass nachfolgende Generationen das Porträt der richtigen historischen Person zuordnen können – insbesondere in Fällen, in denen der Dargestellte, wie hier bei Lessing, nicht durch Malerattribute, sondern lediglich durch ein Buch charakterisiert wurde. Ein Indiz für diese Annahme ist ein weiteres Porträt in Sohns Œuvre, das ebenfalls den Namen des Dargestellten aufweist und das sich in einer Familiengalerie befindet.[911]

Neben dem inhaltlichen Aspekt ist besonders die Malweise zu erwähnen, denn Sohn erreichte in dem Bildnis im Gegensatz zu seinen anderen Lessing-Bildern einen neuen und stärkeren Naturalismus bzw. einen höheren Individualisierungsgrad. Das geschieht einerseits durch die vereinzelt herausstehenden Barthaare, wie auch durch die nuancierte Behandlung der Haut, die sich nun an jeder Stelle individuell einzufärben scheint. Der porzellanartige Schmelz der Haut scheint sich mit jedem Bildnis weiter der Realität angenähert und schließlich in diesem Bildnis ganz aufgelöst zu haben. In ihrer

[907] Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 285.
[908] Vgl. Rudolf Wiegmann: Die jüngste Kunstausstellung zu Düsseldorf, in: Deutsches Kunstblatt 1857, Bd. VIII, Nr. 3, S. 19.
[909] Vgl. o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren 1857, Jg. 2, Nr. 4 (15. Februar 1857), S. 32.
[910] Louis Friedrich Sachse hatte 1853 in der Jägerstraße 27 in Berlin seine Galerie eröffnet. Vgl. Ahrens 2013, S. 249.
[911] Vgl. das Bildnis von Franz von Woringen um 1848 (Abb. 101).

Abschlussarbeit über dieses Bildnis von 2016 kommt die Restauratorin Thuja Seidel zu folgender Erkenntnis:

> „Das letzte Porträt ist in seiner Formensprache freier, was auch in einem größeren Abwechslungsreichtum des Farbauftrags deutlich wird. Sohn variiert die Farbdichte und setzt dies als Gestaltungsmittel ein. Der Hintergrund ist glatt, gleichmäßig und monochrom gehalten. Die Figur ist malerisch, mit sichtbaren Pinselstrichen, in deckenden Farben herausgearbeitet, so dass ein Eindruck der Unmittelbarkeit entsteht. Die Untermalung scheint immer wieder durch. Die köpergebundene Leinwand im Hintergrund trägt zur plastischen Hervorhebung des Inkarnats bei.“[912]

Mit diesem Zugeständnis an den naturalistischen Malstil entfernte sich Sohn etwas von seinem Lehrer Wilhelm Schadow. Sohn stellte Lessing zwar immer noch edel dar und bot Raum für eine tiefer gehende Interpretation des Dargestellten, jedoch gelang ihm das nicht durch das Hinweglassen des Zufälligen, sondern durch die genaue Beobachtung und Wiedergabe, wie der Erscheinungsfarbe der Haut. So sah es auch Sohns Kollege Rudolf Wiegmann, als er über das Bildnis sprach, dass zunächst 1856 im Düsseldorfer Kunstverein ausgestellt wurde:

> „Wir kennen eine große Anzahl von Portraits dieses berühmten Düsseldorfer Koryphäen [Carl Ferdinand Sohn; Anm. d. Verf.], aber keines derselben darf sich weder in Betreff der geistigen Auffassung noch der äußeren technischen Vollendung mit diesem [Bildnis von Carl Friedrich Lessings; Anm. d. Verf.] vergleichen. Wir sehen in demselben nicht blos ein treues Abbild des äußeren Menschen, sondern zugleich den inneren in vollendet abgeschlossener Individualität. Und auf derselben hohen Stufe steht auch die Malerei, welcher es gelang, mit dem Körperlichen zugleich das Geistige bis in seine feinsten Regungen zu erfassen und auf der Leinwand zu fixiren. Es ist ein Guß und Fluß in der Farbe, eine Wahrheit und Lebendigkeit, die in gleichem Grade nur bei sehr wenigen lebenden Malern wieder gefunden werden dürften.“[913]

Die öffentlichen Kritiken waren voll des Lobes, so schrieb ein Verfasser der Dioskuren im Februar 1857 von der meisterhaften Ausführung des Werkes, das Bewunderung sowohl von Künstlern als auch von Laien hervorrief.[914] Ein weiterer Autor urteilte im März 1857 ebenfalls in den Dioskuren über das Porträt als „eines der geistreichsten und technisch betrachtet, vollendetsten Portraits“, die er je gesehen hatte.[915]

---

[912] Seidel 2016, S. 26.
[913] Rudolf Wiegmann: Die jüngste Kunstausstellung zu Düsseldorf, in: Deutsches Kunstblatt 1857, Bd. VIII, Nr. 3, S. 19.
[914] Vgl. o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren 1857, Jg. 2, Nr. 4 (15. Februar 1857), S. 32.
[915] Vgl. o. V.: Kunst-Kritik. Kritische Wanderung durch die Kunstinstitute und Ateliers von Berlin, in: Dioskuren 1857, Jg. 2, Nr. 5 (1. März 1857), S. 44.

Dass das Bildnis auch tatsächlich für Robert Lessing gedacht war und nicht (nur) für Ausstellungen gefertigt wurde, belegt eine Randnotiz im Deutschen Kunstblatt, das besagt, dass sich das Bildnis im Besitz des Assessors R. Lessing befindet und er es für Kunstfreunde bei Sachse ausstellen lässt.[916]

Von der Komposition her entspricht das Bildnis zunächst dem typischen Brustporträt, das Sohn in dieser Zeit häufig für seine männlichen Kunden anfertigte. Jedoch fällt es durch die Hand mit dem Buch in dieser Reihe auf. Nur bei einem weiteren Bruststück, nämlich dem von Hermann zu Wied (Abb. 90; WK-Nr. 120) aus dem gleichen Jahr 1856, ist ebenfalls eine Hand zu sehen, die allerdings einen Spazierstock umfasst. Auch dies ist ein weiterer Schritt der Individualisierung. Der Kopf steht, wie von Schadow gefordert, im Mittelpunkt des Geschehens, doch wird der Blick durch die helle Hand zeitweise abgelenkt.

1856 ist das erste Jahr, in dem Carl Ferdinand Sohn nicht mehr an der Kunstakademie tätig war, nachdem er 1855 um die Entlassung aus dem Staatsdienst gebeten hatte.[917] Sohn konnte nun durch die Distanz zur Akademie und Schadow seine Maltechnik frei weiterentwickeln, ohne auf die offizielle Linie des Direktors Rücksicht zu nehmen. So lässt sich das Bildnis von Carl Friedrich Lessing als eines seiner ersten freien Bildnisse sehen, zumal er durch die Freundschaft zu den Lessings ebenfalls mehr Spielraum erhielt. In dieser Zeit waren die Werke des Spätromantikers Eugene Delacroix, der für seinen freien Umgang mit Farbe und Duktus berühmt war, und besonders der Realist Gustave Courbet Europa weit bekannt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit begegnete Carl Sohn bei seiner Parisreise 1855 sowohl den auf der Pariser Weltausstellung gezeigten Arbeiten von Delacroix‘ als auch den im „Pavillon du Réalisme“ ausgestellten Werken Courbets.[918] Ähnlich wie Courbet ließ Sohn bei dem Porträt von Lessing die Pinselstriche sichtbar, um das Gesicht zu strukturieren.[919] Jedoch reizte er die Darstellung der Haut nicht wie Courbet in seinen Werken aus, sondern nutzte den Stil zur Unterstreichung des charakterlichen Ausdrucks.[920]

Die stärker naturalistische Ausführung verweist hinzukommend auf Carl Friedrich Lessing. Innerhalb der Düsseldorfer Malerschule wurde er der „realistischen

[916] Vgl. Fußnote der Redaktion bei Rudolf Wiegmann: Die jüngste Kunstausstellung zu Düsseldorf, in: Deutsches Kunstblatt 1857, Bd. VIII, Nr. 3, S. 19.
[917] Vgl. Illustrirte Zeitung 1867, S. 425.
[918] Vgl. 1.10 Brief von Carl Wilhelm Hübner vom 9. September 1855, in: Landes 2008, S. 447.
[919] Siehe zu Courbet: Kapitel 4.3.4.2 Bildnis Eduard Kühlwetter (1813-1897), 1865
[920] Vgl. Olliges 2023, S. 79.

Strömung“ im Gegensatz zur von Schadow vertretenen „idealen Strömung“ zugeordnet, was sich – wie oben beschrieben – in einem verstärkten Naturalismus niederschlug.[921] Elisabeth zu Wied betont in ihren Erinnerungen Lessings Liebe zur mimetischen Malerei:

> „Lessing machte damals eine wundervolle Zeichnung von Ottos Grab für meine Mutter, mit genauester Porträtähnlichkeit eines jeden Zweiges. Lessing war von so unglaublicher Wahrhaftigkeit, daß er selbst nicht imstande gewesen wäre einen Ast in sein Bild hineinzuphantasieren, sondern auch hier mit strengster Wahrhaftigkeit verfuhr.“[922]

Irene Markowitz beobachtete zudem eine ab 1848 zunehmende Psychologisierung der Darstellung, die sie besonders in den Porträts von Emanuel Leutze (1816–1868) und Ludwig Knaus belegt sieht.[923] „An Stelle gesellschaftlicher Repräsentation und schön geglätteter Malerei ist […] die Wesensschilderung zum Anliegen geworden.“[924] Es scheint auch auf das Bildnis von Sohn zuzutreffen, da auf eine heroische Darstellung und die glatte Malweise verzichtet wurde. Das Bildnis lässt Lessing natürlicher und nahbarer erscheinen.
Es sprechen also mehrere Gründe für die naturalistischere Behandlung des Bildnisses: Die Andeutung auf Lessings „Realismus“, Sohns Selbstständigkeit und ungehemmte Experimentierfreude als auch die Gelegenheit einen Malerfreund und kein repräsentatives Adelsbildnis darstellen zu müssen, ließen Sohn mehr Spielraum.

4.2.7 Fazit

Die Tendenz zum „idealen Naturalismus“ hatte sich an der Düsseldorfer Malerschule bis zur Mitte des Jahrhunderts weiter durchgesetzt. Die deutschlandweite Rezeption der belgischen Maler besonders in den 1840er Jahren und die Abkehr von den romantischen Idealen der Nazarener im Vormärz beförderten den Aufstieg der „realistischen Malerei“ im Sinne Lessings.[925] Auch Sohn war dieser Hinwendung gegenüber aufgeschlossen und begann, seine Porträts zu modifizieren, indem er den

[921] Auch Füssli meint mit Realismus, dass sich Lessing an der Natur und dem Sichtbaren orientiert und weniger an idealen Grundideen. Vgl. Füssli 1843, S. 538, 589.
[922] Sylva 1911, S. 193.
[923] Vgl. Irene Markowitz: Rheinische Maler im 19. Jahrhundert, in: Trier/Weyers 1979, S. 122.
[924] Ebd.
[925] Vgl. Wolfgang Cortjaens: Zwischen Institutionalisierung und individuellem Austausch, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 161 ff.

Naturalismus steigerte und die Malstile seiner Zeit adaptierte. Einen echten Realismus, wie Courbet, praktizierte Sohn jedoch nicht.
Die Porträts aus den unterschiedlichen Zeiten geben einen guten Querschnitt aus den Phasen des Malers. Sie reichen von italienisch geprägter Lasurmalerei mit hohem Idealisierungsgrad bis zu einer stark naturalistisch geprägten Bildnismalerei mit gemischter Maltechnik. Sie spiegeln auch die eigenständige Entwicklung unter Schadows Einfluss wider, der Sohn im Kern, das Wesen des Menschen in edler Weise darzustellen, immer folgte und treu blieb. Gleichzeitig repräsentieren sie auch die Entwicklung der männlichen Künstlerbildnisse von Sohn im Wandel der Zeit.
Die Bildnisse Carl Friedrich Lessings zeigen zugleich, wie persönliche Nähe den Spielraum für malerische Experimente und Naturalismus vergrößert. Gerade hier wird sichtbar, dass Sohns stilistische und technische Entscheidungen nicht nur auf ästhetischen, sondern auch auf sozialen Faktoren beruhen.

Exkurs: Weitere Kniestücke seiner Künstlerfreunde am Beispiel von Christian Köhler (1809–1861), 1847

Das Bildnis seines Malerkollegen Christian Köhler (Abb. 79; WK-Nr. 69) steht für die eleganten und makellosen Kniestücke von Sohn, die besonders vom Adel geschätzt wurden. Dieses Format verwendete Sohn aber auch für seine Freunde Carl Friedrich Lessing (Abb. 78), Henry Ritter (Abb. 80) und Ferdinand Hiller (Abb. 50).
In einem blauen mit schwarzen Umschlägen gekleideten Mantel steht Christian Köhler mit dem linken Arm an einen Felsen angelehnt vor einem landschaftlichen Hintergrund. In seiner rechten Hand hält er ein rotes Tuch, während zwei Goldringe den Zeigefinger seiner linken Hand schmücken und er eine Zigarre hält. Unter dem Mantel trägt er einen schwarzen Anzug mit schwarzer Halsbinde, die um das weiße Hemd geknotet ist. Sein Gesicht zeigt sich im Dreiviertelporträt und er schaut mit seinen hellblauen Augen in die Ferne. Sein weiches, blasses Gesicht liegt teils im Schatten und wirkt sehr ebenmäßig. Ein leichter Bartschatten und eine helle Rötung beleben seine Wangen. Der wulstige Oberlippenbart verdeckt den ganzen Mund, der unter der schmalen Nase zu erahnen ist. Sein rund wirkender Kopf wird durch die langen braunen Haare betont, die seitlich über die Stirn und die Ohren bis in den Nacken fallen. Der Hintergrund mit niedriger Horizontlinie ist nur farblich angedeutet und zeigt eine grüne Landschaft mit einem Gewässer. Der wolkenbehangene Himmel beginnt ab den Schultern von Köhler und betont so seinen Kopf.
Wie bei dem *Selbstbildnis mit 16 Jahren* (Abb. 1) gibt es bei dem Bildnis von Köhler nicht bis zum Ende ausformulierte Bereiche, wodurch besonders der Kopf und die Zigarre haltende Hand, die beide vom links oben kommenden Licht beleuchtet werden, in den Mittelpunkt rücken. Diese Vernachlässigung, die sich auch in der rechten Hand mit dem Tuch und der Kleidung zeigt, findet sich häufiger in Sohns Bildnissen, wenn sie für den eigenen oder freundschaftlichen Gebrauch gedacht waren, oder aber wenn aus finanziellen Gründen am Material oder der Arbeitskraft gespart wurde. Hier zeigt sich auch das Können Sohns, die weniger wichtigen Bereiche nur so weit auszugestalten und im Vagen zu lassen, dass es erst auf den zweiten Blick auffällt und die Aufmerksamkeit auf das Gesicht gelenkt wird.
In der Behandlung der Haut folgte Sohn ebenso seinem Lehrer Wilhelm Schadow wie in der vorteilhaften Darstellung. Denn Schadow forderte die dargestellte Person in bester Positionierung und mit dem Hinweglassen kleiner Makel darzustellen, um so

den edlen Charakter der Person hervorzuheben.[926] Durch die Einbettung in eine Landschaft verhilft es dem Bildnis eine tiefere Bedeutung zu geben und so den charakterlichen Zug zu unterstreichen, wodurch es zum „symbolischen Bildnis“ wird.[927] Die elegante Haltung Köhlers erinnert an die aristokratischen Bildnisse von Tizian, wie das *Bildnis des Benedetto Varchi* um 1540 (Abb. 91), und von Antonis van Dyck, wie das *Bildnis eines jungen Mannes (Earl of Downe?)* von ca. 1640 (Abb. 92). Anstatt Köhler als Maler darzustellen, erfasste Sohn ihn als gut gekleideten Mann der besseren Gesellschaft, der sich den Genuss von Zigarren und teure Ringe leisten konnte. Der in die Ferne reichende Blick wirkt wach und beobachtend. Wie schon erwähnt, stellte bereits Schadow die Malerschüler in hervorgehobene Positionen in seinen Bildern dar, so auch Jacob Becker von Worms (1810–1872), den er in adeliger Pose mit Pelz vor der Rheinlandschaft ohne Malerattribute abbildete (Abb. 81). Schadow bemühte sich, seine Schüler zu ermuntern, sich in der Gesellschaft eine höhere Stellung zu verschaffen und ein entsprechendes Selbstverständnis zu entwickeln. Sohn folgte dieser Auffassung bei Köhler, der ursprünglich als Pferdeknecht des Schriftstellers Carl Gottlieb Samuel Heun (Pseudonym: H. Clauren; 1771–1854) in Berlin arbeitete, ehe er Schadows Bekanntschaft machte und an die Berliner Kunstakademie ging. Er folgte Schadow zusammen mit Sohn und den anderen engsten Schülern 1826 nach Düsseldorf, wo er sich als Künstler erfolgreich etablieren konnte. Köhler beherzigte Schadows Ratschläge und schuf alttestamentarische Historienbilder, die zu der bekannten „Seelenmalerei“ der Düsseldorfer Malerschule zählten. Aber auch Porträts fertigte er an, so dass er nach seiner Berufung 1851 zum Professor der Zeichenklasse 1858 schließlich auch der Nachfolger des scheidenden Theodor Hildebrandt wurde.[928] Nichts aus seinem Werdegang lässt sich in dem Bildnis ablesen. Es sollte nur der Charakter des Dargestellten und typische Gewohnheiten zeigen, wie das Zigarre rauchen, das auch auf anderen Bildern zu sehen ist, wie dem *Das Vogelschießen auf dem Schützenfest der Düsseldorfer Künstler am Grafenberg* von Friedrich Boser (1809–1881) von 1842 (Abb. 64), wo er links am Rand sitzt, während Sohn in der Mitte steht und ebenfalls eine Zigarre raucht.

---

[926] Vgl. Schadow 1860, S. 66 f.

[927] „Ein solches symbolisches Portrait [...] tritt ganz aus der Gattung heraus insofern es bloß eine solche seyn soll; man könnte es mit dieser landschaftlichen Umgebung in dieser höhern Beziehung und Bedeutung nur gleich in ein größeres oder [...] historisches Gemälde verpflanzen; […]“ Schlegel 1803, S. 145 f.

[928] Vgl. Weingart, Ralf: Köhler (Koehler), Christian, in: LDM 1998, Bd. 2, S. 257 ff.

Die makellose Erscheinung Köhlers in der eleganten Pose vor einer Landschaft machen es repräsentativ für die andere Künstlerbildnisse Sohns, die er ebenfalls mit dem weichen Schmelz des Hauttons sowie der schmeichelnden Haltung ausstattete und für die er sehr beliebt war. Das Bildnis von Köhler mit der Zigarre wurde auch direkt von seinen Schülern in anderen Bildnissen zitiert, wie von Ludwig Des Coudres (1820–1878) bei dem *Bildnis Happel* von 1847 und von Ludwig Knaus bei dem *Bildnis Josef Fay* von 1852.[929]

Die historische und zeitgenössische Einordnung entspricht den Vergleichsbildnissen, wie sie bereits beim Bildnis von Lessing (1847) erkennbar sind. Ähnliche Darstellungen finden sich bei Tizian (Abb. 82 und 84), van Dyck (Abb. 86), Ingres (Abb. 87) und Winterhalter (Abb. 88), die sowohl als Vorbilder als auch als Belege für die zeitgenössischen Mode dienen.

[929] Vgl. BK Düsseldorf 1969, S. 338.

4.3 Bürgerliche Porträts

Die Porträtmalerei lebte von vermögenden Auftraggebern im 19. Jahrhundert. Dazu zählten der Adel und das Bürgertum, das sich ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu emanzipieren begann. Für Carl Ferdinand Sohn waren vor allem diese beiden Gruppen wichtig, um sich neben dem Akademiegehalt sein Einkommen zu sichern. Zunächst soll das Bürgertum untersucht werden. Wer gehörte zum Bürgertum? Wer waren die bürgerlichen Auftraggeber von Carl Ferdinand Sohn? Was wurde von bürgerlichen Porträts erwartet? Wie setzte Carl Ferdinand Sohn seine Aufträge um? Verändert sich die bürgerliche Darstellung über die Jahrzehnte hinweg und wie unterscheiden sich die männlichen von den weiblichen Bildnissen? Wie sind die Bildnisse im Vergleich zu seinen Kollegen in der Akademie und darüber hinaus zu bewerten?
Die Bildanalysen konzentrieren sich jeweils auf ein männliches und ein weibliches repräsentativen Bildnis der 1840er, 1850er und 1860er Jahren. An diesen Einzelbeispielen werden Themen wie die Charakterisierung der Geschlechterrollen, das Verhältnis von Foto und Gemälde, Unterschiede zwischen Adels- und Bürgerbildnis, Körpersprache und religiöse Kontexte behandelt. Sohns Umgang mit diesen Themen wird jedoch bewusst in den Kontext seiner künstlerischen Entwicklung gestellt, so dass sie keine eigenständigen Kapitel bilden. Dennoch besitzen diese Themen ein eigenes Analysepotenzial, das über die hier gewählte Einordnung hinausgehen würde.

4.3.1 Das Bürgertum

Das 19. Jahrhundert gilt als das Jahrhundert des aufsteigenden Bürgertums[930]. Allerdings gehörten nur 7% der Bevölkerung im Deutschen Reich Ende des Jahrhunderts dieser Schicht an. Die allmähliche Auflösung der Stände ging in Klassenbildung über, weshalb der Aufstieg in eine höhere Schicht eine zentrale Bedeutung hatte. Die Angst vor dem Abstieg in untere Schichten wurde am meisten gefürchtet. [931]

[930] Der Begriff Bürgertum und so, wie er in Deutschland verstanden wird, ist eine mitteleuropäische Einteilung. Die internationale Diskussion über das Bürgertum existiert in dieser Weise nicht. Im Englischen wird vom *middle class*, *businessman* oder *civil servants* gesprochen, was nicht dem Begriff Bürgertum entspricht. In vielen Ländern wird Bezug auf die Berufe genommen, wenn über die Entwicklungen im 19. Jahrhundert gesprochen wird. Vgl. Kocka 1988, S. 14-16.
[931] Vgl. Telesko 2010, S. 105 f.

Als wichtigstes Ergebnis der verstärkten Bürgertumsforschung der 1980er und 1990er Jahre[932] lässt sich festhalten, dass das Bürgertum keine einheitlich homogene Schicht darstellte, sondern aus unterschiedlichen Gruppen bestand. Die Basis bildete der Kleinbürger bzw. der Mittelstand, zu dem Handwerker, Ladenbesitzer, Angestellte und niedrigere Beamten gehörten. Darauf aufbauend ließen sich die Bildungsbürger identifizieren, darunter Ärzte, Pfarrer, Bischöfe, Richter, Gymnasiallehrer, höhere Beamte, Minister und Wissenschaftler. Die Wirtschaftsbürger, bestehend aus Selbstständigen im Gewerbe, Handel und Finanzwesen, nahmen eine ökonomisch gestärkte Position ein. An der Spitze standen schließlich die Großbürger, zu denen Großunternehmer und Industrielle zählten, die aufgrund ihrer wirtschaftlichen Macht eine besonders abgehobene Stellung innerhalb der sozialen Hierarchie innehatten.[933] Ein vergleichbarer Lebensstil und eine bewusst gepflegte bürgerliche Kultur verbanden die verschiedenen Gruppen, die sich durch städtische Prägung, ausgeprägte Kommunikationsgewohnheiten und schriftlich Ausdrucksformen auszeichneten. Innerhalb dieser bürgerlichen Kultur genossen Selbstständigkeit, Leistung und Bildung höchste Wertschätzung. Das damit verbundene Kulturbewusstsein, das Förderung von Kunst, Literatur, Wissenschaft und Bildung als identitätsstiftend für die neue bürgerliche Gesellschaft verstand, war eng mit den Idealen eines gemäßigten Liberalismus verknüpft. Daher wundert es nicht, dass das Bürgertum stark auf die gemeindliche Selbstverwaltung, das Beamtentum, die entstehende Öffentlichkeit der Zeitungen, Literatur, Bibliotheken, Museen und Theater, als auch auf die bürgerlichen Geschichts-, Kunst-, Museums- und Theatervereine wirkte.[934]

4.3.1.1 Anfänge des Bürgertums

Wie Andrea Kluxen in ihrer Dissertation über „Das Ende des Standesporträts“ herausgearbeitet hat, begann die Verbürgerlichung durch die Ideen der Aufklärung bereits im 18. Jahrhundert. Voraussetzung war ein Anschauungs-, Werte- und Anspruchswandel, der durch die selbstverursachte soziale Erosion des Absolutismus

[932] Besonders die Forschungen um Lothar Gall in Frankfurt am Main (Fokus auf der Stadt als zentralen Handlungsraum der Bürger) und Jürgen Kocka in Bielefeld (Fokus: Wandlung der ständische zur bürgerlichen Gesellschaft) sind hier gemeint. Spätere Publikationen beziehen sich vor allem auf die Ergebnisse dieser beiden Forscher und ihren Kollegen. Vgl. Budde 2009, S. 2 f.
[933] Vgl. Fünderich 2019, S. 25-28.
[934] Vgl. Telesko 2010, S. 106.

begünstigt wurde. Denn es entstand innerhalb des absolutistischen Systems eine neue Schicht von Beamten, Gelehrten und anderen gebildeten Bürgern, die von staatlichen oder kirchlichen Aufstiegsmöglichkeiten profitiert hatten.[935] Ursprünglich waren Bürger die Einwohner der Stadt, die das Stadtrecht besaßen, wie Handwerksmeister, Kaufleute, Ladenbesitzer, Gastwirte, Ärzte, Juristen und Geistliche. Sie bildeten eine Minderheit der Stadtbewohner und stellten einen Stand dar.[936] Die Städteordnung löste sich Ende des 18. Jahrhunderts jedoch langsam auf, so dass zwei weitere Bedeutungen den Begriff „Bürger" aufluden: Das Wirtschaftsbürgertum (Bourgeoisie) und das Bildungsbürgertum. Zum Wirtschaftsbürgertum gehörten Direktoren großer Wirtschaftsunternehmen, wie Verlage, Manufakturen, Handelshäuser, Banken und Fabriken. Dem Bildungsbürgertum wurden akademisch gebildete Beamte, Universitätsprofessoren, Künstler und Intellektuelle zugerechnet. Diese beiden Gruppen waren nicht unbedingt neu, doch wuchs ihre Zahl und Bedeutung sprunghaft Ende des 18. Jahrhunderts. Das hing mit der Intensivierung und dem Aufschwung des kapitalistischen Wirtschaftsbereichs, den Staatsbildungsprozessen und dem Bedeutungszuwachs der wissenschaftlich-akademischen Ausbildung zusammen. Es gab Überschneidungen der Gruppen, so konnten einige Bürger gleichzeitig zwei Bereichen zugeordnet werden, wie ein akademisch gebildeter Kaufmann. Häufig waren die neuen bürgerlichen Gruppen jedoch von der städtischen Ständegesellschaft ausgenommen, da z. B. Industrielle ihre Unternehmen außerhalb der Städte errichteten, oder die größer werdende Zahl an Beamten den Fürsten und Landesherren unterstellt waren und nicht den Stadtoberen.[937]

Das Wirtschaftsbürgertum und das aufsteigende Bildungsbürgertum waren um 1800 nicht besonders revolutionär eingestellt, da sie wirtschaftlich von den alten Ständen abhängig waren. Es gab zwar kritische Gedanken und eine gedachte Zukunft einer reinen Bürgergesellschaft, doch überwogen die finanziellen Vorteile des bisherigen

[935] Vgl. Kluxen 1989, S. 44 f.

[936] 10-20% der Stadtbewohner hatten das volle Bürgerrecht, so dass ihnen bestimmte Rechte innerhalb der Stadt in Bezug auf die Ausübung ihrer Tätigkeit, der Beteiligung an den Stadtbelangen und der Fürsorge durch die Stadt bei Bedarf zustanden. Es entwickelte sich eine hierarchische Ordnung, die sich durch eine strenge Kleiderordnung und kirchliche Privilegien äußerte. Ende des 18. Jahrhunderts wurden bestimmte Normen für das Stadtbürgertum markant: die Arbeit und das Streben nach Besitz wurden ebenso wie Religiosität und Rechtschaffenheit befürwortet, aber auch der Anspruch auf eine begrenzte politische Teilhabe. Vgl. Budde 2009, S. 6 f.

[937] Dieser neue Bedeutungszuwachs des Begriffs „Bürger" war kein rein deutsches Phänomen, sondern auch in Frankreich erlebte das Wort „bourgeois" eine ähnliche Neubewertung. Vgl. Kocka 1987, S.21-25.

Systems. Hinzu kam, dass in manchen großen deutschen Staaten wirtschaftsfördernde Reformen eingeführt wurden, die den Geschäftsleuten mehr Vorteile boten. Dennoch stellten die beiden neuen Gruppen einen Wandel der Gesellschaft dar, denn ihr Erfolg und Einfluss beruhten auf wirtschaftlichem Kapital sowie spezifischem Wissen und nicht mehr auf Geburt, Landbesitz oder kirchlichem Status.[938]

4.3.1.2 Die bürgerliche Emanzipation

Die Ideen der französischen Revolution und ihren Errungenschaften, wie der Code Civil, wurden durch Napoleon in Europa vielerorts durchgesetzt und stellten eine Gefahr für die alten Herrschaftssysteme dar. Darauf reagierten zu Beginn des 19. Jahrhunderts die deutschen absolutistischen Staaten mit einer Modernisierung und einer allmählichen Auflösung der ständischen Strukturen. Meistens waren es die Beamten, die die Reformen einleiteten. Sie schafften die ständische Ungleichheit zu großen Teilen ab und schufen die Rahmenbedingungen für die kapitalistische Marktwirtschaft und das öffentliche Bildungswesen. Gleichzeitig beschränkten sie die absolutistische Macht der Fürsten durch verstärkte staatliche Bürokratie und neue lokale Selbstverwaltungssysteme. Diese nicht-revolutionären Veränderungen vollzogen sich vor allem zwischen 1800 und 1815 und erhielten 1848 neue Impulse. Zu einem wirklichen Abschluss der Reformen kam es jedoch erst während der nationalen Einigung Ende der 1860er und Anfang der 1870er Jahre.[939]
Durch die Industrialisierung im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde die Gesellschaft schließlich umstrukturiert. Es entstanden die Arbeiterklasse, neue soziale Spannungen zwischen Arbeit und Kapital sowie Einkommensunterschiede innerhalb des Bürgertums.[940] Der Begriff des Bürgertums veränderte sich in dieser Zeit aufs Neue und wurde wieder enger ausgelegt. Er umfasste nun vor allem das reicher werdende Wirtschaftsbürgertum und das Bildungsbürgertum, die beide zunehmend an Einfluss gewannen. Die ursprünglichen Stadtbürger, wie Handwerksmeister, Gastwirte und kleine Kaufmänner, wurden ausgeschlossen und vermehrt „Kleinbürger“ genannt.

[938] Vgl. ebd., S. 25 f.
[939] Vgl. ebd., S. 30 f.
[940] Diese Veränderungen bewirkten bis zum Ende des Jahrhunderts die Wende zum Wohlfahrtsstaat und einen erhöhten Anstieg des Dienstleistungssektors und Bürokratie. Vgl. ebd., S. 30 f.

Ebenso erging es den kleinen Angestellten, Technikern und Büroangestellten, die im „neuen Mittelstand“ zusammengefasst wurden.[941]
In den deutschen Staaten dominierte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor allem das Bildungsbürgertum, ehe sich das Wirtschaftsbürgertum etablieren konnte.[942] Im Laufe des Jahrhunderts verschob sich die Bedeutung, denn das Wirtschaftsbürgertum holte durch gymnasiale und hochschulische Ausbildung nicht nur im Bildungsbereich auf, sondern gewann zugleich durch Interessensverbände und Organisationen die Führung auf gesellschaftlicher und politischer Ebene.[943]

4.3.1.3 Die bürgerliche Struktur im Rheinland und Sohns Auftraggeber

Die sieben größten Städte im Rheinland waren im 19. Jahrhundert Köln, Düsseldorf, Elberfeld, Barmen, Aachen, Krefeld und Essen.[944] Die schnelle Bevölkerungszunahme der ersten sechs genannten Städte seit 1816 ist auf die frühe gewerbliche Entwicklung zurückzuführen. Essen entwickelte sich rasch ab Mitte des Jahrhunderts durch den Ausbau der Schwerindustrie. Elberfeld und Barmen waren überwiegend protestantisch geprägt und unterschieden sich dadurch von der überwiegend katholisch dominierten Bevölkerung in Aachen, Krefeld, Köln und Düsseldorf.[945] Staatsbürgerliche Gleichheit aller Einwohner und keine Trennung von Stadt und Land wurden im Rheinland seit der französischen Besatzung und auch nach dem Anschluss an Preußen durchgesetzt. Geführt wurden diese Städte von einem Bürgermeister seit der französischen Gemeindeordnung von 1800 und der ab 1808 geltenden bergischen Gemeindeordnung, die sich kaum zur französischen unterschied und bis 1845 gültig war. Der Bürgermeister wurde durch die Regierung eingesetzt. Ihm stand in größeren Städten ab 5.000 Einwohnern ein Gemeinderat aus den 100 höchstbesteuerten Einwohnern beratend zur Seite. Diese Ordnungen veränderte die Gewichtung des kommunalpolitischen Einflusses zu Gunsten der Unternehmer, die dadurch die Zünfte

[941] Vgl. ebd., S. 31 f.
[942] Vgl. Budde 2009, S. 8.
[943] Vgl. ebd., S. 11.
[944] Köln (Einwohner 1816/17: 50.000; 1850: 97.000 und 1870/71: 129.000), Düsseldorf (Einwohner 1816/17: 23.000; 1850: 27.000 und 1870/71: 69.000), Elberfeld (Einwohner 1816/17: 22.000; 1850: 39.000 und 1870/71: 71.000), Barmen (Einwohner 1816/17: 19.000; 1850: 36.000 und 1870/71: 74.000), Aachen (Einwohner 1816/17: 32.000; 1850: 51.000 und 74.000), Krefeld (Einwohner -1816/17 14.000; 1850: 36.000 und 1870/71: 57.000) und Essen (Einwohner 1816/17: 5.000; 1850: 9.000 und 1870/71: 52.000) Vgl. Lenger 1990, S. 100.
[945] Vgl. ebd., S. 100 f.

und andere Schichten zurückdrängten und in eine Vormachtstellung kamen.[946] Häufig waren nun die reichen protestantischen Unternehmer und Fabrikanten in der Überzahl der Stadträte, obwohl sie in den katholisch geprägten Städten insgesamt eine Minderheit bildeten.[947] Auch nach der Einführung der rheinischen Gemeindeordnung von 1845 mit ihrem Dreiklassenwahlrecht, das ab dem 25. Lebensjahr Männer ab einem gewissen Jahreseinkommen und der daraus resultierenden hohen Steuerlast zur Wahl des Gemeinderats berechtigte, blieb das Besitzbürgertum in seiner Dominanz gestärkt.[948] Im Jahr 1848 waren in Düsseldorf bei einer Einwohnerzahl von rund 38.000 lediglich 1.228 Männer wahlberechtigt. Für die erste Wählerklasse musste ein Jahreseinkommen von mindestens 1.400 Talern nachgewiesen werden. Das erreichten 127 Wähler, die sich aus Bankiers, wenigen wohlhabenden Kaufleuten, Freiberuflern, Beamten und Rentiers zusammensetzten. Die zweite Klasse aus 338 Wählern bestand außer den vorhergenannten Berufen auch aus Kleinhändlern, Wirten und wohlhabenden Handwerkern, wie Metzgern und Bäckern. Die dritte, größte und am wenigsten einflussreiche Klasse aus 763 Wählern musste das Mindestjahreseinkommen von 300 Talern nachweisen. Diese Klasse bestand vor allem aus Handwerkern. Arbeiter erreichten solch ein Jahreseinkommen nicht. In Köln erhielten bei 85.000 Einwohner nur 4045 Männer das Wahlrecht, von denen 533 auf die erste, 1262 auf die zweite und 2304 auf die dritte Klasse fielen.[949] Die reichere Bevölkerungsschicht im Rheinland bestand demnach vor allem aus reicheren Beamten, Kaufleuten, Bankiers und Adeligen. Einen zentralen Hof gab es schon länger nicht mehr. Nachdem dem Anschluss an Preußen gab es nur eine kleine Art von Repräsentanz durch den Divisionskommandeur Prinz Friedrich von Preußen, der in Düsseldorf stationiert war.[950]

Porträts anfertigen zu lassen von einem der führenden Kunstakademieprofessoren und Adelsporträtisten, wie Carl Ferdinand Sohn einer war, war sehr kostspielig und blieb nur der ersten Wählerschaft und je nach dem auch noch wenigen der zweiten

[946] Vgl. ebd., S. 102 f.
[947] Vgl. ebd., S. 104.
[948] Vgl. ebd., S. 108.
[949] Vgl. ebd., S. 109.
[950] Monumentale Kunstaufträge für den Hof, wie es im fernen Berlin und München möglich war, waren daher rar gesät, was auch zu Peter Cornelius Abgang geführt hatte. Stattdessen waren das reichere Bürgertum die Hauptkäuferschicht, weshalb Bildungsaufklärung für das Rheingebiet sowie kleinformatige Werke gefragt waren, die durch Schadow und seine Schüler perfekt erfüllt wurden. Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 87 f.

Wählerschaft vorbehalten. Wieviel ein Porträt bei Sohn kostete, hing mit der Größe zusammen. Wieviel jede Größe kostete, konnte bis heute nicht exakt ermittelt werden. Doch sind die Kosten für einige Werke bekannt. Da der Kunstverein schon 1833/34 zu Beginn seiner Karriere eine *Skizze der Leonoren* für 56 Reichstaler und 20 Silbergroschen ankaufte[951] und ein Jahr später die *Skizze Urteil des Paris* für 113 Reichstaler und 10 Silbergroschen erwarb,[952] dürfte in jener Zeit ein Porträt vermutlich bis zu mehreren hundert Talern gekostet haben, insbesondere, je bekannter er wurde.[953] In einem Brief an Manfred Mumm in Frankfurt vom 10. März 1844 schrieb Sohn, dass ein Bildnis, hierbei handelte es sich um ein Kniestück, aus seiner Hand 70 bis 80 Friedrich d'or kosten würde,[954] was 350 bis 400 Talern entspricht. Drei Jahre später teilte Carl Sohn dem Grafen von Spee den üblichen Preis von 40 Friedrich d'or (entspricht etwa 200 Talern) für ein Bildnis der Gräfin Schönborn mit, bei dem es sich wahrscheinlich nach dem Honorar zu urteilen um ein Bruststück handelte.[955] 1870 kaufte das Wallraf-Richartz Museum das Brustbildnis der Gräfin Mons für 2.100 Mark (das entspricht 700 Talern) aus dem Nachlass von Sohn.[956] Die Quellenlage zu seinen Porträts bestätigt, dass seine Käuferschaft der ersten Wählerklasse zuzuordnen ist. Sein erstes bürgerliches Bildnis, wenn die Bildnisse seiner Kollegen und seines Lehrers nicht mitgerechnet werden, ist mit dem hochgelobten Bildnis der Pauline Decker, geb. Schätzel (1812-1882; Abb. 33), der Gemahlin eines Hofbuchdruckers aus Berlin, 1833 nachweisbar. Bildnisse des Adels hatte er schon früher regelmäßig gemalt, doch die Beauftragung durch die reiche Bürgerschicht setzte verstärkt ab Ende der 1830er Jahre ein. Zu dieser Zeit hatte der Kunstverein der Rheinlande und Westphalen schon einige Jahre bestanden und die Werbetrommel gerührt, während Sohn seine großen Erfolge in der Historienmalerei gefeiert hatte. Zu jener Zeit waren die Städte gewachsen und

[951] Vgl. Fahne 1837 a, S. 30.
[952] Vgl. ebd., S. 32.
[953] Laut Joachim Großmann lag der Durchschnittswert eines Kunstwerkes auf den Berliner Ausstellungen in den Jahren 1832, 1834 und 1838 bei 242 Talern pro Werk. Eine Handwerkerfamilie aus fünf Mitgliedern konnte davon ein Jahr lang leben. Ein Werk konnte somit ein bis zwei Monatsgehälter eines gut situierten Bürgers kosten. Im Schnitt gab der Hof 343, die Kunstvereine 203 und eine Privatperson 146 Taler für ein Werk aus. Für besonders bedeutende Werke war der Hof bereit bis zu 800, die Kunstvereine bis 600 und eine Privatperson bis 400 Taler zu zahlen. Vgl. Großmann 1994, S. 135 ff.
[954] Die Zahlen sind schwer erkennbar, da die Nummern vor der Null ausgeblichen sind oder abgekratzt wurden. Durch verschiedene Filtereinstellungen einer Fotografie des Briefes ließen sich die Zahlen 70 und 80 erahnen. Vgl. Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Vadianische Sammlung der Ortsbürgergemeinde, VadSlg NL 202: 47: 147f.
[955] Vgl. Brief von Carl Sohn an Grafen von Spee, 21.01.1847, Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 17.0003.
[956] Vgl. BK Köln 1888, S. 228.

einige Bürger vermögend geworden. Carl Ferdinand Sohns Auftraggeber kamen zunächst vor allem aus Köln, Düsseldorf, Aachen, Elberfeld sowie aus dem ganzen rheinischen, bergischen und preußischen Raum. Schließlich kamen Aufträge aus ganz Deutschland und weltweit hinzu. Die Käufer setzten sich aus reichen Bankiers, Unternehmern, Kaufleuten, Industriellen und vermögenden Reisenden, deren Beruf teilweise nicht geklärt ist, zusammen.[957] Es handelt sich also um das klassische Besitzbürgertum bzw. das Großbürgertum. Die bisher ausfindig gemachten Porträts bestehen etwa zu drei Viertel aus Damen- und zu einem Viertel aus Herrenbildnissen.[958] Porträts von Carl Ferdinand Sohn wurden sehr geschätzt, regelmäßig ausgestellt und Sohn wurde zu einer Art Luxusmarke, da sich nur wenige ihn leisten konnten. Dies stellte eine beachtliche Leistung dar. Denn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren es vor allem Porträts, die in Mengen produziert wurden. Jeder Maler oder jede Malerin betätigte sich zumindest zeitweise mit der Porträtmalerei. Zwischen 1820 und 1850 sollen allein in dem expandierenden Berlin über 470 Porträtmalerinnen und -maler tätig gewesen sein.[959] Nicht anders war es im Rheinland, zumal die Düsseldorfer Malerschule immer neue Maler ausbildete. Zwischen 1829 und 1839 sollen in Düsseldorf mehr als 50 Maler im Porträtfach tätig gewesen sein.[960]

4.3.1.4 Die bürgerliche Kultur und der Anspruch an das Bürgerbildnis

Die verschiedenen Gruppen innerhalb des Bürgertums einte vor allem die Kultur. Angefangen beim Verständnis einer Leistungsgesellschaft, die sich durch individuelle Leistung, Vernunft und Humanität organisierte. Vordenker war der Aufklärer Immanuel Kant (1724–1804), der durch seine Schriften über einen mündigen Menschen indirekt gegen die absolutistische Ständeordnung Stellung bezog. Nicht das

[957] Durch die bisher gefundenen Bildnisse gehörten zu den rheinischen bürgerlichen Kunden vor allem die reichsten Bankiersfamilien und Einzelunternehmer aus Köln, die reichsten Kaufleute aus Elberfeld und Barmen sowie das befreundete Bildungsbürgertum aus Düsseldorf und Köln.
[958] Um die 255 Porträts konnten bisher ausfindig gemacht werden. Nach einer ersten Zählung bestehen sie aus 61 Männerbildnissen, von denen 41 Bürger und 20 Adelige darstellen, 181 Frauenbildnisse, von denen 102 Bürgerinnen, 71 Adelige und sieben nicht klar einzuordnende Damen zeigen, und 13 Kinderbildnisse, von denen vier Mädchenbildnisse zu gleichen Teilen dem bürgerlichen und adeligen Milieu angehören, sechs Jungenbildnisse, von denen fünf dem Adel angehören, und acht Bildnisse, deren Schichtzugehörigkeit nicht ersichtlich ist.
[959] Vgl. Geismeier 1979, S. 111.
[960] Vgl. Wartmann 1996, S. 33.

Schicksal sollte über das Leben der Menschen entscheiden, sondern die persönliche Geschicklichkeit und Fleiß. Die Vision von staatlicher Macht, die durch eine Verfassung, liberales Recht und einen demokratischen Staatsaufbau dem mündigen Bürger unterstehen sollte, war das angestrebte Ideal. Diese Ideen verbreiteten sich innerhalb des Bürgertums und erschufen dadurch Werte und Vorstellungen, die zu einer bürgerlichen Kultur führten.[961] Zu dieser Kultur gehörten unter anderem die Tugenden Fleiß, Sorgfalt, Pflichterfüllung im beruflichen und privaten Lebensbereich sowie eine positive Einstellung zu eigenverantwortlicher Arbeit, Kunst und Wissenschaft.[962] Die Familie spielte eine zentrale Rolle innerhalb des bürgerlichen Lebens. Erstmals wurde die Familie als eine sich selbstgenügende Einheit gesehen, die geschützt und durch emotionale Beziehungen anstatt durch Zweckhaftigkeit geprägt wurde. Sie sollte der Gegenpol zur wirtschaftlichen Arbeit sein und unterschied sich zu dieser durch ihre Privatheit.[963] Die Familie wurde in dieser Zeit auf die Kernfamilie mit Eltern und Kindern reduziert. Der Bürgersfrau wurde nun die Kindererziehung als zentrale Aufgabe zugeschrieben, während der Ehemann für ein auskömmliches Einkommen zu sorgen hatte.[964] Die Kindheit und Jugend werden seit Ende des 18. Jahrhunderts als eigene Lebens- und Entwicklungsphasen betrachtet, in der die Emotionen im Vordergrund stehen und in die Privatheit verortet werden.[965]

Mit diesem Wandel der Werte und dem Bedürfnis einer adäquaten Selbstdarstellung zeichneten sich bestimmte Darstellungsformen im Bürgerbildnis ab. Im Unterschied zu den Adelsbildnissen standen diese Bildnisse nicht in einem internationalen Zusammenhang der Herrscherrepräsentation, sondern waren zunächst für den Privatgebrauch gedacht. Die spezifische Funktion, der Entstehungsort und die gesellschaftliche Stellung der porträtierten Person sind dabei entscheidend für die Ausführung. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden vermehrt bürgerliche Porträts,

---

[961] Vgl. Budde 2009, S. 12 f.

[962] „Zu den Mosaiksteinen dieser ‚bürgerlichen Kultur' gehörten eine positive Grundhaltung gegenüber selbstbestimmter, eigenverantwortlicher, regelmäßiger Arbeit und – damit eng verbunden - Tugenden wie Fleiß und Sorgfalt, die Pflichterfüllung im beruflichen und privaten Alltag, die Neigung zur durchdachten Lebensführung, zum Tagesrhythmus nach dem Stundenplan, die Betonung von Erziehung und Bildung, eine empathisch-emphatische Beziehung zur Welt der Kunst, Respekt vor der Wissenschaft und nicht zuletzt die Konzeption und weitgehende Realisation eines spezifischen Familienideals." Ebd., S. 13.

[963] Vgl. Kocka 1987, S. 43 f.

[964] Vgl. Budde 2009, S. 25. Laut Budde zeigte sich jedoch, dass die meisten Bürger Grenzgänger waren. So gaben Frauen Rat für geschäftliche Probleme und einige Männer machten sich Gedanken über die Kindererziehung. Vgl. ebd., S. 31.

[965] Vgl. Kluxen1989, S. 156.

die zur Vermittlung dieser Werte und Tugenden dienten.[966] Begünstigt wurde die Entwicklung von Johann Wolfgang von Goethe, der sich in diesem Zusammenhang 1798/99 in „Der Sammler und die Seinigen“ besonders für das Format des Brustporträts aussprach:

> „Dieses Format hat seine eigenen Vortheile. Ein Portrait in Lebensgröße, und wäre es nur ein Kopf, oder ein Kniestück, nimmt, für das Interesse, das es bringt, immer einen zu großen Raum ein. Jeder fühlende, wohlhabende Mann sollte sich und seine Familie, und zwar in verschiedenen Epochen des Lebens, mahlen lassen. Von einem geschickten Künstler, bedeutend, in einem kleinen Raume vorgestellt, würde man wenig Platz einnehmen, man könnte auch alle seine guten Freunde um sich her versammeln, und die Nachkommen würden für diese Gesellschaft noch immer ein Plätzchen finden.“[967]

Das Bürgerporträt nahm in einer Zeit zu, in der sich die Gesellschaft von einer Standes- zu einer Schichtengesellschaft veränderte. Das Bürgerporträt befand sich dabei in einem Spannungsfeld zwischen dem Bestreben, den traditionellen Stand darzustellen, dem neu gewonnenen Selbstbewusstsein und der Orientierung an aristokratischen Vorbildern.[968] Vorbilder waren einerseits die Bürgerporträts in den Niederlanden und den Reichsstädten, andererseits die englischen Bürgerporträts, die sich an dem aristokratischen Bildnis orientierten. Beide Länder galten als Vorreiter der bürgerlichen Emanzipation. Während die Kleinbürger noch dem niederländischen Vorbild treu blieben, orientierten sich die neuen Schichten vermehrt am englischen Vorbild.[969] In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das als Hochzeit der bürgerlichen Kultur und des Porträts gilt, gleichen sich die Darstellungsunterschiede zwischen den verschiedenen Bürgergruppen an, bis schließlich das alte Standesporträt überflüssig wurde. Selbst der Adel übernahm bürgerliche Darstellungsformen, wie Verinnerlichung, Sentimentalismus, den Rückzug ins Private und Zurückhaltung.[970]

---

[966] Vgl. ebd., S. 127 f.
[967] Goethe 1831, S. 59.
[968] Vgl. Kluxen 1989, S. 129.
[969] Für den alten Bürgerstand, zu denen in Deutschland auch Kaufleute zählten, blieb das Brust- oder Halbporträt maßgebend. Der Fokus lag auf dem Kopf. Standes- und Berufsattribute wurde mit dargestellt. Licht-Schatten-Kontraste wurde meist nach Rembrandt zitiert, der Hintergrund wurde zu einer atmosphärischen Fläche. Die Auseinandersetzung mit dem englischen Bildnis machten im 19. Jahrhundert schließlich einem universellem, schichtenspezifischen Bürgerbildnis Platz, die die Zweiteilung der bürgerlichen Gruppen überwand. Das neue Bürgertum verstand sich mehr als Schicht und legte daher alle Standeszeichen ab. Elemente der aristokratischen Körperhaltung, des Hintergrundes oder des kostbaren Stoffes werden übernommen. Heroische Darstellungen mit leichter Untersicht finden sich in diesen Bildern. Vgl. ebd., S. 133 ff.
[970] Vgl. ebd., S. 129 f.

Der Klassizismus, die Romantik und der aufkommende Realismus waren zu jener Zeit die beherrschenden Kunststile. Die Übergänge dieser Strömungen waren fließend. Viele Künstler entwickelten ihren individuellen Stil, der jedoch durch die Auftraggeber beeinflusst werden konnte.[971] Besonders eine naturalistische Darstellung fand beim Bürgertum gefallen.[972]

Die Porträts in dieser Zeit waren Ausdruck eines gesteigerten Selbstbewusstseins des Bürgertums, so dass es nicht verwunderlich ist, dass die Bildnisse zum Teil öffentlich ausgestellt wurden, ehe sie hinter heimischen Türen verschwanden.[973] Besonders gerne wurden die Porträts auf Kunstausstellungen, in Kunstvereinen oder später in Galerien gezeigt.[974] Diese Orte waren in der Regel von und für das Bürgertum gedacht, wodurch die Auftraggeber oder die Auftraggeberin das Bild auch für die Rezeption durch die eigene Schicht anfertigen ließ. Andere Bildnisse wurden auch im Hinblick auf einen anonymen Markt hergestellt und zum Teil kopiert sowie durch Stiche vervielfältigt, wie es z. B. bei den Lessing-Bildnissen geschah. Der Adressatenkreis wurde dadurch vielfältiger und die inhaltliche Botschaft der Bildnisse zum Teil flexibel gehalten.[975] So erhielten die Bildnisse auch eine repräsentative Aufgabe.

Zorn legt in seinen Untersuchungen dar, wie die jeweilige soziale Selbsteinordnung in die Gesellschaft das Unternehmerporträt beeinflusste. Er benennt drei Grundhaltungen, die zum Ausdruck kommen. Die erste zeugt von dem Stolz auf die berufliche Leistung und setzt die Person mit der unternehmerischen Leistung gleich. Diese Haltung ist der berufsständischen alt-handwerklichen ähnlich. Die zweite Haltung stellt den Eigenwert der Person in den Fokus und sieht die wirtschaftliche Leistung nur als Mittel um eine höhere Ansehensstufe, und zwar die des Adels, zu erreichen. Der soziale Prestigezuwachs muss nun nicht mehr durch erarbeitet

---

[971] Vgl. Vaughan 1990, S: 27.

[972] Geraldine Norman geht auf das Bedürfnis des Bürgertums nach einer naturalistischen Darstellung in der Einführung zu „Die Maler des Biedermeier 1815-1848“ von 1987 ein: „Was genau zu einem Biedermeierbild gehört und was nicht, entzieht sich jedoch der genauen Definition. Hier hat sich die Terminologie jenseits strenger Logik eingebürgert. Es ist eine Kunst, die aus einem behaglichen, aber auch hochherzigen bürgerlichen Selbstverständnis erwächst. Der Realismus, die getreuliche Abbildung der Natur, ist ihr Hauptmerkmal sowohl in der Porträt- und Genremalerei als auch in den Landschaften.“ Norman 1987, S. 10.

[973] Beyer bezieht sich auf die französischen Salons, die in Paris Ausstellungsorte der Porträts waren. Vgl. Beyer 2002, S. 291.

[974] Vgl. AK Berlin 1834, S. 66; Dr. A. S.: Ausstellung des Vereins der Kunstfreunde in Berlin. Den 20. März 1834. (Beschluß.), in: Kunstblatt, Bd. 15, Nr. 45 (5. Juni 1834), S. 177; o. V.: Kunst-Kritik. Permanente Gemälde-Ausstellung v. Sachse, in: Dioskuren, Jg. 6, Nr. 6 (10. Februar 1861), S. 53.

[975] Vgl. Körner 2011, S. 152.

Leistungen stetig erneuert werden. Die dritte Haltung behält sich Neutralität vor, die nur das Bildnis in den Vordergrund stellt, ohne die sozialen Bezüge besonders hervorzuheben.[976]

4.3.2 Bildnisse aus den 1840er Jahren

Zu den frühen Bürgerbildnissen von Carl Ferdinand Sohn gehört das Bildnispaar des Johann Carl Klotz (1782–1848; Abb. 93; WK-Nr. 64) und seiner Gemahlin Anna Christine Dorothea Klotz, geb. Soldan (1794–1856; Abb. 94; WK-Nr. 63). Beide Brustbilder haben die gleiche Größe von ca. 73 x 62 cm, sind mit Öl auf Leinwand gemalt und befinden sich heute im Städel Museum in Frankfurt am Main. Carl Ferdinand Sohn malte die Porträts 1845. Wie er zu dem Auftrag für das Bildnispaar kam, ist nicht genau geklärt. Wahrscheinlich kam die Verbindung über den Düsseldorfer Malerschüler und Landschaftsmaler Eduard Wilhelm Pose (1812–1878) zustande, der sich 1845 in Frankfurt am Main niederließ und die Tochter des Ehepaares heiratete.[977]

Die Bildnisse beziehen sich durch den formalen Aufbau, den grünen Hintergrund und bei korrekter Hängung die Zugewandtheit der Dargestellten aufeinander. Es scheint fast so, als würde der Schatten von Johannes Carl Klotz in das Bildnis seiner Gattin hinüberragen. Bildnispaare eines Ehepaares finden sich sehr häufig im 19. Jahrhundert und wurden schon in der Renaissance angefertigt, wie die Pendantbildnisse von Agnolo und Maddalena Doni (Abb. 95) von Raffael zeigen. Auch hier handelt es sich um Brustporträts. Auffällig ist, dass die Körperdrehungen und die Anordnung denen der Klotz‘ gleichen. Statt eines neutralen Hintergrundes sind Landschaften bei den Donis zu erkennen. Die Herren tragen jeweils einen Hut und auch die Damen sind mit feinem Kopfputz ausgestattet. Seit Raffael hat sich viel von dem Aufbau solcher Doppelbildnisse erhalten, insbesondere an der Düsseldorfer Malerschule. Anfang der 1830er Jahre hatte Sohn sicherlich die Bildnisse der Donis in Florenz gesehen.

---

[976] Vgl. Zorn 1962, S. 86.

[977] Pose pflegte engeren Kontakt zu Carl Friedrich Lessing und Wilhelm Schirmer, dem nahen Umkreis von Carl Ferdinand Sohn. (Vgl. Bahns, Jörg: Pose, Eduard Wilhelm, in: LDM 1998, Bd. 3, S. 102-105.) Pose heiratete Johann Carl Klotz‘ Tochter Pauline, von der seit einigen Jahren vermutet wird, dass sie die Dame auf dem Bild „La Dame de Francfort“ von Gustave Courbet ist. (Vgl. Erche 2012.) Mit der Übersiedlung nach Frankfurt im Entstehungsjahr der Bildnisse und der Heirat mit Pauline Klotz bestand durch Pose eine direkte Verbindung zur Düsseldorfer Malerschule.

Im Œuvre von Carl Ferdinand Sohn sind Bildnispaare keine Seltenheit. Es gab Aufträge, bei denen Sohn beide Ehepartner malte, wie hier bei der Familie Klotz. Ebenso häufig waren aber auch Aufträge, bei denen Sohn nur die Dame des Hauses und ein Akademiekollege wie Theodor Hildebrandt oder Julius Roeting (1822–1896) den Gatten abbildete, wie es bei dem Ehepaar vom Rath aus Köln (Abb. 96) der Fall ist. Das Bildnispaar der Familie Klotz orientiert sich durch das Brustporträt, die Konzentration auf den Kopf und den neutralen Hintergrund sehr stark an dem traditionellen Bürgerporträt, wie es im städtischen Bürgerstand nach Vorbild der niederländischen Kunst üblich war.[978] Jedoch fehlen jegliche Attribute, die auf den Beruf hindeuten könnten. In Zorns Haltungsklassifikation fallen die Bildnisse in die dritte Gruppe, der sich selbstgenügenden, neutralen Gruppe. Die Anordnung mit dem Mann zur linken und der Frau zur rechten Seite, bezieht sich auf das neue Selbstverständnis innerhalb der bürgerlichen Ordnung, in der der Mann nach Ansicht der damaligen Anthropologen das stärkere Geschlecht und eine vordergründige Rolle spielte.[979] Im Gegensatz zu Hildegard Westhoff-Krummachers These, dass nur beim Adel und ggf. bei lange bestehenden Großbürgerfamilien der Dame der Vortritt auf der linken Seite eingeräumt wurde, da auf die Ahnenbildnisse Rücksicht genommen werden musste,[980] kommt Martin Wolthaus in seiner Untersuchung über Adelsbildnisse zu einem anderen Schluss. Traditionell waren die Bildnisse nach der heraldischen Anordnung vom Betrachter aus gesehen mit dem Mann links und der Frau rechts platziert worden. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Ausrichtung willkürlich, doch scheinen sich nach Wolthaus einzelne Künstler noch an die traditionelle Anordnung gehalten zu haben.[981] Das Bürgertum folgte also nicht nur dem Geschlechterkonzept, sondern es bediente sich auch an den Vorgaben des Adels, dem es sich anzunähern versuchte. Dies sind alles Indizien dafür, dass die Familie Klotz Teil des neuen, selbstbewussten Bürgertums war.[982]

---

[978] Vgl. Kluxen 1989, S. 131 f.
[979] Diese Einordnung begann unter anderem mit Rousseau, der einen Vergleich des Mannes mit dem aktiven Gott und der Frau mit der passiven Materie vollzog. Dieser Gedanke fiel bei Medizinern, Philosophen, Theologen und Anthropologen auf fruchtbaren Boden. Aufgrund der Anordnung der Geschlechtsorgane in ein Inneres und Äußeres und anderen körperlichen Unterschieden wurden Wesensmerkmale für die Geschlechter interpretiert. Vgl. AK Münster 1995, S. 78 f.
[980] Vgl. ebd., S. 79.
[981] Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts blieb diese Anordnung so bestehen. Ausnahmen bildeten nur das Verlobungsbild der Zukünftigen oder das Bildnis der verstorbenen Ehefrau, denen dann der linke Platz zugeordnet wurde. Vgl. Wolthaus 2022, S. 40.
[982] Vgl. Kluxen 1989, S. 133.

4.3.2.1 Bildnis Johann Carl Klotz (1782–1848), 1845

Johann Carl Klotz war Kaufmann in Frankfurt am Main, der zusammen mit seinen Brüdern das Geschäft „Johann Jacob Klotz“ für ausländische Wolle auf der Hochstr. 24 betrieb.[983] Ursprünglich handelte sein Vater mit Gewürzen und holländischen Tabak („Specerey und holländischen Rauchtobak“).[984] Doch Klotz und seine Brüder gehörten zu den aufstrebenden Kaufmännern Anfang des 19. Jahrhunderts, die sich neuen Waren zuwendeten und vom Aufschwung der Textilindustrie profitierten.[985] Seinem finanziellen Erfolg und der familiären Verbindung zur Düsseldorfer Malerschule war es zu verdanken, dass er sich von Carl Ferdinand Sohn porträtieren lassen konnte.
Johann Carl Klotz (Abb. 93) präsentiert sich in dem Dreiviertelprofil mit selbstbewusstem Blick. Nach rechts gewandt sitzt er in einem zweireihigen, schwarzen Frack unter dem die schwarze Weste und das weiße Hemd leuchtend hervorschauen. Die Kragen sind kunstvoll und eng mit einer seidenen Halsbinde verschnürt, die in einer schwarzen Schleife mündet. Die Arme liegen entspannt auf dem Schoß, während der pelzbesetzte schwarze Mantel sich um den rechten Arm und die Hüfte schmiegt. Im Mittelpunkt steht der Kopf von Johann Carl Klotz, was kompositorisch durch den pyramidalen Aufbau und die Dreieckskomposition des Hemdes verstärkt wird. Die weißen Kragen rahmen das markante Gesicht des Frankfurter Bürgers. Unter der schwarz-samtigen Kalotte, die als Hauskappe vor allem im 17. und 18. Jahrhundert Verwendung fand,[986] fallen Strähnen des dunkelgraumelierten Haares auf die Stirn. In Locken bauscht sich das kurze Haar vor den Ohren und geht in die kurzen Koteletten über. Durch die Kalotte wirkt der Kopf sehr rund und verjüngt sich zum Kinn hin. Entspannt und durchdringend blicken die braunen Augen auf den Betrachter. Der schmale Mund ist entspannt und wirkt entschlossen. Keine kurzzeitige Gefühlsregung durchfährt das Gesicht. Mit hoher Detailgenauigkeit malte Sohn die Haut. Davon zeugen neben den Rötungen und lokalen Farbvariationen der Haut die einzelnen Falten zwischen den Augenbrauen und die blau durchschimmernden Äderchen über den Wangen. Besondere Betonung finden die Augen, deren Glanz mit dem Glanz auf

[983] Vgl. Staats- und Adress-Handbuch 1852, S. 163.
[984] Journal für Fabrik 1797, S. 454.
[985] Durch das Aufkommen der industriellen Textilproduktion, bei dem das gleiche Fabrikat in Masse hergestellt und günstig auf dem Markt angeboten werden konnte, machte es rentabel Rohstoffe aus Übersee zu importieren. In Deutschland waren die großen Zentren der Textilproduktion vor allem im Bergischen Land, Sachsen und Westphalen. Vgl. Fahrmeir 2012, S. 13 f.
[986] Vgl. Loschek 2011, S. 292.

der Nase ein Dreieck bilden oder ein noch größeres mit dem Glanz des hervorstehenden Knopfes auf dem Hemd. Das Licht kommt von oben links und verschattet zum Teil die linke Gesichtshälfte. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste stehen in der Tradition von Rembrandt und Anton Graff, der als der Begründer der bürgerlichen Malerei bezeichnet wird.[987] Die Betonung des Gesichtes gelingt auch durch den atmosphärisch dunkelgrünen Hintergrund. Die feinen Materialien der Kleidung und der edle Pelz demonstrieren den Reichtum als Erfolg von Johannes Carl Klotz' Arbeit. Sie sind geschickt dunkel gehalten, aber doch nicht zu übersehen.
Bei dem Herrenbildnis trägt Carl Ferdinand Sohn der allgemeinen Forderung eines bürgerlichen Porträts Rechnung, indem er Klotz zurückhaltend, nüchtern, individuell und lebensecht malte. Sohn blieb der Linie der Düsseldorfer Malerschule jedoch treu, indem er Klotz nicht nur dokumentarisch abbildete, wie es zu jener Zeit häufiger der Fall war, sondern er versuchte, die Persönlichkeit wiederzugeben. Über das Reflektieren der genauen, äußerlichen Darstellung sollte der Betrachter die tiefere Persönlichkeit des Porträtierten erkennen und dessen betontes Gesicht als Spiegel der Seele wahr nehmen.[988] Diese psychologische Ebene verknüpfte er mit dem Verlangen des Bürgers nach lebensechter Darstellung.[989] Die männlichen, bürgerlichen Tugenden von Intellekt, Stärke und Willenskraft[990] werden nur indirekt durch die Persönlichkeit, den unmittelbaren, selbstbewussten Gesichtsausdruck, das bewegte Inkarnat und die Haltung des Dargestellten transportiert und finden im äußeren Ambiente neben der Kleidung kein Pendant.
Die Toilette aus edlen Stoffen stützt durch eine Unstimmigkeit den bürgerlichen Verwendungszweck des Privatgebrauchs. Zwar deuten die feine Kleidung und der Pelzmantel, der in einer langen Tradition der Bürgerbildnisse beispielsweise zu Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* (Abb. 97) von 1500 steht, auf eine offizielle, feine Abendgarderobe hin. Gleichzeitig trägt Klotz jedoch seine Kalotte, was nicht privater

[987] Vgl. Kluxen 1989, S. 132.
[988] Vgl. Wartmann 1996, S. 65.
[989] Es verwundert vielleicht, dass Klotz sich von Sohn darstellen ließ, zumal es in Frankfurt die Malklassen des Städelinstituts gab, die bis 1843 von dem Nazarener Philipp Veit betrieben wurden. Der Erfolg der Düsseldorfer Malerschule in den 1830er Jahren schwächte die romantisch-idealisierte Richtung Veits und die Vorliebe für den Düsseldorfer Naturalismus bei den Bürgern und der von ihnen geführten Städel-Administration. Das führte schließlich zum Bruch und der Kündigung Veits. Vgl. Grosskinsky, Manfred: Zwei Kunststädte im Dialog. Düsseldorfer Maler in Frankfurt am Main und Frankfurter Maler in Düsseldorf in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 151 ff.
[990] Vgl. AK Münster 1995, S. 80. 78 ff; Krautwald 2021, S. 74.

sein könnte, denn diese wurde in der Regel nur Zuhause getragen. Es könnte sich hier aber auch um eine Verdeutlichung des ins Private zurückgezogene, späte „Lebensalter" eines Rentners handeln. Das Haar, das üblicherweise als Ausdruck der Kraft in Männerbildnissen gedeutet wurde, könnte bei Klotz dünner geworden sein und wurde daher mit der Kappe kaschiert.[991] Interessanterweise erinnert das Bildnis von Klotz dadurch neben den Ähnlichkeiten um die Augen und den Mund an Dürers *Bildnis Jakob Fugger der Reiche* (um 1520; Abb. 98) in Augsburg. Auch dieser gutbetuchte Bürger trägt eine Kopfbedeckung und einen Pelz, mit dem er sich auf dem Brustbildnis präsentiert. Die Kopfbedeckung ist ein Barett, das im 15. und 16. Jahrhundert vom Bauer bis zum Kaiser außer Haus getragen wurde,[992] und dadurch im Gegensatz zur Kalotte einen offiziellen Charakter hatte.

Ob das Porträt öffentlich ausgestellt wurde, konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Wahrscheinlich wurde es nicht öffentlich in einem Kunstverein oder einer Ausstellung nach Fertigstellung gezeigt, sondern war für den reinen Privatgebrauch angefertigt worden und verschwand direkt in dem Haus des Auftraggebers, wo es von der Familie und den Besuchern bestaunt werden konnte. Das Bildnis ist zusammen mit dem seiner Frau bis 1911 im Familienbesitz verblieben.[993]

Schon 1830/31 malte Sohns Lehrer Wilhelm Schadow ein Selbstbildnis, das in seiner Anlage dem von Klotz entspricht. Das *Selbstbildnis, Brustbildnis ohne Hände, leicht nach rechts* (Abb. 99) entstand kurz nach seiner zweiten Romreise und zeigt Schadow in einer sensiblen Selbstcharakterisierung. Die dunkle Farbigkeit, das Chiaroscuro, der direkte Blick und die hohe Stofflichkeit verweisen auf Einflüsse der Spätrenaissance und des Barock.[994] Besonders Rembrandt war für diese Art der Darstellung sehr berühmt und wurde gerne für die Bürgerporträts herangezogen. Sohn übernahm diese Anlagen und setzte den Hell-Dunkel-Kontrast milder ein als sein Lehrer. Schadows Forderung, den Dargestellten durch das Weglassen alles Zufälligen und Überflüssigen an ein ideales Urbild heranzuführen, wird bei Klotz von Sohn beherzigt: Er zeigt ihn in einer vorteilhaften, harmonischen Positur, mit einer entspannten Mimik und reiner, frischer Haut. Die Haut ist allerdings auch gleichzeitig der Punkt, bei dem sich Sohn von

[991] Vgl. AK Münster 1995, S. 80.
[992] Vgl. Thiel 1985, S. 170 f.
[993] Das Städel Museum erwarb beide Bildnisse aus dem Vermächtnis von Carl Constantin Viktor Klotz aus Frankfurt a. M. Vgl. BK Frankfurt/Main 1972, S. 377.
[994] Vgl. Grewe 2017, S.273 ff.

Schadow abwendet. Denn Schadow hat nie eine derart differenzierte, lebensechte Haut gemalt. Ob er dies nicht konnte oder nicht wollte, ist letztlich unerheblich, da es nach Schadows Theorie auch nicht notwendig war. Für die Darstellung der Persönlichkeit durch individuelle Gesichtszüge bedarf es demnach weder durchscheinender Adern noch lokaler Farbvariationen der Haut. Mit eben diesem Naturalismus jedoch gelang es Sohn, Klotz zum Leben zu erwecken und seine Persönlichkeit zu unterstreichen.

1835 malte sein Kollege Theodor Hildebrandt den befreundeten Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy (Abb. 100) in ähnlicher Weise. Im Dreiviertelporträt zur Seite gewandt schaut Mendelssohn Bartholdy aus dem Brustbildnis heraus. Der Hintergrund ist ebenfalls dunkel gehalten. Besonders fällt aber die lebensechte Darstellung auf, denn Hildebrandt berücksichtigte z. B. auch den Bartschatten, der sich um Mendelsohns Mund bemerkbar macht. Ein Detail, das in den meisten damaligen Herrenbildnissen außerhalb der Düsseldorfer Malerschule unterschlagen wurde. Zu dieser verstärkten Orientierung an der Natur, zu deren Meistern Hildebrandt an der Düsseldorfer Malerschule immer wieder gezählt und wofür er geschätzt wurde,[995] war offensichtlich auch Sohn fähig, der ihn in der Behandlung der Haut sogar übertraf. Gerade in seinen männlichen Bürgerbildnissen tritt dieser Zug hervor. Ein weiteres Beispiel aus Sohns Schaffen ist das drei Jahre später entstandene *Bildnis Franz von Woringen* (Abb. 101; WK-Nr. 76). Durch Positur und Mimik in Szene gesetzt, entblößt das Bildnis auch hier den Bartschatten und die Rötungen im Gesicht.

Außerhalb der Kunstakademie stand Sohn mit einer Mehrzahl von Malern in Konkurrenz, die sich auf bürgerliche Auftraggeber spezialisiert hatten. Um bei dem reicheren Großbürgertum Aufträge zu erhalten, mussten sich die Künstler hervorgetan und sich einen Ruf aufgebaut haben. Im Rheinischen Gebiet war z. B. Louis Krevel ein beliebter Porträtist, der sowohl das reichere Bürgertum als auch den Adel mit

[995] Der Richter Anton Fahne beschreibt 1834 Porträts von Theodor Hildebrandt auf der Kunstausstellung in Düsseldorf: „11. Mehrere Portraits vom Vorigen [Hildebrandt; Anm. d. Verf.]. Vor der Hand ist nur eins ausgestellt, aber dieses eine verkündet den vollendeten Portraitmaler. Es bleibt kein Unterschied mehr zwischen Bild und Wirklichkeit; abgesehen davon, daß die vollkommenste Aehnlichkeit vorhanden ist, ist auch ein Colorit, eine Rundung, ein Leben darin, daß man staunen muß, wie die Kunst der Natur ihre Wahrheit hat entlocken können. In dem Kopfe kann man den Charakter des Dargestellten nicht vermissen, jeder Zug ist studirt, jeder Muskel hat seine natürliche Lage und die darüber liegende epidermis ihren Glanz, ihre Porosität, ihre Unebenheiten gerade so, wie sie das Leben darbietet, die Cirkulation der Säfte und des Blutes glaubt man wahrzunehmen. Wir nehmen keinen Anstand den Künstler den neuen Denner zu nennen, zwar nicht mit seinen Künsteleien, aber mit seinen Vollkommenheiten.“ Fahne 1837, S. 70.

Bildnissen bediente. Krevel ging 1824 nach Paris um bei einem Meister im Atelier das Porträtfach zu erlernen. Es wird angenommen, dass er bei dem klassizistischen Maler Antoine-Jean Gros lernte. Nach Ausstellungen auf dem Pariser Salon und einem begehrten Auftrag des französischen Innenministeriums, kehrte Krevel 1830 nach Deutschland zurück und ließ sich in Köln nieder. Er war ein gefragter Porträtist und der begehrteste in Köln, wie das Deutsche Kunstblatt 1850 urteilte. Er wurde besonders für die Ähnlichkeit und die natürliche Farbgebung gelobt.[996] Aus der gleichen Zeit wie das Bildnis von Klotz stammt das Porträt von Heinrich Böcking (Abb. 102), das Krevel zwischen 1840 und 1845 malte. Böcking entstammte einer saarländischen Kaufmannsfamilie und war zeitweise Bürgermeister von Saarbrücken.[997] Krevel ließ Böcking selbstbewusst aus dem Bild schauen und platzierte ihn vor einem einfarbigen Hintergrund. Die Hände sind zu sehen, während der linke Arm entspannt auf der Lehne abgelegt ist. Im Vergleich zu Sohn fällt auf, dass Böcking einen offenen, selbstbewussten Eindruck macht, während Klotz zwar selbstbewusst, aber in sich gekehrt wirkt. Neben der unterschiedlichen malerischen Ausführung dürfte der Ausdruck der markanteste Unterschied sein. Schwingt bei Sohn die romantische Verinnerlichung und Charakterisierung des Geistigen mit, so scheint Krevels Bildnis stärker der Außenwirkung und dem sozialen Status Rechnung zu tragen.
International waren die Bildnisse von François Gérard in seinem neoklassischen Stil bis zu seinem Tod 1837 in Europa am beliebtesten. Jedoch verkörpern seine Porträts durch den Klassizismus auch den alten, aristokratischen Geschmack. Naturalistische Bilder, die auch romantische Einflüsse haben, waren eher für bürgerliche Bilder geeignet.[998] Für seinen hohen Naturalismus wurde Gérards Landsmann Paul Delaroche europaweit bestaunt. Das en-face *Bildnis des Comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier* (1776–1855; Abb. 103) von 1846 besticht durch seinen hohen Grad an Detailgenauigkeit. Im Vergleich gelingt Sohn die Behandlung der Haut sogar noch besser, da die farblichen Nuancen weicher und fließender aufgetragen sind. Andere beliebte Porträtisten waren Franz Xaver Winterhalter, der fast nur Fürsten malte und zwischen Ähnlichkeit und Wunschdarstellung changierte, während Ferdinand Georg

[996] Vgl. Schmidt, Eva Elisabetha: Louis Krevel. Leben und Wirken an Saar und Mosel, in: AK Saarbrücken/Trier 2001, S. 1-4.
[997] Vgl. Petto, Walter: Kaufleute, Unternehmer, Beamte, Offiziere. Zur Genealogie des porträtierten Personenkreises, in: AK Saarbrücken/Trier 2001, S. 120.
[998] Vgl. Kluxen 1989, S. 127.

Waldmüller versuchte die Wahrhaftigkeit in seinen Bildnissen den Vorzug zu geben.[999] Im Vergleich zu den Bildnissen Prince Albert (Abb. 104) von Winterhalter und Waldmüllers Selbstporträt (Abb. 105), die alle im gleichen Jahr entstanden sind, fällt die psychologische Tiefe und der durchdringende Blick von Klotz auf. Auch die bürgerliche Tugend der Zurückhaltung kommt Sohns Bildnis am nächsten. Die Dargestellten von Winterhalter und Waldmüller wirken in ihren Haltungen jedoch lebendiger, während Klotz vergleichsweise unbewegt erscheint und stärker dem klassischen Brustbild verhaftet bleibt.

4.3.2.2 Bildnis Anna Christine Dorothea Klotz, geb. Soldan (1794–1856), 1845

Anna Christine Dorothea Klotz war eine geborene Soldan und entstammte vermutlich der gleichnamigen, evangelischen Familie, die im Herzogtum Hessen verbreitet war und zu deren Mitgliedern Pfarrer, Akademiker und Politiker zählten.[1000] Frankfurt war seit der Reformation überwiegend protestantisch geprägt, was für ein evangelisches Ehepaar Klotz spricht, das möglicherweise auch aus diesem Grund einen protestantischen Maler wie Carl Ferdinand Sohn beauftragte. Ausschlaggebend dürfte jedoch vor allem die Popularität der Düsseldorfer Malerschule in Frankfurt gewesen sein, deren prominentester Porträtist Carl Sohn war.[1001]

Anna Klotz (Abb. 94) präsentiert sich fast frontal dem Betrachter, nur ihre rechte Seite ist leicht weggedreht. Sie trägt einen dunklen Mantel mit einem prächtigen Pelzkragen, der sich breit über die Schultern legt. Eine feine, goldene Kordel mit kunstvollverzierten Schleifen an den Enden bilden den Übergang zum Saum. Unter dem Mantel trägt sie ein schwarzes, seidenschimmerndes Kleid, das über der Brust mit einer Spitzenbordüre abschließt. Das Licht kommt wie bei ihrem Gatten von oben links und fällt frontal auf ihr Gesicht, ihren Hals und ihr Dekolleté, wodurch kaum Schatten entstehen. Sie blickt direkt aus dem Bild heraus, wobei ihr Gesicht leicht nach vorne geneigt ist. Ihr Kopf ist en-face dargestellt und lässt eine kaum merkliche Drehung zu ihrer Rechten erkennen. Anna Klotz weist keinerlei Falten auf und ihre Haut am Hals

[999] Vgl. Geismeier 1979, S. 167.
[1000] Vgl. https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/gsearch/page/1/sn/bio?q=Soldan 26.1.2022.
[1001] Der Nazarener Philipp Veit (1793-1877) hatte 1843 das Amt als Direktor an der Frankfurter Städelschule niedergelegt, da die Administration sich an der Düsseldorfer Malerei orientieren wollte und Lessing dessen Stelle anboten, der allerdings ablehnte. Vgl. Manfred Grosskinsky: „Zwei Städte im Dialog. Düsseldorfer Maler in Frankfurt am Main und Frankfurter Maler in Düsseldorf in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 152 f.

und Dekolleté ist von einheitlichem hellem Schmelz der Farbe geprägt. Das Gesicht wird durch die Rötungen an Wangen, Nase und Kinn belebt. Allein in den Augenhöhlen, unter der Nase und unter dem Kinn sind Schatten zu finden, die auf ihr Alter von 49 Jahren schließen lassen. Der Mund wird von der dickeren Unterlippe dominiert, während sich die gerade Nase mit einem Lichtreflex auf der runden Spitze profiliert. Die blauen Augen werden durch helle und unauffällige Augenbraun gerahmt, die den Übergang zu der weißen, hohen Stirn bilden. Ihre dunkelbraunen Haare sind gescheitelt und verdecken die Ohren. Eine prächtige weiße Haube mit Spitzen und auslaufenden breiten Bändern halten das Haar bedeckt. Der Hintergrund ist, wie bei ihrem Mann, dunkelgrün gehalten, auf dem sich Schatten abzeichnen. Ebenfalls wie bei ihrem Gatten ist der Bildaufbau pyramidal angelegt. Diesmal dient er jedoch dazu, neben dem von Haaren und Haube gerahmten Gesicht auch Hals und Dekolleté zu hervorzuheben.

Es fällt auf, dass Anna Klotz durch den Lichteinfall einem faltenfreien und alterslosen Idealbild angenähert wird. Zugleich reduziert diese Lichtführung die Ausdruckskraft ihrer Mimik, wodurch der psychologische Effekt im Vergleich zum Porträt ihres Mannes abgeschwächt erscheint. Das Zeigen der vielen Haut außerhalb des Gesichts und die jugendliche Silhouette ihres Körpers entsprachen den zeitgenössischen Darstellungskonventionen, die das eher körperliche statt intellektuelle Wesen der Frau betonen sollten, ebenso wie die Rötungen im Gesicht nach damaligen Vorstellungen auf ihre Emotionen schließen lassen sollten. Ihre Haut weist kaum Differenzierungen auf und erscheint glatt und einheitlich. Keine durchscheinenden Adern oder Hautunebenheiten sind auszumachen. Ihr Inkarnat ist hell und rosig, im Gegensatz zu der dunkleren und gezeichneten Haut ihres Mannes. Keine tieferen Sorgen scheinen ihr Aussehen und ihr Hautbild verändert zu haben, während sich im Gesicht ihres Mannes die Kämpfe und die Bemühungen für die Familie widerspiegeln. Diese Analyse deckt sich mit dem Geschlechterkonzept, wie es von Barbara Krautwald herausgearbeitet wurde. Die jüngste Forschung bestätigt die Anforderungen an ein bürgerliches Damenbildnis, das vor allem durch die gesellschaftliche Stellung der Frau bestimmt wurde. Die bürgerliche Rolle der Frau sollte im 19. Jahrhundert auf die nichterwerbstätige Hausfrau beschränkt werden, die sich der Hausarbeit, der

Kindererziehung und der Pflege von Angehörigen zu widmen hatte.[1002] Diese Zuweisung speiste sich aus dem Geschlechtscharakter, der durch die binäre Aufteilung der Geschlechter in Mann und Frau seit der Aufklärung durch Philosophie und Wissenschaft verstärkt wurde.[1003] Für die damaligen Bürger bestand kein Zweifel daran, dass Männer und Frauen sich nicht nur körperlich, sondern auch geistig unterschieden und daher unterschiedliche Eigenschaften aufwiesen.[1004] Die Frau wurde der Natur nahe dargestellt und ihre Haupteigenschaft stellte die Liebe, besonders zu ihrem Mann und zu anderen dar. Die Frau galt als passiv, hingebungsvoll und intuitiv, da sie ihren Emotionen stärker ausgesetzt sei. Diese Eigenschaften ließen die Frau unselbstständig erscheinen, weshalb sie des Schutzes und der Autorität des Mannes bedurfte, dem sie sich aus ihrer Natur heraus freiwillig unterwarf.[1005] Dieses Geschlechterkonzept verstärkte im Zusammenspiel mit der bürgerlichen Trennung von Öffentlichkeit und Privatraum die Auffassung, es stelle eine Errungenschaft dar, dass die Frau keiner außerhäuslichen Tätigkeit nachzugehen habe, und verwies sie gänzlich in den privaten Bereich.[1006] In Bildnissen schlug sich diese Entwicklung derart nieder, dass das Frauenporträt noch vor dem Männerporträt die Standesattribute ablegte und eine Individualisierung eintrat. Dennoch versuchten die Maler das Damenbildnis einem Idealtypus anzugleichen, wodurch häufig das Charakteristische der Dargestellten verloren ging.[1007] Dies war ein Ansatz, den Sohn in abgewandelter Form bei Schadow ebenfalls erlernt hatte und den er in der Regel auch bei allen seinen Porträts beherzigte. Jedoch blieb bei Sohn neben dem Individuellen auch das Charakteristische erhalten.

[1002] Ein Ideal, dass auch auf die anderen Schichten, wie den Adel und die Arbeiterschicht, überschwappte, aber selbst in der bürgerlichen Schicht kaum eingehalten werden konnte. Das hing mit dem zu geringen Einkommen der Ehemänner für die gesellschaftlichen Erwartungen zusammen, die häufig auseinanderklafften und nach außen hin kaschiert wurden, um die Reputation der Familie zu erhalten. Vgl. Krautwald 2021, S. 69 ff.

[1003] Die heutige Fragestellung zwischen den Begriffen Sex (körperliches Geschlecht) und Gender (soziales Geschlecht), was biologisch vorgegeben und was konstruiert ist, stellte sich im 19. Jahrhundert nicht. Es stand außer Frage, dass es nur zwei Geschlechter gab, deren Rollen festgelegt waren. Philosophen, wie Rousseau, Kant und Fichte, schrieben über die Natur der Geschlechter und den daraus ergebenden Eigenschaften und rechtliche Stellungen. Durch die Naturwissenschaften wurde die Lehre der zwei Geschlechter bestätigt und zur Tatsache deklariert. Vgl. ebd., S. 72.

[1004] Vgl. ebd.

[1005] Die Philosophen jener Zeit brachten damit auch die Bevormundung der Frau in Einklang mit der Willensfreiheit und Gleichheit aller Menschen. Vgl. ebd., S. 73 f.

[1006] Die arbeitenden Frauen aus der Arbeiterschicht galten aus bürgerlicher Sicht als traurige Ausnahmeerscheinung. Vgl. ebd., S. 74 ff.

[1007] Vgl. Kluxen 1989, S. 152.

Im ersten Moment wirkt Anna Klotz durch ihren direkten Blick selbstbewusst, wobei der leicht geneigte Kopf und das Aufblicken sie ergeben, passiv und gefühlsbetont erscheinen lässt. Eine Darstellungsmuster, das sich an der Düsseldorfer Akademie durch Schadow durchgesetzt hatte. Schadow gelangte 1817/18 bei den Einzelporträts der Schwestern Humboldt (Abb. 106; Abb. 107) zu der Darstellungsform des geneigten Kopfes und des gedankenverlorenen Blickes in die Ferne seitlich aus dem Bild heraus, um das romantische Ideal der Innerlichkeit zu verdeutlichen. Seine Frauenbildnisse wiesen seitdem immer wieder diese Geste auf, die schließlich zu seinem Markenzeichen wurde.[1008] Carl Ferdinand Sohn übernahm zunächst diese Darstellungsform, veränderte sie jedoch schon um 1830 in seinen Porträts mit dem direkten Blick aus dem Bild entweder im Dreiviertelprofil oder en-face. Das verlieh den Bildnissen die Unmittelbarkeit und Offenheit der Dargestellten.
In ähnlich frontaler Auffassung wie das Bildnis von Anna Klotz malte Sohn 1843 Charlotte von Reutern (1827–1856; Abb. 108; WK-Nr. 57), die einen direkten Blickkontakt mit dem Betrachter eingeht. Dabei erscheint sie jedoch schüchtern und zurückhaltend.[1009] Im Vergleich fällt auf, dass Sohn bei Anna Klotz leichte Hautvertiefungen, einen leicht dunkleren Teint und eine stärkeres Gesichtsrot nachgeahmt hat, wodurch sie nicht nur etwas älter, sondern auch etwas naturalistischer wirkt. Charlotte von Reutern präsentiert sich als unverheiratete junge Frau, die nicht durch frontale Lichteffekte faltenfrei gehalten werden muss, weshalb Schatten die linke Gesichtshälfte bedecken dürfen. Jung und ledig zeigt sie ihre Schultern, das unbedeckte Haar und die linke Hand mit einem Zierring am rechten Zeigefinder. Anna Klotz hingegen verbirgt ihre Schultern mit dem reichen Pelz ihres Mantels, der eine Witzschoura[1010] oder ein pelzgefütterter und verbrämter Umhang sein könnte.[1011] Ebenso üblich wie die pelzbesetzte Garderobe war für die Bürgerin die haarbedeckende Haube, die als Zeichen der verheirateten, anständigen Ehefrau in der Öffentlichkeit getragen wurde. Innerhalb des Hauses wurde die Haube in der Regel

[1008] Vgl. Grewe 2017, S. 175.
[1009] Vgl. Dubois, Kathrin: Nr. 86 Carl Ferdinand Sohn, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 122.
[1010] Eine Witzschoura war ein pelzgefütterter Damenmantel, der 1808 aus Russland oder Polen nach Paris eingeführt wurde. Die Kordelverzierungen an Anna Klotz' Mantel könnten darauf hindeuten. Pelz gefütterte Mäntel oder Umhänge waren bei den bürgerlichen Damen in der Mitte des 19. Jahrhunderts weitverbreitet. Vgl. Loschek 2011, S. 398 f.
[1011] Vgl. ebd., S. 399.

abgesetzt.[1012] Sie ist ein typisch bürgerliches Zeichen, dass die geschlechterspezifischen Theorien verkörpert. Die Frau wurde mit der passiven, schmückenden Blüte verglichen, während der Ehemann als stabiler massiver Baum Schutz bot. Diese Naturvergleiche spiegeln sich in der Haube wider, die das Gesicht der Dame wie eine Blüte erscheinen ließ.[1013] Daran angelehnt versuchte Sohn Anna Klotz ein weiterhin jugendliches Aussehen als Dauerblüte zu garantieren. Allerdings erscheint die Haube hier eher als schmückendes, teures Accessoire, das hinter Anna Klotz' Ausstrahlung zurücksteht, und weniger als ein Zeichen von weiblicher Spitzenleistung der Handarbeit, wie es in solchen Bildnissen üblich war.[1014]
Kontrastierend zu Sohns Bildnisauffassung erscheint das Porträt der sieben Jahre älteren Sophie Johanna Philippine Schmidt (1787–1868; Abb. 109), das Louis Krevel ebenfalls um 1845 von der ledigen Amtmannstochter aus Saarbrücken malte. Sophie Schmidt ist in einem Stuhl sitzend im Halbporträt dargestellt. Ihr feines schwarzes Kleid wird um die Armbeugen von einem schwarzen mit grünen Innenfutter ausgestatteten Umhang bedeckt, während ihre Hände überkreuzt und mit mehreren Ringen geschmückt sind. Ihre Kopfhaltung gleicht der von Anna Klotz. Sie schaut frontal aus dem Bild, den Kopf leicht nach unten geneigt und kaum merklich zur Seite gedreht. Bemerkenswert ist die Haube, die prägnant die Korkenzieherlocken rahmen und deren dicke Schleife unter dem Kinn den Hals verdeckt. Ein breiter gestickter Kragen scheint die Haube mit dem Kleid zu verbinden. Krevel zeigte hier das typische Abbild einer züchtigen, demütigen und zurückhaltenden Dame, die interessanterweise eine Haube trotz fehlender Heirat trug. Die kaschierende Haube entsexualisierte sie zusätzlich zu der verhüllenden Garderobe.[1015] Unterstützt wird der Eindruck durch die dokumentarische und nüchterne malerische Ausführung.
Sohn hingegen betont Anna Klotz' weiblichen Reize und hebt den makellosen Hals, das Dekolleté und den Busen hervor. In diesem Zusammenhang scheint die Haube vielmehr darauf zu verweisen, dass Anna Klotz durch die Heirat ihre kindliche Unschuld

[1012] Das Tragen von Hauben war im 19. Jahrhundert üblich, allerdings ließen sich schon ab den 1820er Jahren die ersten vornehmen Damen ohne Haube porträtieren. Dieser Trend nahm im Laufe des Jahrhunderts weiter zu und wurde vor allem von städtischen Damen umgesetzt, während für die Landdamen eine Haube bis zum Ende des Jahrhunderts Standard war. Vgl. Bianchi-Königsstein 2019, S. 25.
[1013] Vgl. AK Münster 1995, S. 12 ff.
[1014] Vgl. ebd., S. 88.
[1015] Vgl. ebd., S. 14.

verloren hat.[1016] Das Sinnliche steht hier im Vordergrund, wodurch Sohn mit der üblichen bürgerlichen Damendarstellung einer verheirateten Frau im mittleren Alter mit Haube bricht. Die meisten Damenbildnisse in dieser Zeit, in der die Frau eine Haube trägt, zeigen ältere Damen ab Mitte vierzig. Sie sind bis unter das Kinn bedeckt und zeigen nur die Haut in ihrem Gesicht und an den Händen. Sohn vermischt hier Elemente der Körperhaltung, der Mimik und der großzügigen Hautpräsentation einer jungen Dame mit den Attributen der bürgerlichen Ehefrau, wie der Haube, dem Mantel und dem stärkeren Naturalismus. Auch innerhalb Sohns eignem Œuvre ist diese Art der Darstellung einzigartig.

Im Ansatz könnte das *Bildnis der Lida Bendemann* (Abb. 12), von 1847 dem Bildnis von Anna Klotz entsprechen, allerdings trägt Lida Bendemann keine Haube, sondern einen Kopfputz aus feinen Stickereien und einer Blüte, der sich quer über das sorgsam gescheitelte braune Haar spannt. Eduard Bendemann stellte seine Frau in einer quersitzenden Position vor einer strukturierten Tapete dar, auf der das Profil ihres Vaters Johann Gottfried Schadow und das ihres Mannes Eduard Bendemann zu erkennen sind. Sie trägt ein schwarzes Kleid, während ihre Hände ein weißes Taschentuch und den schwarzen Umhang zusammenhalten. Lida Bendemann zeigt ebenfalls etwas Dekolleté, ihren Hals und das gut ausgeleuchtete Gesicht. Ihre Haut ist wie aus einem Guss und erscheint glatt und porzellanartig. Im leichten Dreiviertelporträt schaut sie nüchtern, wenn nicht sogar melancholisch aus dem Bild. Steht bei Anna Klotz die Sinnlichkeit im Vordergrund, wird bei Lida Bendemann ihre Abhängigkeit als Frau von den Männern in ihrem Leben betont. Die feinen Stoffe und die zarte Haut weisen sie als schöne und gut situierte Frau aus, doch die Natürlichkeit und die Offenheit fehlen. Das Bildnis entspricht einer typischen bürgerlichen Darstellung der Frau, in der ihre Rolle und Position innerhalb der Familie klar erkennbar ist. Gegenüber der passiven und schmückenden Wirkung von Lida Bendemann erscheint Anna Klotz aktiv am Leben teil zu nehmen, obwohl auch sie durch ihre Haltung zurückgenommen ist.

Um 1819 malte Ferdinand Georg Waldmüller das *Porträt der Mutter des Hauptmanns von Stierle-Holzmeister* (Abb. 110), das als Waldmüllers Auftakt zur unbedingten

[1016] Vgl. ebd.

Naturtreue gilt.[1017] Die Mutter sitzt in ähnlicher Positur wie Anna Klotz, doch durch ihren massigen Körper, der in ein rot gestreiftes Kleid gehüllt ist, wirkt ihre Silhouette sehr einfach und massiv. Ihr Kopf ist von einer Haube gerahmt, die am Hals mit einer Schleife endet. Vereinzelte blonde Locken umspielen ihre Stirn, während sie mit ihren blauen Augen direkt aus dem Bild blickt. Ihr breites, dickliches Gesicht wirkt leicht schief und ein Muttermal prangt neben der Nase. Auch hier ist die Mutter bis auf das Gesicht verhüllt, wodurch jegliche Sexualität fehlt. Sie scheint in gleicher Weise wie Anna Klotz zu sitzen, doch wirkt ihre Erscheinung deutlich schwerfälliger, während sich Anna Klotz graziös präsentiert. Der Naturalismus ist in beiden Bildnissen angelegt, doch würde Sohn nicht wie Waldmüller ein schiefes Gesicht im Bildnis gelten lassen. In diesem Punkt blieb er der Linie von Schadow treu und versuchte die beste Seite der Dargestellten abzubilden. Bis auf die erwähnten Gemeinsamkeiten ist der Abstand zwischen den beiden Bildnissen insgesamt jedoch sehr groß.
In Frankreich malte Ingres des Öfteren behaubte Damen, wie die Madame Gonse von 1852 (Abb. 111), die sitzend und leicht lächelnd aus dem Bild herausschaut. Die Haut ist porzellanartig glatt und es sind keine Hautveränderungen zu erkennen. Die teure Kleidung sowie der kostspielige Schmuck sind auf das Präziseste dargestellt und ziehen die Aufmerksamkeit vom Gesicht auf sich. Das ist auch der größte Unterschied zu dem Bildnis von Klotz, bei dem die Kleidung nicht von ihrer Person ablenkt. Reichtum wird hier dezent gezeigt und nicht wie bei Ingres ostentativ betont. Sohn folgt hier den Anweisungen von Schadow und seinen Vordenkern, alles Ablenkende zu vermeiden. Frau Klotz wirkt durch die Rötungen und die doch zu erkennende Formenlandschaft ihres Gesichtes und Halses natürlicher, wodurch sie dem bürgerlichen Darstellungskonzept von Genauigkeit eher entspricht.

4.3.3 Bildnisse aus den 1850er Jahre

Als repräsentative Beispiele von Carl Ferdinand Sohn aus den 1850er Jahren stehen die beiden Bildnisse von Anna de Weerth, geb. Goldfuß (1826–1900; Abb. 112; WK-Nr. 102) und Werner de Weerth (1809–1859; Abb. 113; WK-Nr. 125) im Mittelpunkt der Untersuchung in diesem Kapitel. Neben Brustbildnissen waren es vor allem Kniestücke,

[1017] Der Auftraggeber wollte seine Mutter gemalt bekommen, wie sie ist. Waldmüller war fasziniert von der schonungslosen Naturwiedergabe und verschrieb sich seitdem diesen Prinzipien. Vgl. Geismeier 1982, S. 167.

die von der bürgerlichen Schicht in stehender oder sitzender Positur bei Carl Ferdinand Sohn bestellt wurden. Diese orientierten sich allein schon durch das Format an den aristokratischen Porträts und haben ihre Vorläufer bei Tizian und van Dyck. Nach Zorn gehören sie zur zweiten Gruppe, in der die Haltung des unabhängigen Selbstwertes hoch und wirtschaftliche Leistung nur Mittel zum höheren Prestige ist. Die Pendants sind in etwa gleich groß in Öl gemalt (123,5-125 x 95-96 cm), befinden sich im Von der Heydt-Museum in Wuppertal und repräsentieren die herausgehobene Stellung der Familie.

Werner de Weerth war der jüngste Sohn von Peter de Weerth (1767–1855) und seiner Gattin Elisabeth Gertrud Wülfing (1774–1829), der Tochter des damaligen Elberfelder Bürgermeisters. Peter de Weerth galt als der reichste Mann in Elberfeld und war Kurfürstlich Pfälzischer Kommerzienrat, Kaufmann und Großgrundbesitzer, dessen Familie seit Jahrhunderten zu den wichtigsten Familien in Elberfeld und Barmen gehörte.[1018] Sein Sohn Werner de Weerth absolvierte nach seiner Schulzeit eine zweijährige Lehre bei der Rheinisch-Westfälischen Kompagnie, der dann 1829 ein zweijähriger Aufenthalt in England folgte, um die Sprache zu erlernen und ein Volontariat bei „Suse & Sibeth“ zu absolvieren. 1831 kehrte er nach Elberfeld zurück und gründete mit Wilhelm Jaeger (1800–1868) die „Firma Jaeger & de Weerth, Fabrik in emaillierten und verzinnten Geschirren“, von der er sich nach sechs Jahren wieder löste. Seitdem verwaltete er zusammen mit seinen Brüdern das Vermögen des Vaters und war besonders für die Pächter zuständig.[1019] Werner de Weerth lebte bis zu seinem 38. Geburtstag bei seinem Vater im Haus, bis er sich am 18. Mai 1847 mit der Bonner Professorentochter Anna Goldfuß vermählte.[1020] Das Paar zog in das Nachbargebäude des Vaters auf die Schwanenstraße, wo auch ihre vier Kinder geboren wurden, von denen das Älteste im Säuglingsalter starb. Nach dem Tod von Peter de Weerth 1855 zog die Familie in das Stammhaus. Sie planten allerdings schon den Bau

[1018] Er war hinzukommend „[…] 1798, 1803 und 1805 Ratsverwandter, später Stadtrat, 1799 und 1803 zur Bürgermeisterwahl vorgeschlagen. Durch seine Ehe mit der vermögenden Elisabeth Gertrud Wülfing (1774-1829) waren seine Kinder mit fast allen Elberfelder Familien versippt. Das Ehepaar hatte sieben Kinder, von denen drei bei der Geburt starben. Den beiden ältesten Söhnen Friedrich August (1804-1879) und Ernst Eugen (1807-1869) folgten Werner (1809-1859) sowie die Töchter Emilie Elisabeth (1810-1847) und Bernhardine Juliane (1813-1860), später vermählt mit dem Barmer Fabrikanten Wilhelm von Eynern. Emilie war vermählt mit Friedrich Wichelhaus, Teilhaber des Bankhauses J. Wichelhaus P. Sohn.“ Schmoeckel 2007, S. 40 f.

[1019] Vgl. de Weerth 1915, S. 253.

[1020] Vgl. ebd., S. 184.

eines neuen Eigenheimes am Brill, der 1857 begonnen wurde. Werner de Weerth erkrankte 1859 an der zu jener Zeit in Elberfeld wütenden Cholera und starb am 5. September desselben Jahres. Die junge Witwe Anna de Weerth zog mit den Kindern in das neue Haus auf der Königsstraße 90. Die Familie unternahm Reisen nach Rügen, Schweden, Dänemark, Tirol, in den Schwarzwald und in die Schweiz. 1900 starb Anna de Weerth an Krankheit und Altersschwäche.[1021]

Die beiden Bildnisse der de Weerths sind zu unterschiedlichen Zeiten angefertigt worden. Anna de Weerth ließ sich 1854 und ihr Gatte 1856 von Sohn malen. Die Verzögerung von zwei Jahren könnte mit dem Tod des Vaters Peter de Weerth im Jahr 1855 zusammenhängen, dessen Nachlass in komplizierter Weise auf viele Erben aufgeteilt wurde.[1022] Hinzu kam der Umzug in das Stammhaus, der ebenfalls organisiert und durchgeführt werden musste. Die Verzögerung könnte aber auch an der hohen Auftragslage bei Sohn gelegen haben, der aus diesem Grund 1855 seine Professur niederlegte, um mehr Zeit für die lukrativen Bildnisaufträge zu haben.[1023]

Die Verbindungen von Elberfeld nach Düsseldorf bestanden von Anfang an nicht nur geographisch und wirtschaftlich, sondern auch kulturell. Heinrich Christoph Kolbe, bis 1832 Professor an der Düsseldorfer Malerschule, trug dazu wesentlich bei. Kolbe wirkte als einer der wichtigsten Porträtisten in Elberfeld und Barmen des frühen 19. Jahrhunderts[1024] und malte 1825 die Eltern von Werner de Weerth (Abb. 114). Als sitzende Kniestücke wurden Peter und Elisabeth Gertrud de Weerth mit jeweils charakterisierenden Gegenständen dargestellt: Peter de Weerth wird als nachdenklicher Schreiber mit Bauplänen und einem Schrank voller Bücher gezeigt, während Elisabeth de Weerth durch ihre feinen Stoffe am Körper und das Strickzeug den Eindruck einer braven Hausfrau macht. Diese Darstellungen stehen im Kontrast zu den Bildnissen von Sohn, der jegliche Attribute wegließ und sich vor allem auf die Gesichter konzentrierte. Die Anlehnung an aristokratische Bildnisse durch die säulenartigen Pilaster, Tapeten und Vorhänge ist jedoch ihnen beiden gemein. Sohn setzte die Dame wieder an erster Stelle in der Reihenfolge und da es auch das zuerst gemalte Bildnis ist, wird in der folgenden Bildanalyse Anna de Weerth zunächst behandelt.

[1021] Vgl. ebd., S. 255.
[1022] Vgl. ebd., S. 188-195.
[1023] Vgl. Illustrirte Zeitung 1867, S. 425.
[1024] Vgl. Pogt, Herbert: Das Figurenbild im 19. Jahrhundert, in: BK Wuppertal 2003, S. 51 f.

4.3.3.1 Bildnis Anna de Weerth, geb. Goldfuß (1826–1900), 1854

Im Dreiviertelporträt steht Anna de Weerth dem Betrachter gegenüber und nimmt den Blickkontakt auf. Sie trägt ein schwarzes Seidenkleid, dessen Volantärmel mit einer schwarzen Samtschleife zur Armbeuge hin hochgebunden sind. Darunter kommt die durchscheinende Chemise zum Vorschein, deren mit Rüschen reich verzierte Ärmel, Stehkragen und Dekolletéabschluss einen starken Kontrast bilden. Mit den Händen hält sie einen schwarzen Umhang um die Hüfte, wobei ihr linker Arm sich um den Bauch legt, während der rechte Arm herunterhängt. Rötungen und blaue Adern scheinen leicht durch die Haut der Hände. Das Licht kommt von oben links und verschattet ihre linke Gesichts- und Körperhälfte. Ihr Hals und das wenig sichtbare Dekolleté sind makellos hell, während ihr rundliches Gesicht stärkere Rötungen an Wangen, Nase und Kinn aufweist. Der Mund ist klein und rot. Die Nase ist gerade mit einem leichten Ansatz eines in die Breite gehenden Höckers. Ihre blauen Augen werden umspielt von dunkelblonden Augenbrauen. In ihrer rechten Augenbraue, zwischen Nase, Mund und Wangen sowie im Schatten am Hals sind Hautwucherungen auszumachen. Ihr dunkelblondes Haar ist gescheitelt und ab der Höhe der Ohren nach hinten hochgesteckt. An Schmuck trägt sie einen Diamantohrring, eine florale Brosche auf Brusthöhe und ihren Ehering am rechten Ringfinger. Der Blick wird durch die hellen Partien der Haut und durch die klar gesetzten Akzente des Schmucks und der Augen immer wieder auf das Gesicht gelenkt. Der Hintergrund ist dunkel gehalten, nur am linken Bildrand ist ein schwerer, roter Vorhang zu erkennen, während auf der rechten Seite die Struktur einer griechischen Säule aufscheint.

Anna de Weerth ist auf dem Bild 28 Jahre alt und befindet sich mitten in der Familiengründung. Im Entstehungsjahr des Bildes bekam sie im Juni ihr zweites Kind und im August des folgenden Jahres ihr Drittes.[1025] Sohn malte sie also in einer Zeit, in der sie überwiegend schwanger war. Die auf den Bauch gelegte linke Hand und ihr etwas kräftig aussehender Hals könnten auf die körperlichen Veränderungen verweisen. Ihre Gesichtsröte deutet allerdings auf ihr lebhaftes Innenleben und ihre Gefühle hin. Der Überlieferung zufolge soll Anna de Weerth ein fröhliches Wesen gehabt und durch ihren Gesang das Herz ihres Mannes gewonnen haben.[1026] Diese

[1025] Selma de Weerth wurde am 7. Juni 1854 und Werner de Weerth wurde am 30. August 1855 geboren. Vgl. de Weerth 1915, S. 255.
[1026] Vgl. ebd.

Eigenschaften sind in dem Bildnis von Sohn nicht näher thematisiert. Anna de Weerth schaut zwar offen und entspannt aus dem Bild heraus, jedoch wirkt sie eher nüchtern und ernst als fröhlich. Sohn erfasste sie in einem stillen Moment der Ruhe und Klarheit, wodurch die affektiven Charaktereigenschaften ihres Wesens in den Hintergrund treten und einer romantischen Seelentiefe Platz machen.
Ihre ganze Erscheinung und die Anlage des Bildes liegen näher am Adelsporträt als am bürgerlichen Bildnis. Als Vorbild für aristokratische Bildnisse wurden vor allem Porträts von Anthonis van Dyck herangezogen,[1027] dessen Bildanlagen auch von Sulzer als nachahmenswert empfohlen wurden.[1028] In der Pinacoteca Brera in Mailand befindet sich das *Porträt einer Dame* (1635; Abb. 115) von Anthonis van Dyck, das wie die spiegelverkehrte Version aus dem 17. Jahrhundert zu Anna de Weerth erscheint. Es ist ebenfalls als Kniestück angelegt und die Dame steht in gleicher Positur inklusive der Arm- und Kopfhaltung zum Betrachter wie Anna de Weerth. Sie trägt ebenfalls ein ellbogenlanges, schwarzes Seidenkleid, unter dem weiße Spitzenkragen und -rüschen hervorscheinen, die das Dekolleté und die Ärmel schmücken. Statt in einen Umhang greift die Dame an ihre kostbare Perlenkette und in ihr Kleid. Dieses Greifen ins Kleid oder den Umhang in Verbindung mit dem gedrehten Kopf sind Zeichen, dass sich die Dame in Bewegung befindet.[1029] Die Dame von van Dyck, die beim Vorbeigehen kurz zum Betrachter aufzublicken scheint, wirkt dynamischer als Anna de Weerth, die eher steht als geht und einen intensiveren Blick auf ihr Gesicht zulässt. Diese Pause in ihrer Bewegung oder das ruhige Wandeln wird auch in ihrem Kleid sichtbar, dass im Gegensatz zu dem Kleid von van Dycks Dame gleichmäßig pyramidal herabfällt. Die Vorhänge im Hintergrund unterstützen diese Beobachtung: Der gelbe Vorhang bei der Dame wirkt expressiver und bewegter, während der dunkelrote Vorhang bei Anna de Weerth im Hintergrund zurücktritt und sich der ruhigen Haltung der Dargestellten anpasst. Ähnliche ganzfigurige Damenbildnisse von van Dyck befinden sich mit dem *Porträt der Marguerite von Lothringen* in den Florentiner Uffizien (Abb. 116) und mit einem weiteren Damenbildnis aus einem Porträtpendant in der Münchner Alten Pinakothek (Abb. 117 & Abb. 118).[1030] Bei dem Bildnis-Paar aus München halten das

[1027] Vgl. Rothbauer 1986, S. 18 f.
[1028] Vgl. Sulzer 1775, Bd. 2, S. 452.
[1029] Seit Tizian ist die Geste des Greifens ins Kleid oder den Umhang als Zeichen der bewegten Dame zu deuten. Vgl. Kreuder 2008, S. 64 ff.
[1030] Wie sich durch Röntgenbilder herausgestellt hat, wurden die Bildnisse bis auf ein freigelassenes ovales Kopffeld vorproduziert, um dann bei Bedarf nur noch die Köpfe einzusetzen. Die geringere

gleiche Format, der gleiche Bildraum mit der überlappenden Landschaft, der aufeinander abgestimmten schwarzen Kleidung sowie das Zugehen der Dame zu ihrem statisch stehenden Mann die beiden Bildnisse zusammen. Diese Bewegung der Frau auf den Mann zu ist eine geschlechtsspezifische, untergeordnete Rollenzuschreibung der Frau gegenüber ihrem Gatten.[1031] In gleicher Weise verhält es sich bei dem Ehepaar de Weerth. Nun mag Anna de Weerth in ihrem Gehen pausieren, so ist sie dennoch mit ihrem Körper zu ihrem Ehemann ausgerichtet. Das bürgerliche Geschlechterverhältnis des unabhängigen Mannes und der von ihm abhängigen Frau wird durch das Zeigen ihres Eheringes und das Verbergen seines Rings weiter ausgeführt.[1032] In van Dycks Bildnissen gibt es diese Betonung nicht. Sohn machte dem bürgerlichen Geschlechterkonzept hier Zugeständnisse.

Sohns Lehrer Wilhelm Schadow malte kein vergleichbares Bildnis. Seine Damenkniestücke weisen meist den romantisch-verinnerlichten Blick in die Ferne auf, der durch ein Attribut wie einem Buch in der Hand unterstrichen wurde. Nur einige Brustbildnisse zeigen den direkten Blick zum Betrachter wie bei Anna Klotz und Anna de Weerth, der eine psychologische Seelenschau ermöglicht. Zu dem Anna Klotz-Bildnis unterscheidet sich allerdings das Anna de Weerth-Porträt durch die Kopfhaltung, die nun kein Aufblicken der Dargestellten zeigt, sondern diesmal eine Untersicht und ein leichtes Aufschauen des Betrachters zu ihr ermöglicht. Diese repräsentative Wirkung lässt Anna de Weerth distanzierter erscheinen.

In der Behandlung der Haut unterschied sich Sohn von Schadow und unterließ dessen klare Anweisung, Hautwucherungen weg zu lassen.[1033] Hier überschritt Sohn die von Schadow gezogene Grenze zwischen idealem und naturalistischem Bildnis und gab der Natur den Vorzug. Allerdings sind die Wucherungen dezent ausgeführt und daher nur bei näherer Betrachtung zu erkennen.

Solche Hautunebenheiten vermied auch Jean-Auguste-Dominique Ingres. 1851 malte er das Kniestück der Madame Moitessier, die Frau eines Finanziers und Juristen (Abb. 119).[1034] In ähnlicher Positur scheint sie auch in ihrer Bewegung innezuhalten,

---

Qualität der Malerei bei diesen Bildnissen spricht ebenfalls für die Ausführung der Werkstatt. Vgl. AK München 2019, S. 253.

[1031] Vgl. Kreuder 2008, S. 108.

[1032] Vgl. AK Münster 1995, S. 80.

[1033] Vgl. Schadow 1860, S. 66 f.

[1034] Zunächst weigerte Ingres sich sie zu malen, doch änderte er seine Meinung, als er ihren „terrible et belle tête“ sah. Zeitgenossen sahen das Porträt an der römischen Göttin Juno angelehnt. Vgl. https://www.nga.gov/collection/art-object-page.32696.html#overview 14.2.2022

während sie frontal aus dem Bild schaut. Ingres idealisierte Madame Moitessier in der Haltung und vor allem in der Behandlung der porzellanartigen Haut. Kaum Schatten und individuelle Gesichtszüge sind auszumachen, während ihre Kleidung, der Schmuck und das Ambiente in größter Detailgenauigkeit gemalt sind. Auch Sohn war ein Meister der Wiedergabe von Stoffen, doch treten diese hinter die Persönlichkeit der Dargestellten zurück. Im Vergleich wird der Kontrast zwischen dem klassizistischen Bildnis von Madame Moitessier und dem romantisch-naturalistischen Porträt von Anna de Weerth durch die unterschiedliche Auffassung sehr deutlich. Während Ingres sich an idealen, antiken Vorbildern orientierte und der Repräsentation verschrieben hatte, stand bei Sohn selbst bei repräsentativen Kniestücken die Innenschau und die naturalistische Darstellung der Person im Vordergrund. Trotz dieser Unterschiede, sind in beiden Porträts Blumen zu finden, entweder in ihrer natürlichen Form oder als Brosche, wie bei Anna de Weerth. Die Blumen hatten nicht nur einen dekorativen Wert, sondern standen für das weibliche Geschlecht und dessen Eigenschaften. Nach der damaligen Geschlechtscharakterzuordnung symbolisierten Blumen neben der Schönheit auch „den Mangel an Selbstbewußtsein, die Orientierungs- und Willenlosigkeit, die Passivität und die völlige Realitätsfremdheit.“[1035] In dieser Radikalität erscheint Madame Moitessier dieser Interpretation mehr zu entsprechen als Anna de Weerth, der Sohn eine individuelle Charakterisierung verliehen hatte. Noch stärker verkörpert das *Bildnis der Gräfin Mons* (Abb. 120), das Sohns Schüler Ludwig Knaus 1853 gemalt hatte, dieses Ideal der Frau. Von Rosen- und Blumenbüschen umgeben steht Gräfin Mons wie eine Pyramide inmitten der Flora. Ihre Hände und Arme sind nah an den Körper gezogen und ihr Blick verrät keine Mimik. Wie ein Fremdkörper steht sie passiv ohne Willensausdruck in der Natur. Im Vergleich fällt zwar auf, dass Anna de Weerth dem aristokratischen Bildtypus entspricht, jedoch natürlicher und aufgelockerter in ihrer Haltung dargestellt ist. Das Bildnis zeigt weniger idealisierte Züge als die Damenporträts von Winterhalter oder die Adelsporträts von Sohn selbst. Es entbehrt auch den elegisch-romantischen Einfluss, der sich zum Beispiel in dem Bildnis der Antonietta Tarsis Basilico (Abb. 121) Bahn bricht, das 1851 der führende italienische Romantiker Francesco Hayez (1791–1882) gemalt hatte. Mit sehnsüchtigem, gedankenverlorenem Blick schaut Signora Basilico

[1035] AK Münster 1995, S. 12.

durch den Betrachter durch und hat den Blick gesenkt. Ihre Arme betonen diesen schwermütigen Eindruck, indem sie sich mit der einen Hand abstützt. Auch bei ihr liegt der Fokus auf dem Gesicht. Das Beiwerk, die edlen Stoffe und der Schmuck, stehen ebenso wie bei Anna de Weerth im Hintergrund. Im Vergleich der beiden Bildnisse wird die Nüchternheit in Sohns Bildnis deutlich, der durch den direkten Blick ohne kokette oder sehnsuchtsvolle Mimik oder Gestik präsentiert wird. Diese Art der Darstellung entspricht der bürgerlichen Sachlichkeit und dem Interesse der mimetischen Darstellung.

4.3.3.2 Bildnis Werner de Weerth (1809–1859), 1856

Im Gegensatz zu seiner Frau steht Werner de Weerth (Abb. 118) frontal in schwarzer Kleidung vor dem Betrachter. Er trägt unter dem geöffneten zweireihigen Mantel eine passende schwarze Hose und Weste. Allein sein Hemd ist weiß und leuchtet an den Ärmeln, auf der Brust und über der kunstvollen schwarzen Halsbinde durch die steifen Kragen auf. Er hat die rechte Hand in die Hosentasche gesteckt, während er den linken Arm auf einen Kaminsims abgelegt hat. Seine linke Hand lässt er entspannt hängen, weshalb die Handoberseitenstruktur mit den blauen Adern gut sichtbar ist. Er scheint ein Bein vor das andere gestellt zu haben, wodurch sich sein Körper auf dem linken Arm abstützt. Sein Kopfumriss ist rundlich und seine graumelierten Haare sind durch einen Seitenscheitel zurückgekämmt. Unter den markanten Augenbrauen schauen seine braunen Augen durch die geschwollenen Lider direkt auf den Betrachter. Seine Nase und sein Mund sind schmal. Auf dem kleinen Kinn, um den Mund und die Wangen herum ist der Bartschatten zu erkennen. Werner de Weerth hat ein leichtes Doppelkinn. Falten zeichnen sich um die Augen und auf der Stirn ab, auf der auch eine bläuliche Ader hervortritt. Rötungen auf den Wangen und der Nase beleben das Gesicht. Das Licht kommt wie bei seiner Frau von oben links und verschattet seine hintere linke Seite. Der Hintergrund ist dunkel gehalten und nur der Kaminsims mit Unterbau sowie etwas Stuck oder Tapete im hinteren Bereich sind zu erkennen und unterstützen durch die senkrechten Linien Werner de Weerths gerade Positur. Außer der Uhrenkette, die unter der Weste hervortritt und sich in einer Seitentasche der Weste verliert, ist kein Schmuck vorhanden.
Werner de Weerths Körperhaltung bezieht sich auf verschiedene Vorläufer. Die frontale Stellung mit dem abgelegten Arm fand bereits bei Tizian Anwendung. Der

Mann mit Handschuh (Abb. 122) ist eines von Tizians frühesten Werken mit dieser Geste und befindet sich heute im Louvre. Tizian richtete den Fokus durch den dunklen Hintergrund und die dunkle Kleidung auf das zur Seite gedrehte Gesicht und die Hände des jungen Mannes, der nach der Kleidung zu urteilen aus einer höheren Schicht stammte. Die farbliche Betonung übernahm Sohn, doch unterscheidet sich bei ihm die Kopfhaltung und die rechte Hand, die zwar auch nah am Körper anliegt, doch bei Werner de Weerth in der Hosentasche ruht. Bei Tizians späteren Kniestück, dem *Bildnis Benedetto Varchi* (Abb. 91), sind die Rumpfhaltung und der linke Arm mit der herabhängenden Hand gleich positioniert. Auch das Interieur ähnelt nun dem von Werner de Weerth. Die Marmorsäule und der Vorhang betonen ebenfalls die senkrechte Position Varchis. Dessen rechte Hand hält jedoch ein Buch und der Kopf ist zur Seite gedreht, wie bei dem jungen Mann. Zu Tizians Zeiten hatten die Hosen noch keine vorderen Taschen, in denen Hände versenken werden konnten, sondern Männer trugen ausgepolsterte Heerpauken und Pumphosen.[1036] In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kamen die ersten Hosentaschen bei der Pluderhose auf, wurden aber erst mit der Culotte ab den 1670er Jahren allgemein üblich.[1037] Es war auch eine Frage, ob die Geste mit der Hand in der Hosentasche bildwürdig war, und welche Botschaft damit ausgesendet wurde. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert wurde diese Geste in englischen Bildnissen abgebildet. Joshua Reynolds malte 1758 das Kniestück *Mr. William James in Jägertracht* (Abb. 123), in dem der Abgebildete in seitlicher Stellung zum Betrachter steht und ihn aus einem Dreiviertelporträt heraus anschaut. Entspannt liegt sein linker Arm auf einer Balustrade auf, während sein Körper sich leicht zur Seite neigt und die rechte Hand in der Hosentasche verschwindet. Sein Kollege John Singleton Copley (1738–1815) malte den reichen Bürger Thaddeus Burr (Abb. 124) etwa zur gleichen Zeit. Diesmal präsentiert sich uns der Abgebildete frontal, der aber durch das Auflegen des rechten Armes auch wieder den leicht geneigten Körper und seine linke Hand in die Hosentasche gesteckt hat.[1038] Beide betonen durch diese Geste sowohl die kostbare Kleidung als auch ihre Lässigkeit. Der englische Sozialstil, zu

[1036] Vgl. Loschek 2011, S. 272.
[1037] Vgl. ebd., S. 161, 484.
[1038] Das Saint Louis Art Museum deutet die Darstellung von Thaddeus Burr folgend: „Leaning on a sturdy pedestal decorated with an ancient goddess of the harvest, a traditional emblem of abundance, Burr's cocked hip and serpentine pose, with left hand placed firmly in his pocket, create the stance of a confident man capable of managing his property." https://www.slam.org/collection/objects/233/ 18.2.2022

dessen Hauptvertretern die beiden vorangegangenen Künstler zählen, lehnte sich an vergangenen Stilen und Malern an. Besonders wurden Rembrandt für bürgerliche und van Dyck für höfische Auftraggeber und Gentleman in Farbe und Pose zitiert. Reynolds kombinierte für bürgerliche Porträts Motive des aristokratischen Darstellungsrepertoires mit unkonventionellen Gesten, die dadurch als privat zu interpretieren galten.[1039] Durch die Hand in der Hosentasche bedienten sich Reynolds und Copley solch einer unkonventionellen Geste. Reynolds Nachfolger Sir Thomas Lawrence, der im späten 18. und dem frühen 19. Jahrhundert als der am meisten bewunderte und nachgeahmte Porträtmalerei Europas gilt,[1040] setzte diese Haltung in den Bildnissen von Charles Rose Ellis, 1st Baron Seaford of Seaford, MP (Abb. 125) und Sir Astley Paston Cooper, 1st Bt. FRS (Abb. 126) um 1830 fort. Da die englische Porträtmalerei insgesamt starken Einfluss auf den Kontinent ausübte, wurden solche Darstellungsformen aufgegriffen. Carl Ferdinand Sohn übernahm die Geste und präsentierte Werner de Weerth als einen eleganten Gentleman in feiner Abendgarderobe. Von der Wirkung her changiert er zwischen den beiden Bildnissen von Lawrence. Charles Rose Ellis, der seitlich geradesteht, blickt mit einem ruhigen innehaltenden Blick zum Betrachter, während Astley Paston in frontaler Schrittstellung mit aufgesetzter Hand repräsentativ und aktiv wirkt. Werner de Weerth zeigt den innehaltenden Moment ebenso wie die aktive und repräsentative Körperhaltung. Für die Verwendung der englische Bildnisauffassung spricht auch der biographische Zusammenhang von Werner de Weerth, der sich einige Jahre in London aufgehalten hatte. Sohn verwendete die Geste mit der Hand in der Tasche bei keinem weiteren Bild, was auf den konkreten Wunsch des Auftraggebers schließen lässt.
Ebenso wenig findet sich bei Wilhelm Schadow kein vergleichbares Männerbildnis. Kniestücke sind selten im Œuvre von Schadow. Bei dem sitzenden Kniestück von Friedrich Parthey (1745–1822; Abb. 127) in blauem Anzug von 1822 schaut der Abgebildete ebenfalls frontal aus dem Bildnis. Doch neben der veränderten Positur und der Kopfhaltung gab Schadow durch allerlei Beiwerk und Orden Auskunft über Parthey. Der Fokus liegt nicht allein in dem Gesicht des Dargestellten, wie bei Sohn. Am meisten jedoch unterscheiden sich die Bildnisse durch die unterschiedliche Ausführung der Gesichter und Hände. Die Haut bei Parthey ist glatt und er wirkt wie

[1039] Vgl. Kluxen 1989, S. 74 ff.
[1040] Albinson, Cassandra: Lawrence, Thomas (1769), in: AKL online.

eine Porzellanfigur, wodurch der starke Naturalismus bei Sohn offensichtlich hervortritt. Sohn bediente bei Werner de Weerth noch stärker als bei seiner Gattin die bürgerliche Forderung nach genauer Wiedergabe. Sein mit Falten, Adern und Tränensäcken versehenes Gesicht spiegelt nicht nur sein Alter von 47 Jahren wider, sondern auch den Lebenskampf mit Sorgen und Erfahrungen. Zwar galten Männer im 19. Jahrhundert als der Frau überlegen, rational, zielstrebig und körperlich leistungsfähig, jedoch standen sie durch dieses Selbstbild im ständigen kämpferischen Wettstreit gegeneinander und der Druck, für die Familie gut zu sorgen, konnte schnell zur Überforderung werden.[1041] Werner de Weerth hatte keine Probleme für seine Familie zu sorgen, doch der Tod des Vaters im vorangegangenen Jahr und die Nachlassklärung dürften ihn stark beansprucht haben. Durch seine regelmäßige Arbeit mit den Pächtern wird er sich ein gewisses Auftreten und Verhandlungsgeschick erarbeitet haben. Sohn porträtierte ihn durch den direkten Blick und den hohen Naturalismus als einen nüchternen und zielstrebigen Mann, der durch die leichte Körperbiegung und dem nach vorne gesetztem Bein dynamisch wirkt. Durch seine schnörkellose frontale, aufrechte Position und ohne gezeigten Ehering nimmt de Weerth keinen Bezug zum Bildnis seiner Frau. Sein Porträt könnte auch für sich alleinstehen und entspricht dem bürgerlichen Geschlechterkonzept des unabhängigen Mannes.[1042]

Ebenfalls allein stehen könnte das Kniestück von Barthold Suermondt (1818–1887; Abb. 128), das Sohns Schüler Ludwig Knaus 1852 gemalt hatte. Sohn hatte vier Jahre zuvor die Gattin des Großindustriellen und Kunstsammlers Amalie Else Cockerill (1815–1859) porträtiert. Barthold Suermondt steht frontal zum Betrachter, den linken Arm auf eine Stuhllehne abgelegt und in der rechten Hand einen Brief haltend. Er schaut links am Betrachter vorbei in die Ferne. Im Hintergrund ist ein dunkelroter Vorhang zu erkennen. In der Pose und dem Ambiente ähnelt es dem Bildnis von Werner de Weerth. Die Charakterisierung erfolgte bei Knaus auch durch die naturnahe Wiedergabe, was Jahre zuvor während seiner Akademiezeit zum Bruch mit Schadow führte.[1043] Im Gegensatz zu Werner de Werth sind bei Barthold Suermondt zierende

[1041] Vgl. Krautwald 2021, S. 81.
[1042] Vgl. AK Münster 1995, S. 80.
[1043] Knaus berichtet, dass Schadow nur die christlich-katholische Malerei duldete und seine „naturalistische, scharf charakterisierende Auffassung“ verabscheute. Vgl. Müller-Knaus, Else: Erinnerungen an Ludwig Knaus. Aufzeichnungen seiner Tochter Else Müller, geb. Knaus, 1949, in: AK Wiesbaden 1979, S. 86.

Accessoires zu finden, wie die Brosche am Halstuch, die goldene Uhrenkette und der Ehering, den er prominent zur Schau trägt. Barthold Suermondt wirkt auch dynamisch in seiner Haltung, jedoch nicht so entspannt wie Werner de Weerth, da Suermondts Arm unnatürlich oder vielmehr unbequem auf der Lehne liegt.
In den 1850er Jahren ist eine Positur, wie bei Werner de Weerth mit der eingesteckten Hand, selten zu finden. Häufiger sitzen oder stehen die abgebildeten Männer mit einer abgelegten Hand, wie bei dem *Bildnis von Monsieur M.* (Abb. 129) von William-Adolphe Bouguereau (1825–1905). Monsieur M. lässt entspannt seine rechte Hand über die Lehne hängen, während die linke unter dem Mantel verschwindet. Die Konzentration liegt hier auf dem Gesicht und der abgelegten rechten Hand, die sehr genau und individuell gemalt wurden. Noch stärker als bei Sohn leuchten die Hautpartien hell auf. Die äderige Hand wirkt zart und kaum durchblutet im Vergleich zu der kräftigen, roten Hand von Werner de Weerth. Ausdrucksstärker und fast überbetont präsentiert Gustave Courbet (1819–1877) in dem Kniestück des Alfred Bruyas (1821–1877; Abb. 130) dessen aufgestützte und angespannte linke Hand. Die blauen Adern treten hier besonders hervor und verformen so das ganze Erscheinungsbild der Hand. Sohns Darstellung von Werner de Weerths Hand ist zwischen die Darstellungen von Bouguereaus eher glatten und Courbets dramatisch ädrigen Hand zu verorten. Jede dieser Hände ist individuell und charakterisiert den jeweils Dargestellten. Die genau gemalten Hände stehen für die männliche Muskelkraft, die in der Geschlechterdiskussion einen hohen Stellenwert einnahm.[1044] Die Hand von Monsieur M. könnte auch zu einer Frau passen, wenn die Adern nicht auf die Männlichkeit hindeuten würden. Sensibel und dem Typus des Beaus oder Dandys[1045] entsprechend erscheint Monsieur M., während durch die stark geäderte Hand von Alfred Bruyas das Alter und ein starker Wille ausgedrückt werden. Werner de Weerths Hand zeigt durch ihre rötliche Farbe und die kräftige Ausformung seine Stärke und Tatkraft.

[1044] Vgl. AK Münster 1995, S. 79.
[1045] Ein Beau ist ein Mann, der sich modebewusst unaufdringlich und mit guten Manieren gibt. Das Dandytum mit seiner Eleganz und Extravaganzen kam im 18. und 19. Jahrhundert besonders als eine Art des Protestes gegen das Bürgertum auf. Vgl. Loschek 2011, S. 122.

4.3.4 Bildnisse aus den 1860er Jahre

Carl Ferdinand Sohn kehrte 1859 als Vertretung des scheidenden Wilhelm Schadows an die Kunstakademie zurück und blieb bis zu seinem Tod 1867 Lehrer der Malklasse.[1046] In diesen letzten acht Jahren entstanden um die 113 Porträts,[1047] die Sohn in einer Liste nachgehalten hat, die sich heute im Archiv des Malkastens in Düsseldorf befindet. Innerhalb dieser Liste wird für das Jahr 1864 das Bildnis der jungen Frau Oppenheim, der alten Frau Oppenheim, des Herrn „Openheim“, womit ein Gatte oder ein Schwager bzw. Sohn eines der Damen gemeint sein könnte, und die Kopie eines Bildnisses der Frau Oppenheim aufgeführt. Da bisher nur das Kniestück der älteren Henriette von Oppenheim, geb. Obermayer (1812–1885) im Original gesehen werden konnte, wird dieses mit dem männlichen Brustbild von Eduard Kühlwetter (1813–1897) aus dem gleichen Jahr repräsentativ für die 1860er Jahre untersucht. Statt einem Pendantpaar sind es nun ein Kniestück und ein Brustbildnis von unterschiedlichen Persönlichkeiten, die jedes für sich, aber auch für das Geschlecht oder eine Gruppe stehen. Beide Dargestellten gehören zum Kölner Großbürgertum, das zu jener Zeit einen Aufschwung erlebte.

4.3.4.1 Bildnis Henriette von Oppenheim, geb. Obermayer (1812–1885), 1864

Henriette von Oppenheim (Abb. 131; WK-Nr. 218) war eine geborene Obermayer und stammte aus einer alten, jüdischen Augsburger Bankiers- und Hoffaktorenfamilie. Mütterlicherseits war sie mit der Hoffaktoren-Dynastie Kusel in Karlsruhe verwandt.[1048] Ihr Vater Isidor Obermayer (1783–1862) war an der Gründung der Bayrischen Hypotheken- und Wechselbank, der Vorläuferin der heutigen HypoVereinsbank, sowie am Bau mehrerer Bahnlinien beteiligt. 1830 heiratete Henriette Obermayer als 18-jährige den ebenfalls jüdischen Kölner Bankierssohn Simon Oppenheim (1803–1880), der später mit seinem Bruder Abraham Oppenheim (1804–1878) das gleichnamige Bankhaus leiten würde. Obwohl es sich vermutlich, wie in höheren Kreisen üblich, um eine arrangierte Ehe handelte,[1049] die für beide Familien

[1046] o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren, Jg. 5, Nr. 15 (8. April 1860), S. 121.
[1047] Vgl. Sohn 1860-1867.
[1048] Vgl. Effmert 2006, S. 296.
[1049] Im bürgerlichen Verständnis der Geschlechterrollen im 19. Jahrhundert, war die Frau dazu bestimmt, einem Mann anzugehören. War zunächst der Vater ausschlaggebend, übernahm diese Rolle dann der Ehemann, dessen soziale Stellung, Nachnamen und Titel sie übernahm. Die Ehe sollte auf Liebe

eine Ausweitung ihrer Finanzgeschäfte bedeutete, war es eine glückliche Verbindung, in der wohl auch Liebe eine Rolle spielte.[1050] Schnell entwickelte sich das neugekaufte und auf das Feinste ausgestattete Haus Domkloster 1 zum gesellschaftlichen Mittelpunkt in Köln.[1051] Später kamen weitere Anwesen, das sogenannte „Thürmchen" in der Villenkolonie vor Köln sowie das Palais an der Bürgerwiese in Dresden, hinzu.[1052] Das Paar Oppenheim bekam sechs Kinder, von denen jedoch ein Sohn das vierte Lebensjahr nicht überlebte. Bis auf die älteste Tochter Emma (1837–1928), die den Dresdner Bankier Felix Freiherr von Kaskel (1833–1894) heiratete, bereiteten die anderen Kinder auf unterschiedliche Art den Eltern Sorgen.[1053] Gesellschaftlich und finanziell war die Familie jedoch von Erfolg gekrönt. Neben verschiedenen Auszeichnungen und Ehrungen, einschließlich der höchsten bürgerlichen Gesellschaftsstufe des „Geheimen Kommerzienrats", gelang ihnen 1867 durch die Verleihung des Kronordens II. Klasse durch Kaiser Franz Joseph von Österreich (1830–1916) der Aufstieg in den Adelsstand. Nach dem Tod Simon von Oppenheims 1880 überlebte Henriette Oppenheim ihren Gatten um fünf weitere Jahre.[1054]
Henriette und Simon Oppenheim sind Beispiele dafür, wie einigen jüdischen Mitbürgern der gesellschaftliche Aufstieg gelang,[1055] was noch hundert Jahre zuvor als undenkbar galt. Wie in einer Parallelgesellschaft lebten viele Juden geduldet am Rande der Mehrheitsgesellschaft. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte die Emanzipation der Juden sowie die Entwicklung eines Reformjudentums durch die

---

aufbauen, doch wurde von den Eltern genau geschaut, welche finanzielle und gesellschaftliche Stellung der Heiratskandidat vorzuweisen hatte. Bei Missfallen wurde die Ehe meist durch Druck unterbunden. Gewöhnlich vermittelten die Eltern eine passende Partie. Die große Angst bei vielen Mädchen war es, unverheiratet zu bleiben, was mit einer sozialen Bedeutungslosigkeit und späteren finanziellen Problemen einherging. Vgl. Krautwald 2021, S. 82 f. Im Judentum war die Erwartung an beide Geschlechter einen Partner zu finden groß, weshalb Ehevermittlungen der übliche Weg zur Vermählung waren. Vgl. Krautwald 2021, S. 107.

[1050] Simon Oppenheim schrieb schon verliebte Zeilen an seine Zukünftige kurz nach dem Kennenlernen in Frankfurt 1830. Diese Verliebtheit entwickelte sich zu einer beständigen Liebe, worauf die verschiedenen Testamente Simon Oppenheims schließen lassen, in denen er seine Frau mit den zärtlichsten Worten und den besten Bezügen bedachte. Vgl. Teichmann 2014, S. 81 f.

[1051] Der Dichtersohn und Kölner Kammerassessor Ernst von Schiller beschrieb, dass die Feste im Haus der Oppenheims alle Feste Weimars, selbst die Hoffeiern, übertrafen. Vgl. ebd., S. 82.

[1052] Vgl. Effmert 2006, S. 295.

[1053] Simon von Oppenheim misstraute seinen ältesten Söhnen Eduard und Albert hinsichtlich der Bankgeschäfte und ließ es sie auch spüren. Die zweite Tochter Emilie, verheiratete Deslandes, stürzte 1866 aus ungeklärten Gründen aus dem Fenster des Elternhauses und starb. Der jüngste Sohn Felix häufte Schulden und Skandale an. Vgl. Teichmann 2014, S. 82-86.

[1054] Vgl. ebd., S. 86 ff.

[1055] Die jüdische Verbürgerlichungsrate übertraf die der Mehrheitsgesellschaft. Waren es unter allen Deutschen bis zu 15 Prozent der Bevölkerung, die den Aufstieg in das Bürgertum schafften, erreichten über ein Drittel der jüdischen Haushalte dieses Ziel. Vgl. Lässig 2004, S. 13.

aufgeklärten Schriften von Moses Mendelssohn (1729–1786) und Christian von Dohm (1751–1820) ein.[1056] Durch Akkulturation, d. h. durch den Versuch, die eigenen Traditionen mit dem bürgerlichen Bildungsprogramm in Einklang zu bringen, was sowohl die Aneignung der Mehrheitskultur als auch die Angleichung der eigenen Kultur an diese beinhaltete, wollten viele aufgeklärte Juden Teil der Gesellschaft werden. Insbesondere das aufgeklärte Bildungsbürgertum, das die Akkulturation vorantrieb, bot sich als Eintrittspforte in die Gesellschaft an.[1057] In den vielen deutschen Staaten wurde die Gleichberechtigung der Juden in unterschiedlichen Schritten angestoßen, meist aber nicht weiter ausgeführt. Erfolgreiche jüdische Bürger hatten zwar das Bürgerrecht in den Städten erworben, blieben jedoch von höheren Ämtern in der städtischen Verwaltung ausgeschlossen. Erst im Kaiserreich erlangte die jüdische Bevölkerung die rechtlich-formale Gleichstellung.[1058] Trotz dieser Beschränkungen fühlten sich große Teile der jüdischen Bevölkerung schon vor der Vollbürgerschaft zum Bürgertum zugehörig.[1059]

Die Familiengeschichte der Familie Oppenheim entsprach diesem neuen Selbstbewusstsein. Der Aufstieg der Familie begann in Bonn mit dem siebzehnjährigen Salomon Oppenheim jr. (1772–1828), der die Bank Sal. Oppenheim jr. & Cie. mit einem vermögenden Teilhaber gründete. Besonders die Geschäfte mit dem kurfürstlichen Hof in Bonn waren die Haupteinnahmequelle, die jedoch schlagartig versiegte, als der Hof 1794 kurz nach der französischen Eroberung des Rheinlandes die Stadt verließ. Das Rechtssystem der Besatzer gewährte jedoch den Juden Niederlassungsfreiheit und garantierte ihnen mit der Eingliederung des Rheinlandes an Frankreich ab 1802 die volle Gleichstellung. Das bedeutete, dass erstmals seit 1424 Juden wieder in Köln siedeln durften und sich ab 1798 die ersten Gemeinden in der Stadt gründeten, zu der auch Salomon Oppenheim jr. gehörte.[1060] Innerhalb von zehn Jahren gelang es

[1056] Die Haskala, die jüdische Aufklärung, bildete den Nährboden für den Ende des 18. Jahrhunderts aufkommenden Emanzipationsdiskurs, der sich an der Frage entfachte, ob und wie die Juden in den Staat integriert und mit Rechten ausgestattet werden könnten. Als 1781 der preußische Beamte Christian Wilhelm von Dohm seine Abhandlung „Über die bürgerliche Verbesserung der Juden" veröffentlichte, in der er die Juden mit allen Menschen gleichsetzt, ihre beschränkten Lebensumstände und ihre Verfolgung sie aber zu einer randständigen Existenz zwingt, löst er dadurch eine europäische Debatte aus. Im selben Jahr realisierte Joseph II. von Österreich nach der Thronbesteigung als erster ein Toleranzpatent und gestand den Juden die Menschenwürde zu. Vgl. Lässig 2004, S. 65.

[1057] Vgl. Budde 2009, S. 22, 79.

[1058] Vgl. Schulz 2014, S. 18.

[1059] Vgl. Budde 2009, S. 22.

[1060] Vgl. Teichmann 2014, S. 12-15; Effmert 2006, S.10 f.

Oppenheim zum zweitvermögendsten Bankier der Stadt zu werden und er wurde 1822 als erster Jude in die Kölner Handelskammer berufen. Nach seinem Tod 1828 führte seine Witwe 14 Jahre lang die Leitung der Geschäfte, bis die Söhne Simon, Henriettes Ehemann, und Abraham Oppenheim diese Aufgabe übernahmen. Das Vermögen mehrte sich unter der Führung der Brüder durch gute Verbindungen zu anderen Banken sowie durch Investitionen in Eisenbahn, Schifffahrt und Versicherungen.[1061] Simons und Henriettes Söhne Eduard (1831–1909) und Albert (1834–1912), die als nächste Generation die Bank leiten würden, konvertierten zum Christentum. Eduard wechselte durch seine Heirat mit der Industriellentochter Amalie Heuser (1835–1903) zum evangelischen und Albert zum katholischen Glauben. Die Historikerin Gabriele Teichmann nimmt an, dass es nun um die Beziehungsvertiefung zur lokalen Elite ging, während bei der Heiratspolitik in den vorangegangenen Generationen die Vergrößerung des Eigenkapitals und der Ausbau des Beziehungsnetzes im Fokus standen.[1062]

Henriette Oppenheim stand demnach als jüdische Bankiersgattin und Hausfrau an der Schwelle zur assimilierten nächsten Generation. Von Carl Ferdinand Sohn ließ sie sich in einem 101 x 91 cm großen Kniestück vor einem planen, dunkelbraunen Hintergrund in leichter Untersicht porträtieren. Das Licht positionierte Sohn in dem Ölgemälde frontal von oben links kommend. Etwas nach rechts gedreht schaut Henriette Oppenheim den Betrachter mit leicht geneigtem Kopf offen an. Ihre dicken, dunkelbraunen Haare sind in der Mitte gescheitelt und von den Ohren bis zum Nacken hochgesteckt. Ihre großen Augen werden von den dunklen Augenbrauen gerahmt, während ihre formvollen Lippen das schmale Kinn dominieren, das ein leichtes Doppelkinn aufweist. An dem sichtbaren, rechten Ohr hängen an einem Ohrring zwei schwere Perlen an Goldfassungen. Diese korrespondieren mit der dreireihigen Perlenkette, die sich über die freien Schulter- und Dekolletépartien legt. Am Brustansatz ist sie geknotet und fällt in drei Schlaufen über den Busen, an deren Ende jeweils eine große Perle hängt. Dazu trägt sie ein schwarzes, schulterfreies Ballkleid, dessen Glanz auf Seide schließen lässt. Der Busen und die Oberarme werden von einer

[1061] Vgl. Effmert 2006, S. 11.

[1062] Vgl. Teichmann 2014, S. 94 f. Diese extreme Assimilation, bei der der jüdische Glauben und die Identität aufgegeben werden, um in der Mehrheitsgesellschaft aufzugehen, wurde vor allem für eine höhere Akzeptanz und Vorteile innerhalb der Gesellschaft getätigt. Vgl. https://swissjews.ch/de/services/wissen/factsheets/assimilation-und-akkulturation/ 8.3.2022.

gefalteten Berthe umfangen, die im Bereich der Oberarme gestaucht ist und deren unterer Rand von einem glänzenden, schwarzen Spitzenbesatz abgeschlossen wird. Oberhalb der Berthe schaut ein weißer Rüschenrand hervor, während unterhalb an den Armen weißer Musselin hervorquellt. Ihre hellen Arme hat Henriette von Oppenheim sachte übereinander auf das voluminöse Kleid gelegt, das wie bei der Berthe vereinzelte, glänzende Spitzenbahnen zieren. Auf ihren Handrücken schimmern leicht blaue Adern durch die Haut. In ihrer rechten Hand hält sie ein weißes, reichverziertes Spitzentuch auf dem die Anfangsbuchstaben ihres Namens „HEN“ zu lesen sind, während die linke Hand auf ihren rechten Unterarm gelegt ist. An jedem ihrer Ringfinger glänzt ein Ring: am linken ein Silberring mit einem roten Stein und am rechten ein Goldring mit einem blauen Stein.

Bei genauer Betrachtung fällt der Unterschied zwischen den beiden Schulterpartien auf: Ihre linke, im Schatten liegende Schulter fällt stärker ab, während die rechte Schulter voluminöser wirkt. Würde das Bild in zwei Teile geteilt werden und nur ihre rechte Schulter zu sehen sein, dann würde Henriette von Oppenheim kräftiger und fülliger wirken. Würde dagegen nur ihre linke Schulter zu sehen sein, dann wäre der Eindruck einer schlanken, hochgewachsenen Frau gegeben. Bei näherem Hinsehen fällt über ihrer linken Schulter und am linken Halsansatz eine Partie im Hintergrund auf, die leicht abgesetzt ist. Offensichtlich waren die linke Schulter und der Hals ursprünglich ein Stück höher bzw. breiter gewesen, wodurch sich die Proportion zur gegenüberliegenden Schulter symmetrisch gestaltet hätte. Sohn schmälerte jedoch diese Bereiche und übermalte sie nachträglich. Durch diese leichte Veränderung der linken Schulterpartie bewirkte er, dass Henriette von Oppenheim einerseits in ihren Formen wiederzuerkennen ist, sie jedoch im Gesamteindruck schlanker und schmaler wirkt. Dieser Kunstgriff mit der stark abfallenden Schulter ist nicht neu. Sandro Botticelli wandte um 1485 bei seiner berühmten Darstellung der Geburt der Venus (Abb. 30), die sich heute in den Florentiner Uffizien befindet, ein ähnliches Konzept an. Auch hier ist ihre linke Schulter unnatürlich abgesenkt und entspricht nicht einer korrekten Haltung. Dadurch wirkt der Hals lang und sie erscheint graziler. Um die anatomische Ungenauigkeit bei Henriette zu kaschieren, arrangierte Sohn das Licht so, dass der Kunstgriff im Schatten verborgen bleibt.

Das Bildnis von Henriette von Oppenheim lässt sich gut mit zwei Fotografien – eine um 1860 (Abb. 132) und die andere vermutlich um 1870 (Abb. 133) – vergleichen, die sich

bis 2018 im Hausarchiv des Oppenheimer Bankhauses in Köln befanden. Auf der Fotografie um 1860 zeigt sich Henriette von Oppenheim ebenfalls in einem schulterfreien Abendkleid. Den rechten Arm stützt sie auf das Postament einer Säule, während der linke Arm locker am Kleid herabfällt. Ihr Kopf wird im Profil gezeigt, während die starke Seitendrehung eine unterschiedliche Schulterhöhe erzeugt, ähnlich wie im Gemälde. In der Fotografie erklären sich die Schulterhöhenunterschiede durch die Kopfdrehung und den aufgelegten Arm, wodurch eine unnatürliche Haltung entsteht. Im Gemälde lassen sich die Unterschiede jedoch nicht auf diese Weise erklären. Henriette von Oppenheim zeigt auch hier ein leichtes Doppelkinn. Das schmale Kinn lässt sich gut nachvollziehen.

Das Foto um 1870 präsentiert eine deutlich ältere Henriette. In einem gestreiften, bis zum Hals geschlossenen Kleid und mit einem langen, filigranen Schleier geschmückt, nimmt sie eine Haltung ein, die er in dem Gemälde ähnelt: Mit dem Körper leicht zur Seite gedreht, richtet sie ihren Blick direkt auf den Betrachter. Ihre linke Hand ruht auf einem Holztisch, auf dem ein schwerer Vorhang liegt, während die rechte den Schleier hält. Ihre Frisur entspricht derjenigen auf dem Gemälde. Das Gesicht zeigt jedoch deutliche Altersspuren: Die bereits früher sichtbaren Ansätze von Augenringen sind nun stärker ausgeprägt, die Wangen hängen herab, wodurch die Gesichtsform kantiger wirkt und das Doppelkinn stärker hervortritt. Bemerkenswert ist die Konstanz des Schmucks: Der Ohrschmuck aus zwei Perlen sowie die beiden Ringe sind sowohl in dem Gemälde als auch auf den Fotografien identisch.

Im Vergleich mit den beiden Fotografien fällt im Gemälde die geschickte Positionierung und Lichtregie auf, die Henriette von Oppenheim zwar erkennbar macht, sie zugleich aber anmutiger erscheint. Sohn nutzte diese Mittel gezielt, um klare Intentionen zu vermitteln. Die leichte Untersicht und der kaum merklich zur Rechten geneigte Kopf, der dem Betrachter offen zugewandt ist, vermitteln ein sanftes, beinahe liebevoll-mütterliches Gefühl.[1063] Die dunklen, großen Augen wirken von innerer Empfindung

[1063] Im Judentum hatte die Frau als Mutter die Aufgabe die Sitten zu überwachen, was ihr zudem einen erweiterten Handlungsspielraum ermöglichte, da viele religiöse Vorschriften diese einschränkten. Traditionell arbeitete die jüdische Frau, damit sie ihrem Ehemann das Torastudium ermöglichen konnte. Mit der Akkulturation und Assimilation zu Beginn des 19. Jahrhunderts orientierten sich die Erwartungen zunehmend an denen der Mehrheitsgesellschaft, wodurch die weibliche Erwerbslosigkeit als Fortschritt gesehen wurde und sich die Aufgaben auf das Zuhause reduzierten. Vgl. Krautwald 2021, S. 107 f.

und Wärme zu erfüllt.[1064] Die weiten, hellen Hautflächen und der nun schlank wirkende Hals betonen ihre natürliche Anmut und Sanftheit. Die aufeinandergelegten Arme verstärken zudem den Eindruck von Ruhe, den ihre ganze Erscheinung ausstrahlt.

Im Zentrum dieses Porträts steht eindeutig die Person Henriette von Oppenheim und nicht ihr gesellschaftlicher Status. Zwar trägt sie kostbaren Schmuck und ein edles Seidenkleid in diesem repräsentativen Format, doch bleiben die Farben gedämpft und zurückhaltend. Der dunkel gehaltene Hintergrund verzichtet auf klassisches Repräsentationsbeiwerk und lässt Haut und Gesicht besonders besonders hervortreten. In seiner Wirkung erinnert das Bildnis an eine Synthese der zuvor besprochenen Darstellungen der sinnlich-zurückhaltenden Anna Klotz und der tiefblickenden, werdenden Mutter Anna de Weerth.

Henriette Oppenheims Positionierung ist klassisch und findet sich bereits in Ansätzen wie der Körperdrehung und der Armhaltung bei Leonardo da Vincis *Mona Lisa* (Abb. 134). Die Handhaltung der oberen Hand ist fast identisch, wenngleich sich die *Mona Lisa* mit dem unteren Arm abstützt. In den folgenden Jahrhunderten wurde die Handhaltung vielfach aufgegriffen und variiert, besonders in Damenbildnissen. Auch Frans Hals (1580/85–1666) wählte diese Haltung für die Kniestücken seiner reichen bürgerlichen Damenporträts.[1065] Auf niederländischen Porträts hielten die Damen jedoch seltener Spitzentücher in der Hand, sondern wie im *Bildnis einer sitzenden Frau* einen Fächer (Abb. 135) oder wie im *Bildnis einer Frau* Handschuhe (Abb. 136). Seit der italienischen Hochrenaissance galt der Fächer als zierendes Beiwerk der Dame, die bereits im 15. Jahrhundert mit parfümierten Seidenhandschuhen[1066] und dem als Ziertuch dienenden Taschentuch ausgestattet war.[1067] Auch die beide Damen bei Frans Hals posieren ähnlich wie Henriette von Oppenheim: als Kniestücke zur Seite gedreht,

[1064] Wie bei der christlichen Bevölkerung wurde die jüdische Frau zur Hüterin der religiösen Traditionen durch die Aufgabenverteilung der Geschlechter, wodurch eine „Feminisierung der Religion" stattfand. Die Religion wurde durch die Mutter innerhalb der Familie zelebriert und eingehalten. Diese Sakralisierung des familiären Raums und die Innigkeit des jüdischen Familienlebens wurde auch in der christlichen Gesellschaft als vorbildhaft angesehen. Die populäre Zeitschrift „Gartenlaube" beschäftigte sich mehrfach mit dem jüdischen Familienleben. Vgl. Budde 2009, S. 80.

[1065] In der Kunstsammlung der Familie Oppenheim, die überwiegend von Henriettes Schwiegervater Salomon jr. Oppenheim zusammengetragen wurde und wahrscheinlich komplett nach dem Tod der Mutter in Simon Oppenheims Besitz überging, befanden sich überwiegend niederländische, flämische und italienische Werke des 15.-17. Jahrhunderts. Vgl. Effmert 2006, S. 122-124, 134 f.

[1066] Der Handschuh galt als allgemeines Zeichen des hohen Standes und entwickelte sich aus dem mittelalterlichen Rechts- und Herrschaftssymbol. Vgl. Kretschmer 2018, S. 178.

[1067] Thiel 1985, S. 161-165.

den Betrachter anblickend, mit der rechten Hand auf das linke Handgelenk gelegt, während die Linke das Luxusaccessoire hält.

Diese Pose der aufeinander gelegten Arme wurde durchweg in allen Zeiten für Damen verwendet. Philipp Otto Runge malte seine Frau Pauline (1785–1881; Abb. 137) 1805 im Hüftbildnis im grünen Kleid. Seitlich gedreht schaut Pauline Runge den Betrachter aus einem dunklen Hintergrund an, während das Inkarnat des Gesichtes, des Halses, des Dekolletés und der aufeinander gelegten Unterarme regelrecht aufleuchten. Sie hält zwar nichts in ihren Händen, doch offenbaren der offene Blick und der nüchterne Gesichtsausdruck die gleiche Tiefe wie bei Henriette Oppenheim. Tatsächlich sind sich diese beiden Bildnisse im Ausdruck näher als die Damenbildnisse Schadows. Letztere zeigen in den Kniestücken den entrückten Blick, wie das *Bildnis Agnes Rauch* (1804–1881; Abb. 138) von 1824 verdeutlicht. Die dort sichtbare Idealisierung durch ovale Kopfform und ebenmäßige Haut[1068] weicht bei Henriette Oppenheim einem ausgeprägten Naturalismus in Gesichtszügen und Hautbehandlung. Zwar wird Henriettes Figur idealisiert und ihr Profil ins rechte Licht gerückt, doch entspricht das Porträt der bürgerlichen Forderung nach getreuer Darstellung und zurückhaltendem, privatem Ambiente. Das repräsentative Format und die reiche Kleidung bezeugen jedoch die gehobene gesellschaftliche Stellung und verweisen zugleich auf den Erfolg des Ehemannes.

Nach Zorns Kategorisierung der Unternehmerporträts fällt das Bildnis von Henriette Oppenheim in die zweite Gruppe, in der die wirtschaftliche Leistung lediglich als Mittel gesehen wird, um eine höhere gesellschaftliche Stellung zu erreichen. In der Tat steigt die Familie Oppenheim drei Jahre später in den Adelsstand auf.

Zeitgenössische Vergleiche zu Henriettes Bildnis bieten zwei Porträts von Franz Xaver Winterhalter: Das *Porträt von Marie von Hessen-Darmstadt, Zarin von Russland* (1824–1880; Abb. 139) von 1857 und das *Porträt der Prinzessin Kotschoubey* (1812–1888; Abb. 140) von 1860. In beiden Bildnissen nehmen die Dargestellten eine ähnliche Haltung ein wie Henriette Oppenheim. In pyramidaler Gestaltung, leicht von unten betrachtet und den Betrachter selbstbewusst anschauend, heben sie zusätzlich Schmuck und Spitzen hervor und präsentieren opulenten Reichtum. Dagegen wirkt Henriette Oppenheim zurückhaltend, was durch den dunklen Innenraum im Gegensatz

[1068] Vgl. AK Münster 1995, S. 298.

zu den Himmelhintergünden bei Winterhalter betont wird. Sie erscheint einfühlsamer und inniger mit einem wohlwollenden Blick, der im Kontrast zu den distanziert und abschätzend wirkenden Blicken der beiden Adeligen steht.

Abschließend seien hier weitere Frauenkniestücke aus Sohns Œuvre genannt, die dem von Henriette Oppenheim entsprechen. Mit übereinander gelegten Armen, die ein Spitzentuch halten, jedoch mit jeweils individuellem Blick und Ausdruck, sind hier das *Bildnis Emilia Henriette Lucia Schoeller, verh. Peill* (1821–1891; Abb. 141; WK-Nr. 53) von 1842, das *Porträt Josephine Bel* (?–1895; Abb. 142; WK-Nr. 88) von 1850 und das *Bildnis einer Bankiers Frau aus Bad Godesberg* (Abb. 143; WK-Nr. 129) von 1857 zu nennen. Es handelt sich durchweg um Damen der gehobenen Bürgerschicht, die sich wie Henriette vor neutralen Hintergründen, sei es eine Waldlandschaft oder eine Tapete, porträtieren ließen. Allen gemeinsam ist sowohl der individuelle Persönlichkeitsausdruck als auch ein repräsentativer Anspruch, der den gesellschaftlichen Erfolg der Ehemänner widerspiegelt. Der Übergang zu den Adelsporträts sind hier fließend, wie das *Bildnis Adelheid Marie von Nassau* (1833–1916; Abb. 144; WK-Nr. 108) von 1855 zeigt. Auch sie posiert mit übereinander gelegten Händen vor einer Landschaft, hält jedoch statt eines Ziertuchs eine Rose.[1069] Trotz der stärkeren Idealisierung und porzellanartigen Hautbehandlung trägt sie ihren Reichtum ebenso zurückhaltend zur Schau wie die bürgerlichen Damen.

Bis 2018 war das Bildnis von Henriette Oppenheim in der Sammlung der Bank Oppenheim beheimatet, obwohl es ursprünglich sicherlich für den privaten Gebrauch bestimmt war. Anders verhält es sich mit den männlichen Bildnissen der Oppenheims, die als Einzelporträts angefertigt und als Ahnengalerie[1070] prominent in der Bank angebracht wurden. Sie sollten den sozialen Aufstieg dokumentieren und wurden von angesehenen Malern ausgeführt. So ließ sich Henriettes Ehemann Simon Oppenheim (Abb. 145) 1854 in einem Sessel vor einer Landschaft von Carl Begas (1794–1854) porträtieren.[1071] Dieses Bildnis weist keinen kompositorischen Bezug zu Henriettes

[1069] Rosen wurden als Beigaben bei Frauenbildnissen immer beliebter und standen für Jugend, Schönheit und Sittsamkeit. Vgl. Kluxen 1989, S. 153.

[1070] Unter Ahnengalerie wird die Bildnissammlung von Angehörigen eines Familiengeschlechts über mehrere Generationen hinweg verstanden. Genealogisch wird von einer Ahnengalerie erst gesprochen, wenn Blutsverwandtschaft zwischen den Abgebildeten besteht. Durch die Ahnengalerie soll speziell beim Adel der Herrschaftsanspruch legitimiert werden. Die Funktion einer solchen Galerie besteht in der Präsentation von Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart mit einem gleichzeitigen Verweis auf die Zukunft. Vgl. Heck 2005, S. 271.

[1071] Vgl. Effmert 2006, S. 182 f.

Porträt auf, wodurch die separate Auftragslage bestätigt wird. Stattdessen malte Sohn zur gleichen Zeit das Bildnis von Paula Oppenheim (1837–1919; Abb. 146; WK-Nr. 221), der Schwiegertochter von Henriette.
Das Porträt von Henriette Oppenheim ist drei Jahre vor dem Tod von Carl Ferdinand Sohn entstanden und zählt zu seinem Spätwerk. Sohn setzte Henriette von Oppenheim gekonnt und vorteilhaft in Szene, zeigte sie von ihrer vorteilhaftesten Seite mit markanten Accessoires, die typisch für sie waren. Er hatte sie nach der Natur gemalt und stellte die Haut, was typisch war für seine späten Bilder, nicht mehr wie Porzellan, sondern lebendig mit Rötungen, durchschimmernden Adern und Falten dar.

4.3.4.2 Bildnis Eduard Kühlwetter (1813–1897), 1865

Für ein männliches Beispielporträt des Bürgertums der 1860er Jahre steht das Bildnis des Eisenbahndirektors Eduard Kasper Hubert Kühlwetter (Abb. 147; WK-Nr. 227), dessen Format des Brustbildes sich auch in diesem Jahrzehnt größter Beliebtheit erfreute. Kühlwetter wurde 1813 in Düsseldorf geboren und altkatholisch getauft. Er studierte Rechtswissenschaften in Bonn, Heidelberg und Berlin, ehe er 1834 im Justizdienst des Düsseldorfer Landgerichts angestellt wurde. Ein Jahr später wurde er wegen Anschuldigungen von unerlaubten burschenschaftlichen Tätigkeiten während seines Studiums aus dem Dienst suspendiert. Erst 1837, als er von allen Anklagepunkten freigesprochen wurde, setzte die Düsseldorfer Regierung ihn im Referat Domänen und Forsten, das dem heutigen Landwirtschaftsministerium entsprechen würde, wieder ein. Vier Jahre später warb der Vizepräsident der Rheinischen Eisenbahngesellschaft David Hansemann (1790–1864) den jungen Kühlwetter an, da er als Jurist mit guten Kenntnissen von Grunderwerb für die Planung und den Weiterbau der Rhein-Weser-Bahn prädestiniert war. Vom Landgericht wurde Kühlwetter so viel Urlaub für das Projekt eingeräumt, dass er die Hälfte seiner Arbeitszeit für das Projekt nutzen konnte.[1072] Als es zu einer Neugründung für das Eisenbahnprojekt von Köln nach Minden 1843 unter dem Namen „Köln-Mindener

[1072] Vgl. Weise, Jürgen: Kühlwetter, Eduard, in: Kölner Personen Lexikon 2008, S. 306.

Eisenbahngesellschaft“ kam,[1073] wurde Kühlwetter 1844 zu einem der Direktoren.[1074] Daraufhin zog er nach Köln, dem Sitz der neuen Eisenbahngesellschaft, und war als technischer Dirigent und Regierungsassessor dafür verantwortlich, die Beschlüsse des Direktoriums umzusetzen und zu überwachen. Darüber hinaus war Kühlwetter politisch tätig. Von 1867 bis 1897 war er Mitglied des preußischen Abgeordnetenhauses, von 1880 bis 1895 Mitglied des Kölner Stadtrats und im Fraktionsvorstand der Nationalliberalen sowie von 1888 bis 1897 Mitglied des Provinziallandtags und des Provinzial-Ausschusses. Außerdem bekleidete er verschiedene Aufsichtsratssitze, u. a. war er Vorsitzender des Verwaltungsrates des Schul- und Stiftungsfonds in Köln.[1075]

1865, zu einer Zeit als die Hauptstrecke zwischen Köln und Minden bereits vollendet war und die Gesellschaft weitere Eisenbahnbauprojekte betreute, ließ sich Eduard Kühlwetter von Carl Ferdinand Sohn in einem Bruststück verewigen. Kühlwetter sitzt zu seiner linken Seite gedreht im Dreiviertelprofil vor einem dunklen, undefinierten Hintergrund, während er den Betrachter mit offenem Blick anschaut. Unter dem geöffneten Gehrock befindet sich eine schwarze Weste und eine schwarze Fliege, die einen starken Kontrast zu dem weißen Hemd bilden. Der Kragen wird unterhalb von der Fliege und oberhalb vom Bart begrenzt und teilweise überdeckt. Das von links oben einfallende Licht erzeugt einen starken Hell-Dunkel-Kontrast, wodurch die linke Gesichtshälfte teilweise im Schatten liegt. Kühlwetters oval förmiger Kopf wird durch sein seitlich gescheiteltes, mittellanges Haupthaar und die ausgeprägte Bartkrause gerahmt, hinter der das Ohr rot hervorschimmert. Sind die Haupt- und Barthaare größtenteils ergraut, so erscheinen seine breiten, geschwungenen Augenbrauen noch in kräftigem Braun. Die Augen sind blau-grün und blicken durch eine dünne, goldrandige Brille, die auf der geraden Nase aufliegt. Das schmale, aber kräftige Kinn räumt den breiten, roten Lippen einen prominenten Platz ein. Auf den Wangen, dem

[1073] David Hansemann wollte eigentlich mit der Rheinischen Eisenbahngesellschaft diese Strecke bauen und plante daher seit Jahren das Schienennetz. Doch Berlin verlangte, dass eine neue Eisenbahngesellschaft für die Strecke gegründet werden sollte. Da er aber bis zuletzt für den Bau mit der Rheinischen Eisenbahngesellschaft gekämpft hatte, beteiligte sich Hansemann an der neuen Gesellschaft nicht. Vgl. Pohl 1997, S. 16.

[1074] Kühlwetter wurde neben den Kölner von Wittgenstein, Geheimer Kommerzienrat W. Joest, Dagobert Oppenheim und G. Heuser sowie dem Düsseldorfer Arndts zum Direktor gewählt. Die Finanzierung oblag vor allem den Kölner Bankhäusern. Der Aufsichtsrat bestand aus dem Bankiers Ludolf Camphausen als Präsident, Carl Eduard Schnitzer vom Bankhaus Stein als Vizepräsident und Simon Oppenheim als Mitglied. Vgl. AK Köln 1984, S. 29.

[1075] Vgl. Pohl 1997, S. 16; Kölner Rat 2001, S. 127.

Kinn und über den Lippen ist der Bartschatten zu erkennen. Die Haut ist naturalistisch gehalten und weist viele lokale Farbvariationen auf. Durch das ausdrucksteigernde Chiaroscuro sind die Falten zwischen den Augenbrauen, um die Nase und um die Augen gut zu erkennen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ließ Eduard Kühlwetter das Porträt für das Sitzungszimmer der Direktion der Köln-Mindener Eisenbahngesellschaft anfertigen, die bis zur Verstaatlichung der Eisenbahn 1881 existierte. Bis zu Kühlwetters Tod 1887 war das Porträt in seinem Besitz. Die Maße von 76 x 60 cm sowie die Auffassung im Bruststück entsprechen dem Bildnis von seinem Direktorenkollegen Carl Windscheidt (1789–1864; Abb. 148; WK-Nr. 193),[1076] das Sohn zwei Jahre zuvor genau für diesen Zweck gemalt hatte und das sich heute ebenfalls im Kölnischen Stadtmuseum als Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums befindet. Die repräsentative Funktion der Porträts wird durch den Standort des Sitzungsraumes deutlich. Die Bildnisse sind dem offiziellen Charakter des Raumes angepasst und zeugen nicht nur von der Wichtigkeit der Dargestellten, sondern fungieren als Repräsentanten bei Abwesenheit. Durch das Format des Brustbildes entsteht dennoch eine intime Zwiesprache mit dem Abgebildeten, der näher an den Bildrand rückt. Dadurch sind die Bildnisse trotz der Repräsentationsaufgabe auch individuelle Charakterstudien. Kühlwetter erscheint als ein wacher, durch die Brille belesener und die Bartform eigenwilliger Mann, der durch seine gerade Haltung stolz und die leichte Untersicht respektabverlangend wirkt. Sein Blick ist nüchtern, aber nicht unfreundlich. Sein entspanntes Gesicht offenbart durch Falten und Farbvariationen sowohl Belebtheit als auch markante Gesichtszüge. Windscheidts Haltung und Blickrichtung entsprechen denen Kühlwetters, allerdings kommt bei ihm das Licht von rechts oben, so dass es auch bei ihm auf die gescheitelte Seite trifft. Seine Gesichtszüge sind ebenfalls entspannt, jedoch wirkt der Mund verkniffen und die Falten um die Augenbrauen lassen ihn weniger sympathisch und offen als Kühlwetter erscheinen. Dennoch strahlt auch er Stolz und Achtbarkeit aus. Nach Zorns Kategorisierung gehören die beiden in die dritte Klasse der neutral dargestellten Unternehmer, so wie auch schon Johann Carl Klotz eingeordnet wurde.

[1076] Laut Boetticher und dem Bestandskatalog des Wallraf-Richartz Museums von 1888 wurde das Bildnis von Carl Windscheidt zusammen mit dem ebenfalls von Sohn gemalten Porträt von Geheimrat Christian Matzerath (1815-1876) dem Wallraf-Richartz Museum von den Direktionsmitgliedern des Köln-Mindener Eisenbahn-Gesellschaft 1881 geschenkt. Es wird sich ebenfalls um ein Brustbildnis gehandelt haben, da die Maße denen der anderen beiden ähneln. Was aus dem Bildnis geworden ist, ist nicht geklärt. Vgl. BK Köln 1888, S. 228, Nr. 963 ¼; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767.

Es fällt auf, dass Carl Ferdinand Sohn in den 20 Jahren seit dem Bildnis von Klotz an dieser Art Bürgerdarstellung kaum etwas verändert hatte. Haltung, Blick, Innigkeit und dunkler Hintergrund sind unverändert. Die Mode und auch die Malweise haben sich etwas gewandelt. Die Haut von Klotz hat zwar Farbvariationen, allerdings sind sie wie auf einem homogenen, sich durchziehenden Farbton eingebettet, bei dem kein Pinselstrich zu erkennen ist. Bei Kühlwetter hingegen erscheint die Haut bei näherer Betrachtung fleckiger und freier aufgetragen. Es wurd jedoch das gleiche Ziel der genauen Wiedergabe nach der Natur verfolgt, über die die tiefere Persönlichkeit ausgedrückt werden sollte. Den größten Unterschied macht die Funktion der Bilder. War Klotz Bildnis für den reinen Privatgebrauch gedacht, so war das Bildnis von Kühlwetter für einen Platz außerhalb der Familie bestimmt – einem zum Teil öffentlichen Raum der Köln-Mindener Eisenbahngesellschaft. Hier spielt weniger das Verhältnis zu der Gattin eine Rolle als vielmehr zu den anderen Direktoren und Kollegen. Es scheint ein egalitäres Verhältnis zueinander bestanden zu haben, dass sich durch die gleiche Bildgröße und Darstellung der Direktoren ausdrückte. Die Leistung jedes Einzelnen und eine Zurschaustellung des persönlichen Reichtums wurden gemieden. Stattdessen wurden die individuellen Persönlichkeiten gezeigt, die in dem Gemeinschaftsprojekt mitwirkten. Ein solches Schichtenbildnis mit dem Verzicht auf Attribute eignete sich besonders gut, um die Dargestellten durch einheitlichen Kleidungsstil und gleichwertige Stoffe als Angehörige derselben reichen, bürgerlichen Finanzschicht auszuweisen. Vermutlich waren die Wände mit den amtierenden und vielleicht sogar den vergangenen Direktoren geschmückt gewesen. Dadurch würde die Anordnung an die Freundschaftsgalerie von Friedrich Boser (Abb. 66) erinnern, bei der ebenfalls jeder Freund ein gleich großes Bildfeld zugewiesen bekam.[1077] Allerdings haben die Künstler sich hier kreativer und variationsreicher in der Haltung vor den neutralen Hintergründen dargestellt. Solch eine kreative Ungezwungenheit in der Darstellung wäre für die ernstlichen Geschäfte der Eisenbahngesellschaft unangebracht gewesen, weshalb sich die Direktoren in konservativer und tradierter Manier darstellen ließen.

Wie schon bei Klotz erwähnt, finden sich Vorbilder für diese Darstellungsweise seit der Renaissance, etwa bei Raffaels Bildnis des Schriftstellers und Diplomaten Baldassare

[1077] Vgl. AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 28-31.

Castiglione (Abb. 149). Castiglione sitzt in ähnlicher Pose und zeigt die gleichen entspannten Gesichtszüge wie Kühlwetter. Raffael ergänzte allerdings noch Castigliones Hände und seinen schmückenden Hut. Kühlwetter und Castiglione befinden sich beide vor neutralen Hintergründen und tragen dunkle Kleidung, die durch weiße, hervortretende Hemden kontrastreich aufgelockert wird. Mit ihren blauen Augen blicken sie den Betrachter direkt an. Beide tragen zeitgemäße Bärte, und das Licht fällt jeweils von links oben ein. Über die Jahrhunderte blieb dieses Kompositionsschema nahezu unverändert und wurde auch in die Fotografie übernommen, wo es bis heute Verwendung findet. Eine zeitgenössische Fotografie zeigt Kühlwetter ebenfalls in dieser klassischen Brustbilddarstellung (Abb. 150). Hier ist der Hintergrund weiß. Sein Gesicht wirkt insgesamt ausgeleuchtet und er schaut links aus dem Bild heraus, wodurch die von Sohn erzeugte Intimität verloren geht. Kühlwetter wirkt auf dem Foto ganz anders als auf dem Bildnis von Sohn. Durch die markanten Augenbrauen und den durchdringenden Blick erscheint Kühlwetter viel härter, strenger, unnachgiebiger und rigoroser. Durch den Vergleich wird Sohns Meisterschaft erkennbar. Er schaffte es, aus jeder Person das Liebenswerte und Gefühlvolle herauszuarbeiten und dabei die Naturnähe zu bewahren. Die Farbe spielt eine wichtige Rolle bei der emotionalen Wirkung auf den Betrachter.
Sohns Darstellungsweise unterschied sich deutlich von der seines Kölner Kollegen Louis Krevel. Dieser beendete 1865, im Entstehungsjahr des Kühlwetter-Bildnisses, seine Tätigkeit und zog nach Freiburg im Breisgau.[1078] Aus seinen frühen Jahren finden sich noch ähnliche Darstellungen wie die von Kühlwetter, etwa das Bildnis Philipp Heinrich Karcher (1776–1850; Abb. 151) um 1836.[1079] In späteren Werken jedoch wandelte sich Krevels Stil: Ausformulierte Innenräume und Landschaftsausblicke prägten seine Halbfigurenbildnisse. Dieser repräsentative Ansatz entsprach dem Bedürfnis des durch den industriellen Aufschwung aufgestiegenen Bürgertums, das mit dem Adel konkurrieren wollte.[1080] Beispiele dafür sind die um 1845 entstandenen Bildnisse von Eduard Karcher (1818–1895; Abb. 152), der sich mit Vorhang und Hund darstellen ließ, und von Bernhard von Scheibler (1812–1880; Abb. 153), der neben dem Vorhang einen Fensterausblick auf das Meer im Hintergrund zeigt. Diese Demonstrationen von

[1078] Vgl. Dieck 1958, S. 279
[1079] Vgl. AK Saarbrücken/Trier 2001, S. 161, Nr.25.
[1080] Vgl. Dieck 1958, S. 268.

Lebensstil finden sich in Sohns Bildnissen in der Weise nicht wieder. Die bürgerlichen Bildnisse zeigen die Dargestellten ausschließlich in Innenräumen vor einem planen Hintergrund oder einer zurückhaltenden Innenausstattung, bei der Vorhänge, Tapeten und Kamine das äußerste Beiwerk bilden. Ausnahmen sind die Darstellungen der schönen Damen oder der dandyhaften Malerkollegen vor der Natur. Selbst bei den Adelsbildnissen lässt Sohn repräsentative Attribute weg und fokussiert sich auf die darzustellende Person.[1081]

Diese zurückgenommene Darstellungsweise lässt sich auch bei anderen zeitgenössischen Künstlern wiederfinden. Francesco Hayez malte 1864 das posthume Porträt des Unternehmers Camillo Benso di Cavour (1810–1861; Abb. 154) ähnlich zurückhaltend. Die Frisur des Bartes und der Haupthaare, der schwarze Anzug mit dem Halstuch und der dünnen goldumrandeten Brille gleichen Kühlwetter im Auftreten. Die Brillengläser verdecken jedoch Bensos zur Seite gewendeten Blick, der sich im Brustbild dem von rechts einfallenden Licht zuzuwenden scheint. Dadurch wird eine Kontaktaufnahme erschwert und eine gewisse Distanz erzeugt.

Über diese ähnlichen kompositorischen Mittel hinaus zeigen sich in Sohns Maltechnik Bezüge zum Realismus. Die oben erwähnte freiere Behandlung der Farbe weist Ähnlichkeiten zu den realistischen Bildnissen von Gustave Courbet auf. Ein Beispiel dafür ist das Brustbildnis Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865; Abb. 155), das Courbet kurz nach Proudhons Tod 1865 nach einem fünf Jahre zuvor entstandenen Porträt aus der Hand des belgischen Malers Amédée Bourson (1833-1905) anfertigte. Hier ist die Hautbehandlung durch die aufgetragenen roten und dunklen Bereiche eher fleckig. Statt fein ausgearbeiteter Farbübergänge und eines homogenen Schmelzes wie in den frühen Arbeiten setzte Sohn in dem Bildnis von Kühlwetter die freie Art der Farbbehandlung in reduzierter, nuancierter Form ein, bei dem sich der Farbauftrag wie bei Courbet nachvollziehen lässt. Nun wird die Farbe als Material sichtbar, die an einigen Stellen pastoser aufgetragen wurde und Strukturen durch Bläschen und Pigmenteinschließungen offenbart. Courbet nutzte die Farbe ebenfalls ungeglättet und trug sie mit dem Borstenpinsel oder dem Spachtelmesser auf die Leinwand, um sie anschließend wieder partiell abzuschaben. Er wechselte auch innerhalb eines Bildes von transparenter Lasurmalerei zu pastosem Farbauftrag,[1082] was er sich bei den

[1081] Siehe folgendes Kapitel 4.4 Porträts des Adels

[1082] Vgl. Herding, Klaus: Das „andere“ Courbet, in: AK Frankfurt 2010, S. 10.

holländischen Porträtmalern des Barocks abgeschaut hatte.[1083] Die durch das Abschaben entstandenen Wischspuren lösen die Konturen auf, so dass Farbbereiche ineinander übergehen. Dies zeigt sich beispielsweise im posthumen Bildnis des Monsieur Martin François Suisse (ca. 1781–1859; Abb. 156) von 1861, wo Haar- und Hautfarbe miteinander verschmelzen. Die unklare Abgrenzung von Haut und Haar lässt sich auch bei Kühlwetter an den Schläfen entdecken, bei denen sich durch den schnellen Farbauftrag die Bereiche vermischen. Inwiefern sich Sohn mit den Werken von Courbet auseinandergesetzt hatte, ist nicht geklärt. Seit Courbet das Bild *Ein Begräbnis in Ornans* 1850 ausgestellt und die Pariser Kunstszene in Aufruhr versetzt hatte, schrieben auch deutsche Zeitungen regelmäßig über ihn.[1084] Courbet besuchte 1858 über mehrere Monate Frankfurt am Main, wo er ausstellte, Landschaften und Porträts malte und regen Kontakt zu den dortigen Künstlern unterhielt.[1085] Neben Wilhelm Pose, dessen Frau Courbet vermutlich gemalt hatte,[1086] traf er auch auf den Direktor der Frankfurter Kunstakademie und ehemaligen Düsseldorfer Malerschüler Jacob Becker von Worms, der ihm ein Atelier zur Verfügung stellte.[1087] Es gab also einige Anknüpfungspunkte zu Sohn und den Düsseldorfer Malern. Vielleicht war es auch die Mischung aus Romantik und Naturalismus der Düsseldorfer Malerschule, die Courbet besonders in Deutschland den Boden für den wohlwollenden Publikumszuspruch seiner Werke geebnet hatte. Courbets Einfluss auf die deutschen Maler sieht Helmut Leppien weniger in einer übernommenen Maltechnik, als vielmehr in dem Mut, neue Techniken und Möglichkeiten in der Malerei auszuloten, um den Ausdruck zu erhöhen.[1088] Ob sich Sohn durch Courbet ermutigt fühlte, sei dahingestellt, da Sohn schon in den 1840er Jahren anfing seine Malweise aufzulockern und naturalistischer zu werden. Jedoch dürfte Sohn seine Werke gekannt haben und von ihnen inspiriert worden sein, zumal Sohn sich sein Leben lang in der Malerei immer weiterentwickeln wollte. Müller von Königswinter attestierte Sohn dieses

[1083] Vgl. Herding, Klaus; Marchal, Stephanie: 10 Bildnis des Kunsthändlers Hendrik Jan Van Wisselingh, in: AK Frankfurt 2010, S. 116.
[1084] Vgl. Leppien, Helmut R.; Beth, Karin: Die Deutschen über Courbet. Courbet über die Deutschen, in: AK Hamburg/Frankfurt 1978, S. 359-371.
[1085] Vgl. AK Hüfingen 1994, S. 8-31.
[1086] Wie bereits weiter oben erwähnt: Poses Frau Pauline war die Tochter von Carl Klotz, den Sohn gemalt hatte. Vgl. Erche, Bettina: Die Dame auf der Terrasse. Traum oder Wirklichkeit?, in: AK Frankfurt 2010, S. 65-69.
[1087] Vgl. AK Hüfingen 1994, S. 10.
[1088] Leppin, Helmut R.: Die deutschen Maler, in: AK Hamburg/Frankfurt 1978, S.91 f.

Streben, als er 1854 schrieb: „Seine Kunst ist mit seiner eigenen Seele gewachsen, frisch, blühend, natürlich. Man merkt sogar an seinen Werken den Sohn der neuen Zeit. Er ist durchaus modern, aber im besten und edelsten Sinne des Wortes, denn er bleibt stets gediegen.“[1089]

4.3.5 Fazit

Carl Ferdinand Sohns bürgerliche Auftraggeber gehörten zur gesellschaftlichen Elite, die es sich leisten konnte, sich von dem berühmten Düsseldorfer Kunstprofessor und Aristokratenmaler porträtieren zu lassen. Sohn wurde dadurch zu einer Marke und zum Vorzeigeporträtisten der Düsseldorfer Malerschule, die für ihre romantisch-naturalistische Richtung international gefeiert wurde.
Stilistisch lässt sich innerhalb der bürgerlichen Bildnisse eine Entwicklung beobachten: Während die frühesten Bildnisse noch der romantischen Feinmalerei ohne Pinselduktus zuzuordnen sind, entwickelte sich ab den 1840er Jahren vermehrt die Tendenz zur naturalistischen Wiedergabe mit freier Pinselführung. Seine von Schadow vermittelten romantischen Wurzeln der charakterbetonten Porträtauffassung mäßigten jedoch diese Modernisierung, so dass ein ausgewogener Stil zwischen idealisierender Tradition und naturalistischer Detailgenauigkeit entstand.
Diese Entwicklung zum stärkeren Naturalismus zeigt sich vor allem in den männlichen Bürgerbildnissen der späteren Jahre. Die Damenbildnisse wurden zwar ebenfalls detailgenauer und brachen mit Schadows Forderung, Hautunebenheiten wegzulassen, blieben jedoch idealisiert im Sinne der zeitgenössischen Geschlechtervorstellung von weiblicher Schönheit und Anmut. Fotografien aus der Zeit offenbaren im Vergleich Sohns Geschick bei der Wahl vorteilhafter Blickwinkel und gezielter Korrekturen. Besonders in der Wiedergabe der Haut erreichte Sohn dabei eine außergewöhnliche technische Präzision, die weder Mitglieder der Düsseldorfer Malerschule noch seine malenden Zeitgenossen erreichten.
Mit seinen Porträts entsprach Sohn dem bürgerlichen Repräsentationsbedürfnis nach aristokratischem Vorbild unter Verzicht auf demonstrative Standeszeichen. Inspiration und Formenkanon schöpfte Sohn vor allem aus Renaissance und Barock, berücksichtigte jedoch auch Kundenwünsche nach aktuellerer Darstellung, etwa nach

[1089] Müller von Königswinter 1854, S. 172.

englischem Vorbild. Soziale Zugehörigkeit wird weniger über explizite Statusattribute als über Habitus, Körperhaltung und malerische Zurückhaltung gezeigt. Dabei vermittelte er neben der Geschlechtscharakterisierung bürgerliche Tugenden wie demonstrative Bescheidenheit, Privatheit, Individualismus und wirtschaftlichen Erfolg. Im bürgerlichen Milieu dominierten Brustbildnisse und Kniestücke, während ganzfigurige Bildnisse fast ausschließlich bei adeligen Auftraggebern und Kinderporträts zu finden sind.

Zusammenfassend lassen sich die bürgerlichen Porträts Carl Ferdinand Sohns dadurch charakterisieren, dass die Physiognomie deutlich gegenüber den Standesattributen in den Vordergrund tritt. Vor allem das Gesicht und gelegentlich die Hände werden betont, wodurch die individuelle Charakterisierung und innere Haltung der Dargestellten vermittelt werden. Wohlstand wird zwar sichtbar, aber zurückhaltend und eher in feinen, edlen Stoffen inszeniert. Zugleich zeigen die Bildnisse klare geschlechterspezifische Differenzierungen in Idealisierung und Ausdruck. Insgesamt etablierte Sohn damit ein Schichtenporträt zwischen bürgerlicher Sachlichkeit und aristokratischer Tradition.

4.4 Porträts des Adels

Obwohl der rheinische Adel zu den ersten Auftraggebern Carl Ferdinand Sohns zählte, werden dessen Porträts in dieser Arbeit nach den bürgerlichen Porträts behandelt. Der Grund liegt darin, dass Sohns frühe Modelle zunächst seine Künstlerkollegen und Freunde waren, die eher der bürgerlichen Schicht angehörten. Daher schließen sich nach den Bildnissen seines Freundes Lessing zunächst die bürgerlichen Bildnisse an, da sich an ihnen seine künstlerischen Entwicklungen besonders gut nachvollziehen lassen. In den letzten sieben Jahren seines Schaffens zeigt seine Werkliste mehr Auftraggebern aus dem bürgerlichen Milieu (ca. 57 Personen) als aus dem Adel (ca. 43 Personen). Dennoch übertreffen die adeligen Bildnisse die bürgerlichen zahlenmäßig, da die adeligen Auftraggeber häufig zusätzlich Kopien von Kniestücken und Brustbildnissen beauftragten.[1090]

Die adeligen Bildnisse weisen gelegentlich künstlerische Veränderungen auf, doch blieben sie immer stärker dem Ideal verpflichtet als bürgerliche Bildnisse. Allerdings lassen sich mehr Variationen und Bildnistypen unter den Adelsporträts finden. Aus diesem Grund werden die Bildnisse der Adeligen nicht wie bei den bürgerlichen Porträts chronologisch besprochen, sondern anhand der immer wiederkehrenden Bildnistypen des Kniestücks/Ganzkörperbildes, der Rundbildnisse und Kinderbildnisse exemplarisch vorgestellt. Vorangestellt ist eine Einführung zur Geschichte des Adels im 19. Jahrhundert und zu den ersten Bildnisaufträgen Sohns.

Es werden wie bei den bürgerlichen Bildnissen Vergleiche zu den Theorien seines Lehrers Schadow sowie den Bildern seiner Zeitgenossen und den kunsthistorischen Vorläufern gezogen. Die Frage nach der Geschlechterrolle und der Funktion der Bilder wird ebenso behandelt wie der Blick auf die Ausführung des adeligen Bildnisses im Vergleich zu bürgerlichen Porträts.

4.4.1 Der Adel

Zu Beginn stellt sich die Frage, was unter dem Begriff des Adels zu verstehen ist und welche Personengruppen ihm zuzurechnen sind. Eine Definition ist allerdings nicht einfach im Hinblick auf die Vielfältigkeit adeligen Lebens in unterschiedlichen Zeiten und Gebieten. Das deutsche Wort „Adel“ leitet sich vom althochdeutschen „adal“ ab,

[1090] Vgl. Sohn 1860-1867.

das so viel bedeutet wie vornehme Herkunft und edles Geschlecht. Es wurde sprachlich im Zusammenhang mit der Herrschaft über ein ererbtes und bebaubares Land benutzt.[1091] Damit werden schon mehrere Eigenschaften des Adels benannt: Die Vererbung von Land sowie von Rechten, Privilegien und des damit einhergehenden Standes.[1092] Ebenso wurden die individuelle Standesehre und bestimmte Tugenden, wie Freigiebigkeit, Mut und Rechtschaffenheit, innerhalb der Familie weitergegeben.[1093] Der Adel zeichnete sich besonders durch seine privilegierte gesellschaftliche Stellung aus, die nach Rang und Region unterschiedlich verteilt sein konnten. Zu den ökonomischen Rechten gehörte unter anderem die Steuerfreiheit sowie verschiedene Nutzungs- und Monopolrechte an Gütern und Dienstleistungen. Dazu zählten beispielsweise das Jagdrecht, die Fischzucht oder der Mühlenbann, der die Bauern zwang, ihr Korn nur in der Mühle des Grundherrn mahlen zu lassen. Ein weiterer Vorteil war der Gerichtsstand, der Adelige nur von bestimmten Gerichten und durch besondere Maßstäbe beurteilen ließ. Das zentrale Vorrecht des Adels war allerdings die Herrschaft über Land und Leute, was jedoch nicht allen Angehörigen des Adels vergönnt war.[1094]

4.4.1.1 Geschichte des Adels

Im europäischen Kontext der Frühen Neuzeit ist es wichtig zu verstehen, dass die Aristokratie nur aufgrund des gesellschaftlichen Verständnisses von der Ungleichheit der Menschen entstehen konnte. Damit war nicht eine natürliche oder soziale Verschiedenheit gemeint, sondern die Überzeugung, dass jedem Menschen von vornherein und ganz selbstverständlich nach seinem Ansehen, seinen Rechten und Chancen ein bestimmter Platz in einer festen Ordnung zugewiesen wird.[1095] Der Historiker Michael Sikora definiert zusammenfassend den Adel, ob nun vollständig verkörpert oder angestrebt, folgend:

> „Im Rahmen der ständischen Ordnung kann unter Adel demnach diejenige Gruppe verstanden werden, der die wichtigsten Privilegien, vornehmlich die Verfügungsgewalt über Land und Leute, vorbehalten war, die die Verwirklichung dieser Rechte in eine generationenübergreifende Kontinuität gestellt sah und zur

[1091] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 9.
[1092] Vgl. Sikora 2009, S. 9.
[1093] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 13.
[1094] Vgl. Sikora 2009, S. 5 f.
[1095] Vgl. ebd., S. 2.

> Manifestierung ihrer Besonderheit Vorrang und Distinktion gegenüber den anderen Ständen beanspruchte.“[1096]

Der Adel stellte über die Jahrhunderte hinweg durchschnittlich nicht mehr als zwei Prozent der mitteleuropäischen Bevölkerung, meist lag sein Anteil sogar darunter. Für Deutschland bedeutete dies zwischen 150 000 und 250 000 Menschen bei einer Gesamtbevölkerung von 16 bis 21 Millionen im späten 17. und 18. Jahrhundert.[1097] Insgesamt ging der adelige Anteil der mitteleuropäischen Bevölkerung kontinuierlich zurück – vom 16. bis zum 20. Jahrhundert von 1,5 % auf höchstens 0,2 %.[1098] Trotz dieser geringen Zahl beeinflusste der Adel in den vergangenen Jahrhunderten die Geschehnisse und Kultur in Europa maßgeblich. Neben den politischen Staatsaktionen war es vor allem die Prachtentfaltung an den Höfen mit ihren opulenten Festen und Ausschweifungen in herrschaftlichen Burgen und Schlössern, die von den Adelshöfen untereinander nachgeahmt und von der Bevölkerung aus der Ferne betrachtet wurde.[1099] Diese Pracht konnte allerdings auch nur ein kleiner Teil des Adels, wie Kaiser, Könige und Fürsten, verwirklichen. Der Großteil der Adelige verteilte sich auf eine Vielfalt an Positionen, die bis zum abhängigen Arbeitsverhältnis reichten, wie z. B. ein nachgeborener Sohn ohne eigenes Land, der sich als Armeeoffizier niederen Dienstranges verdingen musste.[1100]

Die Herrschaftsstruktur war durch das mittelalterliche Lehnsmodell geprägt, das den König oder Kaiser an der Spitze sah, der Güter und Herrschaftsrechte im Tausch gegen Treue und Heerpflicht an Adelige weitergab, die wiederum durch Lehen Teile an den nächstniederen Rang weitergaben. Innerhalb dieser pyramidalen Struktur rechtfertigte die privilegierte Stellung des Adels das Versprechen, im Kriegsfall dem Lehnsherrn Beistand zu leisten und den Untertanen Schutz zu gewährleisten. Diese ideale Ritterlichkeit, die im realen Leben auch in Gewalt an den Untertanen und den adeligen Konkurrenten umschlagen konnte, bildete das ideelle Selbstverständnis des Adels. In der Frühen Neuzeit wurde das Lehnsystem schrittweise durch eine Intensivierung und Zentralisierung der Macht mithilfe von vermehrten Geldabgaben, dem Ausbau der militärischen Schlagkraft durch Söldner sowie abhängiger und loyaler Amtsträger in

[1096] Ebd., S. 12.
[1097] Vgl. ebd., S. 2.
[1098] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 10.
[1099] Vgl. Sikora 2009, S. 2.
[1100] Vgl. ebd., S. 3.

den Provinzen von oben ersetzt. In den Erbmonarchien Frankreichs und Englands konnte so die königliche Machtkonzentration gestärkt werden.
Im Deutschen Reich hingegen wurde der Kaiser gewählt. Daher verteilte sich die Macht auf zwei Ebenen: den Kaiser und die Landesherren, denen wiederum auf einer dritten Ebene der einfache Adel mit lokalen Herrschaftsrechten unterstellt war. Der Landesherr erkannte die Oberherrschaft des Kaisers an, war diesem aber auch nur durch beschränkte Rechte unterstellt. Die Landesherren hielten die Rechte auf die Hochgerichtsbarkeit über Leib und Leben sowie fiskalische Rechte, wie Zölle und Münzprägung. Ihnen unterstand eine Vielzahl an Adeligen, die über bestimmte Gebiete und ihre Einwohner die Grundherrschaft ausübten. Ihnen unterstand die niedere Gerichtsbarkeit, wie bei Beleidigungen und leichten Körperverletzungen. Aber nicht nur dem Adel, der den größten Teil des Landes regierte, war die Herrschaft vergönnt, sondern auch der Kirche, die durch große Bistümer sogar Territorialherrschaft ausübte. Meist waren die Bischöfe allerdings adeliger Herkunft. Klöster und Städte konnten ebenfalls über Herrschaftsrechte verfügen sowie Nicht-Adelige, die Land mit Herrschaftsrechten erwarben.[1101]

4.4.1.2 Deutscher Adel im 19. Jahrhundert

Die Französische Revolution 1789 verursachte eine europaweite Adelskrise. Durch den Einmarsch der französischen Truppen im Deutschen Reich wurde das linksrheinische Gebiet ab 1794 besetzt und später in das französische Reich integriert. Dadurch verloren viele Adelige ihre Güter und flohen zu Verwandten über den Rhein. Aber auch rechtsrheinisch wandelte sich die Situation ab 1791 durch die Übertragung der Markgrafschaften Ansbach und Bayreuth an Preußen. In der Folge kam es zu weiteren Eingriffen in die Herrschaftsrechte benachbarter Territorien sowie zur Mediatisierung der Reichsritterschaft um 1805, die ein Jahr später im Ende des Reiches kulminierte. Auch der Stiftsadel,[1102] die geistlichen Reichsstädte sowie viele kleinere Grafschaften und Fürstentümer verschwanden.[1103] In Bayern wurden die Reichsritter dem Landadel

[1101] Vgl. ebd., S. 6 ff.
[1102] Durch die Vermögenssäkularisation von 1803 gelangte über die Hälfte des Kirchenguts in Privatbesitz weniger Adeliger und Fürsten. Die Herrschaftssäkularisation allerdings brachte die Reichskirche zum Fall und damit die Hauptversorgungsinstitution der Reichsritter und Stiftsadeligen. Vgl. Demel 2011, S. 98.
[1103] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 93 f.

gleichgestellt, während in Baden und Württemberg die Patrimonialgerichtsbarkeit abgeschafft wurde.[1104] In den Rheinbundstaaten wurden viele Privilegien, Steuer- und Ämtervorteile des Adels negiert, um die Existenz der Staaten zu stärken. Durch diese Verluste war der Adel schwer getroffen worden. Hinzu kam, dass die Aufklärung die herausgehobene Stellung des Erbadels kritisierte und ihre Legitimität in Frage stellte.[1105]

Es wurde besonders zwischen dem hohen Adel,[1106] der regierte und zum Reichstag berechtigt war, und dem niederen Adel,[1107] der verschiedenen Landesherren untergeordnet war, unterschieden. Durch den Wiener Kongress, der die Hoffnung vieler Adeliger nach einer vollständigen Wiederherstellung der vornapoleonischen Verhältnisse enttäuschte, gab es nur noch 36 regierende Häuser im Gebiet des Deutschen Bundes, deren Zahl sich bis 1918 auf 19 Häuser reduzierte. Die circa 70 ehemals regierenden und mediatisierten Häuser wurden durch die Bundesakte (Artikel XIV) zu einer neuen Gruppe des Hochadels geformt: Ihre Rolle als Landesherren wurden zu Standesherren umdefiniert, die den regierenden Häusern als ebenbürtig zur Seite gestellt wurden. Sie besaßen zwar keine Landeshoheit mehr, doch wurden Ihnen die meisten Herrschafts- und Ehrenrechte belassen.[1108] Die Revolutionäre von 1848 wollten ihnen auch diese Rechte entziehen bzw. den gesamten Stand abschaffen, mindestens aber die verbliebenen Privilegien. In vielen Gebieten wurde daher begonnen, die Abschaffung der grundherrlichen Rechte[1109] durchzusetzen. Durch die

[1104] Vgl. Demel 2011, S. 99.
[1105] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 93 ff.
[1106] Zum Hochadel zählten im deutsche Reich Fürsten (Herzöge, Land-, Mark- und Pfalzgrafen), Grafen und (hoch bzw. Edelfreie) „Herren“, wenn sie dem Reichstag angehörten. Einige wenige Familien wuchsen durch Aufnahme von hochadeligen Stiften, wie den Domstiften in Köln und Straßburg oder das freiweltliche Damenstift in Essen, in den Hochadel hinein. Vgl. ebd., S. 12 f.
[1107] Der Niederadel bestand vor allem aus Rittern, Edelknechten bzw. einfachen „von“ Geadelten. Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 13; Bis 1806 setzte sich der Niederadel aus reichunmittelbaren Reichsrittern, dem mediatisierten und nur teilweise landtagsfähigen Landadel, zeitweiligen Übergangsgruppen wie Ritterschaften und dem Stadtadel, der aus vereinzelten, geadelten, reichsstädtischen Patrizierfamilien bestand, zusammen. Vgl. ebd., S. 20.
[1108] Dazu zählten „[…] richterliche und verwaltungsmäßige Befugnisse, eine bevorzugte Stellung in den Kammern bzw. Landständen, Autonomie in Familien- und Vermögenssachen, privilegierter Gerichtsstand der ersten und zweiten Instanz, Verwaltungs- und Finanzhoheit, Freiheit von Militärpflicht, Einquartierung und Steuern, Kirchen- und Schulpatronat, Kirchengebet und ‚Landestrauer‘, nicht zuletzt bestimmte Anredeformen (z. B. Durchlaucht und Erlaucht).“ Reif 2012, S. 2.
[1109] In den deutschen Staaten wurde 1848 die Patrimonialgerichtsbarkeit, das Jagdrecht auf fremdem Grund und die gutsherrliche Polizeigewalt abgeschafft. Für die Grund- oder Zehntabgaben wurden relativ günstige Ablösungen beschlossen, die in einigen Staaten Enteignungen gleichkam, in anderen aber die ehemaligen Gutsbesitzer zu reichen Menschen machten, die das Geld gewinnbringend in die Eisenbahn oder vergleichbare Unternehmungen investierten. Vgl. Demel 2011, S. 109 f.

Niederschlagung der Revolutionäre wurde der Stand des Adels jedoch vor der Auflösung verschont.[1110] Erst 1918 verlor der Hochadel alle seine Vorzüge, im Gegensatz zum niederen Adel, der bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts beträchtliche Einbußen hinnehmen musste. Zum niederen Adel zählten alle anerkannten Adelsfamilien außerhalb des Hochadels, dessen Kerngruppe aus dem landsässigen Adel mit Grundbesitz und landständischen Rechten bestand. Aus zwei Adelstraditionen entstand der Landadel: Zum einen aus dem älteren Adel, der sich auf den mittelalterlichen Ministerialadel zurückverfolgen lässt, zum anderen aus dem Briefadel, der aus dem Bürgertum in den Adelsstand erhoben wurde.[1111] Viele alte Patrizierfamilien gehörten zum Briefadel. Durch eine geschlossene Heiratspolitik untereinander – häufig zwischen Kaufmannsfamilien, Rittern, Amtleuten und vormaligen Stadtherren – gelang es ihnen über Jahrhunderte, die städtische Regierung zu dominieren und ihren Status als Stadtadel durch eine Adelung zu legitimieren.[1112] Nach Napoleons Vorbild wurde vor allem in Bayern und Württemberg treuen Staatsdienern ein Amtsadel verliehen, der nur auf Lebenszeit galt. Dadurch sicherten sich die regierenden Fürsten treue Anhänger und ein Gegengewicht zum alten Feudaladel.[1113] Gerade in Deutschland war die rechtliche Abstufung des Adels sehr kompliziert und in kaum einem anderen europäischen Land wurde dem Alter bzw. der Länge der reinen Ahnenkette so viel Bedeutung zugemessen wie hier.[1114]

4.4.1.3 Leben des Adels im 19. Jahrhundert und Selbstinszenierung

Das adelige Familienverständnis war wesentlich umfassender als das bürgerliche. Zur Familie gehörten alle Blutsverwandten, aber auch alle, die innerhalb des Hauses tätig waren. Das Familienoberhaupt war der adelige Hausvater, der sich um die männlichen Mitglieder und Mitarbeiter im Haus kümmerte und sie beaufsichtigte. Er hatte im ganzen Familienkomplex das letzte Wort, während seine Gattin, die Hausmutter, die

[1110] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 96 ff.
[1111] Vgl. Reif 2012, S. 3. Schon seit dem Spätmittelalter hatten Kaiser, Könige und Päpste begonnen Personen, die sich durch Verdienste ausgezeichnet haben, in den erblichen Adelsstand zu erheben. Die Macht übertrugen sie auch an die Großen Hofpfalzgrafen, die allerdings nicht in der Lage waren innerhalb des Standes Erhebungen zu vollziehen und nicht jeder von ihren Nobilitierten wurde auf Reichsebene anerkannt, wodurch der sogenannte Landesadel entstand. Vgl. ebd., S. 13 f.
[1112] Vgl. Sikora 2009, S. 11.
[1113] Vgl. Reif 2012, S. 5 f.
[1114] Vgl. ebd., S. 1.

weiblichen Aufgaben verteilte und überwachte. Hinzu kam, dass sie für die Korrespondenz mit den entfernten Familienmitgliedern zu sorgen hatte. Wie groß eine Familie oder der Verbund, der zusammenlebte, war, hing von dem jeweiligen Gutsbesitz und dem Vermögen ab. Ziel war es, das Adelsgeschlecht durch männliche Nachkommen abzusichern und bestmöglich durch geschickte Heiratspolitik den Rang und die wirtschaftliche Absicherung zu mehren. Daher war die Kindererziehung von zentraler Bedeutung in den Familien.[1115]

Für die Selbstinszenierung und die Repräsentation stand der Hof. Hier begegneten sich die Adeligen nach ihren Rängen gegenseitig und hier wurde das Hofzeremoniell abgehalten. Die Untertanen wirkten als Zuschauer vor den Schlössern und Schlossgärten mit.[1116]

Für die Inszenierung war eine entsprechende räumliche Umgebung notwendig, die von einem steinernen Herrenhaus bis zu Schlössern und Burgen reichen konnte. Die Größe und Ausstattung hingen von dem jeweiligen Vermögen und dem Rang ab. Durch Bibliotheken, Kunstgalerien, teure Musikinstrumente und Wunderkabinette wurden das kulturelle Selbstverständnis und die Weltgewandtheit zur Schau gestellt. Selbst Freizeitaktivitäten von der Jagd über den Tanz, die Kleidung bis hin zu Essgewohnheiten demonstrierten den Standesunterschied.[1117] Es sollte eine Atmosphäre des Überflusses entstehen, in der mit Bequemlichkeit und Ästhetik der Rang und der Reichtum der Familie demonstriert wurde.[1118]

Der barocke Hofluxus wurde seit dem 18. Jahrhundert durch das aufstrebende Bürgertum heftig kritisiert. Dem Adel wurde Müßiggang, Unproduktivität und Verschwendung vorgeworfen.[1119] Im 19. Jahrhundert beschränkte sich die Prachtentfaltung und Inszenierung infolge der Kritik sowie wachsender finanzieller Engpässe zunehmend auf die Fürstenhöfe. Anerkennung wurde nun durch nationales oder soziales Engagement gewonnen. Außerdem versuchte sich der Adel durch gute Bildung,[1120] Geschmack, Kunstsinn und feine Manieren von den Bürgern

[1115] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 50-56.
[1116] Vgl. ebd., S. 70.
[1117] Vgl. ebd., S. 71 f.
[1118] Vgl. Sikora 2009, S. 69.
[1119] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 47.
[1120] Im 19. Jahrhundert sah sich der Adel genötigt, seine Kinder den bürgerlichen schulischen und universitären Studien und Prüfungen anzupassen, da die vorherige Kavalier-Ausbildung ein nicht überprüfbares Halbwissen beinhaltete und der Geist der Zeit auf standardisierte und professionelle Ausbildungen zur Bildung eines effizienten Staates ausgerichtet war. Vgl. ebd., S. 59.

abzugrenzen.[1121] Im Alltag inszenierten Adelige durch viel Aufwand und Haltung einen entsprechenden Habitus, um sich ihrem Rang würdig zu erweisen und gleichzeitig die Ehrerbietung der Rangniederen zu gewährleisten.[1122] Reichere Adelsfamilien versuchten ihre bis dahin vor allem der eigenen Ruhmdarstellung dienenden Kunstsammlungen nun durch kultivierten Kunstgeschmack sowie durch das Mäzenatentum gegenüber jungen Talenten zu erweitern. Darin ähnelten sie dem reicheren Bürgertum.[1123] Für die adeligen Familien war es wichtig, die familiären Traditionen, Verbindungen und das Familiengedächtnis aufrechtzuerhalten. Dazu dienten neben hervorgehobenen Grabgestaltungen auch Gemälde berühmter Vorfahren in den eigenen Wohnräumen, die die Nachkommen über die Persönlichkeiten und das Alter der Familie informierten. Gerade im 19. Jahrhundert besann sich der Adel wieder stärker auf die Familie, da die lange Ahnenreihe einen der noch wenigen Unterschiede zur bürgerlichen Elite darstellte.[1124]

4.4.1.4 Funktionen des Adelsbildnis

Aus Repräsentationsgründen wurden seit der Renaissance Burgen in Schlösser und Herrengute umgebaut oder neu angelegt, was zugleich eine zunehmende Differenzierung der Innenausstattung nach sich zog. Räume wurden spezifischer eingeteilt und für bestimmte Zwecke genutzt. Es gab nicht mehr nur Wohn- und Schlafräume der adeligen Hausbewohner, sondern es entstanden vermehrt Salons und Audienzzimmer mit Vorräumen, Bibliotheken, Galerien und weitere Prunkräume. Diese wurden mit Ornamenten, Skulpturen und Bildern geschmückt.[1125] Mit dem Ziel die Familie, ihr langes Fortbestehen bis in die Gegenwart, den Rang und den Reichtum darstellen zu wollen, wurden Bildnisse der Ahnen und der lebenden Adeligen angefertigt, die dann in den Stammsitzen zu bestaunen waren. Die Präsentation der Ahnentradition und die Inszenierung einer generationsübergreifenden Zeitlinie, die von der Vergangenheit bis in die Zukunft reichen sollte, diente dazu, die lebenden Familienmitglieder zu tugendhaftem Verhalten zu ermahnen und zugleich den

[1121] Vgl. ebd., S. 72.
[1122] Vgl. ebd., S. 16.
[1123] Vgl. ebd., S. 74.
[1124] Vgl. ebd., S. 74 f.
[1125] Vgl. Sikora 2009, S. 74 f.

Besuchern die familiären Werte vor Augen zu führen.[1126] Ahnengalerien waren beim hohen und niederen Adel zu finden. Bis ins 18. Jahrhundert prägte das ritterlich-militärische Selbstverständnis die Darstellung adeliger Männer, die häufig mit Harnischen und Rüstungen porträtiert wurden. Auch Wappen waren über lange Zeit ein typisches Element der Bildnisse.[1127]

Andrea Kluxen unterscheidet zwischen Herrscher- und Adelsporträt. Das Herrscherporträt hatte immer einen offiziellen Charakter. Durch die Aufklärung veränderte sich die Sicht auf den Herrscher, da das Privatleben von den königlichen Aufgaben getrennt gesehen wurde. Ab dem 19. Jahrhundert wurde dem Herrscher in den Bildnissen individuelle Züge zugestanden, und er wurde nicht mehr nur als eine überindividuelle Personifikation des Staates gesehen.[1128] Rainer Schoch erinnert daran, dass das Herrscherbildnis immer aus der jeweiligen Zeit heraus zu betrachten ist, da es sich an einen bestimmten Adressatenkreis[1129] richtete, der zu Lebzeiten des Herrschers die Herrschaftssymbolik verstand und bei dem das Bildnis seine volle Wirkung entfalten konnte. Das Porträt hatte vor allem die Funktion der Repräsentation, in Form der Stellvertretung des Herrschers bzw. des Staates,[1130] und der Propaganda, die besonders im 19. Jahrhundert mit dem Erstarken des Bürgertums zum Machterhalt notwendig wurde.[1131] Die Notwendigkeit dieser Propaganda führte zu der von Kluxen beschriebenen Individualisierung. Neben dem Geburtsrecht erwartete die Öffentlichkeit eine Legitimation durch persönliche Verdienste, die den Herrscher zum Vorbild in moralischer oder feldherrischer Hinsicht machten. Dadurch näherte sich die Darstellung den bürgerlichen Tugenden an.[1132]

[1126] Vgl. ebd., S. 128 f.
[1127] Vgl. ebd., S. 130.
[1128] Vgl. Kluxen 1989, S. 108.
[1129] Ein Gemälde für die Untertanen war anders gestaltet als ein Bildnis für die eigene Familie, den Adel oder im internationalen Präsentationsumfeld. Je nach Zeit und Öffentlichkeit war das Bildnis eine reine Machtzurschaustellung wie bei einem Feudalherrscher oder eine Legitimation vor der bürgerlichen Öffentlichkeit. Vgl. Schoch 1975, S. 14 f.
[1130] Vgl. ebd., S. 11 ff; Das Staatsporträt wurde überall da aufgestellt, wo der Souverän als Staatsmacht auftreten sollte: „in den Prunkräumen ausländischer Höfe und in den Schlössern des einheimischen Adels, in den Botschaftsgebäuden, Ministerien, staatlichen Ämtern und in den Sitzungssälen staatlicher Kommissionen, im Parlament und in den Rathäusern, in den Gebäuden öffentlicher Institutionen wie Kasernen, Theatern, Museen, Universitäten, Schulen etc. In der Verbreitung der Staatsporträts dokumentiert sich die Allgegenwart des Staates.“ Ebd., S. 13.
[1131] Vgl. ebd., S. 15 f.
[1132] Vgl. Kluxen 1989, S. 109. Kluxen stellt in ihrer Arbeit fest, dass es im 19. Jahrhundert nicht zu einer Krise des Herrscherporträts kam, sondern dass es zu einer Krise des absolutistischen Staatsporträts kam. Durch die Veränderungen der politischen und sozialen Verhältnisse wandelte sich das Herrscherporträt

Im Unterschied zum Herrscherbildnis hatte das Adelsporträt bereits früher den Weg zu englischen Porträttypen gefunden, da der Adel, durch die Aufklärung und das englische Selbstbewusstsein inspiriert, seine Stellung zu behaupten suchte, wenn nicht gar auszubauen. Bildnisse wurden wie beim Herrscherbildnis für verschiedene Zwecke hergestellt: Porträts in offizieller Funktion als Standesherr, als Privatmann mit Familie, für die private Ahnen- und Familiengalerie oder im Auftrag Dritter für Amts- und Funktionsangelegenheiten. Das offizielle Adelsporträt, das gerne als Kniestück bestellt wurde, blieb Standesporträt, während die meist als Brustbilder bestellten Werke für die Ahnen- und Familiengalerie keine Standeszugehörigkeit, sondern eine Schicht- oder Gesinnungszugehörigkeit zum Ausdruck brachten. Nach Kluxens Analyse entwickelte sich das Adelsporträt ebenso wie das Herrscherporträt durch englische Vorbilder weiter zu eigenständigen Stilen mit sachlich-realistischen Tendenzen. Es wandelte sich vom Standes- zum Staatsdienerporträt, bis es ab 1848 schließlich dem bürgerlichen Bildnisstil angeglichen wurde.[1133]

4.4.1.5 Sohns Auftraggeber

Zu Sohns ersten Auftraggebern gehörte der örtliche Adel in und um Düsseldorf. Entscheidend für den frühen Erfolg waren Wilhelm Schadows Verbindungen zum Preußischen Königshaus und zu dessen katholischen Verwandten, die im Düsseldorfer Schloss Jägerhof residierten. Da sich dieses Schloss unter dem rheinischen Adel zum gesellschaftlichen Mittelpunkt entwickelte, ergaben sich für Sohn und seine Kollegen von Anfang an zahlreiche Porträtauftäge. Johann Wilhelm Schirmer erinnerte sich an die anfängliche Akademiezeit zurück:

> „Der Bergische und Westpfählische Adel war damals in Düsseldorf stark vertreten, das Officiercorps der Garnison mit dem heiteren Sinne das den kleinen Hof des Prinzen Friedrich von Preussen leitete, mußte bald anständige Gelegenheit biethen, die gesellschaftliche Stellung der Künstler zu heben. Bereits hatte Sohn schon mehrere Portraits gemalt, doch noch weit mehr standen in Aussicht. Prinz Friedrich besuchte zuweilen die Academie, natürlich wurde die Sache Mode, und bald ward der Wachtparade Sonntag's der Zulauf so stark, daß

in Auseinandersetzung mit dem englischen Herrscherporträt, das auf allegorische und verherrlichende Attribute verzichtete, von einem absolutistischen zu einem fast individuellen Bildnis. Vgl. ebd., S. 118 f.

[1133] Vgl. ebd., S. 119-127.

> die paar Atelier's förmlich gestürmt erschienen; es wurde guter Ton die Academie zu sehen, […]."[1134]

Der Landschaftsmaler Schirmer profitierte ebenfalls von der zunehmenden Auftragslage, indem er Sohn bei einigen Bildnissen mit Details half und dafür entlohnt wurde.[1135] Dies zeigt, dass Sohn bereits Ende der 1820er Jahre als Porträtist so gefragt war, dass er zusätzliche Hilfe bei der Bewältigung der Aufträge benötigte. Zu den frühesten erhaltenen Bildnissen gehören die Porträts des Ehepaars Mirbach: Antonia Auguste Franziska von Mirbach, geb. Wolff Metternich (1797–1855; Abb. 162; WK-Nr. 9), gemalt 1829, und das ihres Gatten Johann Wilhelm Joseph von Mirbach (1784–1849, seit 1840 Graf von Mirbach-Harff; Abb. 163; WK-Nr. 16), das als Pendant ein Jahr später entstand.[1136] Sie zählten zum alten rheinischen Niederadel, der aus einer Ritterschaft entstanden war. Die Manneslinie der Familie sollte mit Johann Wilhelm erlöschen, doch sein Neffe Richard führte als Erbe den Namen fort.[1137] Johann Wilhelm war Rheinischer Ritterhauptmann, Königlicher Major in der Armee, Ritter des rothen Adler-Ordens, des eisernen Kreuzes und des Wladimir-Ordens. 1840 wurde er durch den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. in den Grafenstand erhoben.[1138] Die Nähe zu Preußen lässt sich nicht nur in der edlen Husarenuniform und den Orden ablesen, sondern auch in der Darstellung. Beide Brustbilder in Tondi entsprechen dem Aufbau von Adelsbildnissen von Wilhelm Schadow. Antonia von Mirbach schaut zu ihrer Rechten aus dem Bildnis heraus, während ihr Körper zu ihrer Linken gedreht ist. Sie trägt ein schulterfreies Kleid mit einer doppelreihigen Perlenkette. Weiterer edler Schmuck findet sich an den Ohren und am Haaransatz über der Stirn, wo er zu dem kunstvoll gescheitelten, gedrehten Haar mit den hochgesteckten Locken überleitet. Das Licht kommt von oben links und erhellt insbesondere ihre rechte Schulter und das leicht geneigte Gesicht. 1829 malte Schadow das *Bildnis der Madame Kortüm* (Abb. 159), die ebenfalls im Tondo die gleiche Körperhaltung und Kopfneigung aufweist wie Antonia von Mirbach. Auch das kunstvolle Haar und die Lichtführung sind ähnlich. Obwohl Madame Kortüm, wie der fehlende Schmuck unterstreicht, keine Adelige war,

[1134] AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 100-102.
[1135] Vgl. ebd., S. 102.
[1136] Vgl. Ohm, Annaliese; Verbeek, Albert: Harff, Familienbildnisse, in: Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16: Kreis Bergheim, Bd. 2: Heppendorf-Kerpen (1971), S. 81, Nr. 40.
[1137] Vgl. Menges 1994
[1138] Vgl. Stange 1867, S. 60.

griff Schadow hier auf seine Bildnisse von Marianne von Preußen (1785–1846; Abb. 160) zurück, die er mehrfach um 1824 malte.

Auch das Bildnis des Johann Wilhelm von Mirbach zeigt die Nähe zu Schadows Bildnissen deutlich. Mit leicht nach rechts gedrehtem Oberkörper wendet er den Kopf nach links und blickt entschlossen aus dem Bild heraus. Wilde Locken und ein Backenbart umrahmen das Gesicht. Das von oben links einfallende Licht betont sowohl die Pracht der Uniform als auch das Gesicht als kompositorischen Höhepunkt. 1830 malte Schadow ein Doppelbildnis von Prinz Friedrich Wilhelm Ludwig von Preußen (1794–1863) zusammen mit dessen Bruder Wilhelm zu Solms-Braunfels (1801–1868). Parallel dazu entstand eine Tondo-Version mit nur Friedrich Wilhelm Ludwig als Brustbildnis (Abb. 161). Der Ausschnitt, die Köperhaltung, die Kopfdrehung und die Lichtführung entsprechen denen von Mirbach. Demnach Sohn orientierte sich zunächst stark an seinem Lehrer Schadow, um seine adelige Kundschaft ins rechte Licht und den gebührenden Rang zu setzen. Im weiteren Verlauf seiner Karriere entwickelte er jedoch zunehmend eigenständige Kompositionen. Um 1840 emanzipierte sich Sohn von seinem Lehrer in der Darstellung: Auf den bisher gesichteten adeligen Porträts nahmen nun die adeligen Damen und Herren vor Landschaften und Interieurs natürlichere Posen ein. Zur selben Zeit hatte Sohn die Situationsbilder *Tasso und die beiden Leonoren*, *Die beiden Schwestern* und *Donna Diana* fertiggestellt. Die genannten Bilder zeigen, dass Sohn sich verstärkt mit den Darstellungsvarianten von Figuren beschäftigte. Auch wenn sich die Haltungen in den Situationsbildern nicht in den Porträts der Adeligen in gleicher Weise wiederfinden, so scheinen sie doch Sohns Gespür für die kompositorische Platzierung der Dargestellten nachhaltig geprägt zu haben.

Mit den Jahren zählte neben dem Niederadel auch der deutsche Hochadel mit ausländischer Verwandtschaft zunehmend zu Sohns Auftraggebern. Ein Katalysator für Sohns Aufträge vom Hochadel dürfte die Begegnung mit der Familie zu Wied gewesen sein. Diese entstammte einem alten rheinischen Adelsgeschlecht, zählte seit 1806 zum mediatisierten Hochadel und somit zur Standesherrschaft.[1139] Elisabeth zu Wied, die

[1139] Der Familie zu Wied gehörte die ehemalige reichsunmittelbare Grafschaft Wied, die heute etwa der Hälfte des Landkreises Neuwied entspricht. Das Haus zu Wied stellte in der Vergangenheit schon mehrere Kölner und Trierer Erzbischöfe, bis unter Graf Johann IV. zu Wied (gest. 1581) die Familie die protestantische Lehre reformierter Observanz annahm und in ihrer Grafschaft einführten. Das war eine Besonderheit im katholischen Rheinland. Religionsfreiheit wurde den Bürgern gewährt, so dass die Stadt Reformierte, Lutheraner, Katholiken, Juden und Mennoniten anzog, was sich wirtschaftlich positiv

spätere Königin von Rumänien und Schriftstellerin unter dem Pseudonym „Carmen Sylva“, berichtet in ihren Lebenserinnerungen „Mein Penatenwinkel“ von 1908, wie Sohn Eingang in die Familie gefunden hatte:

> „Wir lernten ihn [Carl Ferdinand Sohn; Anm. d. Verf.] zuerst durch meinen Großonkel Carl, seinen Schüler, kennen […]. Im Malen war er, als meine Eltern heirateten, ein Anfänger, brachte es aber mit großem Fleiß soweit, daß er noch recht gute Porträts malte. Zuerst ließ er immer Sohn kommen und fragte ihn viel.[1140] Er malte ein Bild meiner Mutter […]. Das Bild wurde nicht gut, dafür aber kam Sohn und malte zwei vortreffliche Bilder meiner jugendschönen Mutter […]. Das waren die ersten Bilder,[1141] die er in unserer Familie malte, von da an war er ein alljährlicher Gast oft viele Wochen in unserem Hause und malte uns alle zu öfteren Malen.“[1142]

Elisabeths Mutter Marie zu Wied (1825–1902) war eine geborene Prinzessin von Nassau und dadurch mit den regierenden Häusern Preußen, Österreich, Russland, Schweden und den Niederlanden verwandt. Laut ihrer Pflegetocher Marie von Bunsen (1860–1941) galt sie als einflussreichste Frau am Rhein und wurde von ihren Cousins, dem Prinzregenten Luitpold von Bayern (1821–1912) und dem späteren Kaiser Wilhelm I. (1797–1888), als schönste Frau bezeichnet. Ihr Halbbruder Prinz Nikolaus von Nassau (1832–1905), der später die Tochter des russischen Dichters Alexander Puschkin (1799–1837) heiratete, war ein steter Gast im Hause Wied.[1143] Er und seine Mutter, Herzogin Pauline von Nassau (1810–1856), ließen sich ebenfalls von Sohn malen.[1144] Nach und nach malte Sohn weitere Mitglieder der Nassauischen Familie, wie den regierenden Fürsten Adolph von Nassau (1807–1905), der später Großherzog von Luxemburg wurde, seine zweite Gattin Adelheid Marie von Anhalt-Dessau (1833–1916) und die gemeinsamen Kinder sowie ein posthumes Porträt der ersten Gattin

---

niederschlug. 1784 wurde die Grafschaft wegen guter Dienste des Grafen Friedrich Alexander zu Wied (1706-1791) vom Kaiser in den Reichsfürstenstand erhoben. 1806 wurde die Familie mediatisiert und dem Herzogtum Nassau unterstellt. Nach Napoleons Niederlage 1815 fiel das Herzogtum an Preußen. Vgl. Willscheid, Bernd: Carmen Sylva und ihr Neuwied, in: AK Neuwied 2016, S. 6 ff.

[1140] Else von Arnim schrieb im Januar 1855, als sie Sohn Porträt saß, dass Carl zu Wied in das Atelier kam und Sohn bei dem Malen studierte. Also war er zu dieser Zeit schon ein gelehriger Schüler von Sohn. Vgl. Buch 1929, S. 206.

[1141] Vermutlich war das 1847, denn in der alten Inventarliste vom 1. Oktober 1957 des Schloss Neuwied befanden sich ein großes und ein kleines Bildnis von Marie zu Wied aus diesem Jahr. Vgl. Korrespondenz mit Gerd Anhäuser, Archivar des Fürstlichen Archivs, vom 5. Juli 2018.

[1142] Sylva 1911, S. 186 f.

[1143] Vgl. Willscheid, Bernd: Carmen Sylva und ihr Neuwied, in: AK Neuwied 2016, S. 12.

[1144] Vgl. Kleineberg, Günther: Skulptur, Malerei und Graphik im Herzogtum, in: AK Wiesbaden 1981, S. 339.

Elisabeth Michailowna Romanowa, geb. Großfürstin von Russland (1826–1845).[1145] Die jüngere Halbschwester von Marie zu Wied und Adolph von Nassau, Sophie von Nassau (1836–1913), heiratete den späteren schwedischen König Oscar II. (1829–1907) und wurde Königin von Schweden. Beide sowie deren Sohn porträtierte Carl Sohn ebenfalls. Auch die ältere Halbschwester von Marie zu Wied, Fürstin Helene von Waldeck und Pyrmont, geb. von Nassau (1831–1888), und ihr Gatte ließen sich von Sohn malen.

Zunehmend vertiefte sich auch Sohns Beziehung zu dem in Düsseldorf residierenden Haus Hohenzollern-Sigmaringen. Nach dem frühen Tod Stephanies von Hohenzollern-Sigmaringen, der spätere Königin von Portugal, fertigte Sohn mehrere posthume Bildnisse von ihr an.[1146] Elisabeth zu Wied heiratete Stephanies Bruder Karl (1839–1914), der König Carolus I. von Rumänien wurde. Weitere Familienmitglieder der Hohenzollern folgten in Sohns Auftragsliste. Sohn kann als eine Art zeitweiliger Hofmaler der Familie zu Wied gelten, auch wenn das niemand zu dieser Zeit so bezeichnet hätte, sondern er als Künstlerpersönlichkeit für sich stand. Sein künstlerisches Können wie auch seine umgängliche Art verschafften ihm das Vertrauen der nächsten Verwandten der Familie, die ihm wiederholt Aufträge erteilten. In seinen späten Aufzeichnungen finden sich viele Aufträge reicher Bürger sowie des Nieder- und Hochadels, wobei der Adel meist mehrere Bildvariationen in Auftrag gab. Besonders die Häuser zu Wied und Nassau tauchen regelmäßig mit Aufträgen auf.[1147]

4.4.2 Kniestück/ Ganzkörperbildnis

In Sohns Œuvre finden sich mehrere Ganzfigurenbildnisse und Kniestücke. Von den 113 Bildnissen, die er von 1860 bis 1867 aufgelistet hatte, sind 45 als „Kniestück“ und drei als „ganze Figur“ bezeichnet.[1148] Das ist eine sehr große Menge an Bildern für dieses Format. Kniestücke wurden von den bürgerlichen sowie den adeligen Kunden bestellt. Die wenigen Ganzkörperbildnisse wurden fast ausschließlich vom Adel geordert.[1149] Wie Martin Wolthaus in seiner Analyse der Rheinischen Adelsbildnisse

[1145] Vgl. Schüler, Winfried: Der Herzog und sein Hof, in: AK Wiesbaden 1981, S. 56 f, 430 f.; AK Monaco 2011, S. 93 f.
[1146] Siehe Kapitel 4.6.1 Stephanie von Hohenzollern Sigmaringen
[1147] Vgl. Sohn 1860-1867.
[1148] Vgl. ebd.
[1149] Eine Ausnahme bildet das Bildnis Madame Alfred Magne, geb. Angélique Gabrielle Mathilde Werlé (1840-1914) das 1862 entstand und in Sohns Notizen als „Französin“ bezeichnet wird. Vgl. Sohn 1860-

festgestellt hat, ließen über die Jahrhunderte nur wenige herrschende Fürstenhäuser Ganzfigurenbildnisse anfertigen. Im 19. Jahrhundert weicht der Alleinanspruch des hohen Adels auf und es werden Bildnisse von niederrangigen Personen ebenfalls ganzfigurig abgebildet. Dennoch bleibt das Ganzfigurenbildnis, ebenso wie in Sohns Œuvre, eine Ausnahme.[1150] Wenn es keine Kinderbildnisse waren, ließen sich Fürsten und Fürstinnen in ganzer Figur repräsentativ mit Uniform, Orden, Degen und roten Stoffen vor einem barocken Hintergrund im französischen Stil malen, wie bei dem *Bildnis Hans Graf Königsmarck* von 1855 (1799–1876; Abb. 162; WK-Nr. 111),[1151] oder mit kostbaren Stoffen, Schmuck und ebenfalls barock anmutenden Säulen, wie Marie von Sachsen-Altenburg von 1855 (1818–1907; Abb. 163; WK-Nr. 107). Neben diesen klassischen Herrscherdarstellungen finden sich jedoch viele Kniestücke, die diesem Schema nicht entsprechen. Beispielhaft werden im Folgenden die Pendantbildnisse von Adelheid Marie von Nassau und ihrem Ehemann Adolph von Nassau besprochen.

4.4.2.1 Bildnis Adelheid Marie von Nassau (1833–1916), 1855

Adelheid Marie von Nassau war eine geborene Prinzessin zu Anhalt-Dessau. Sie war die älteste der drei Töchter des Prinzen Friedrich August zu Anhalt-Dessau (1799–1864) und der Prinzessin Marie Louise Charlotte von Hessen-Kassel (1814–1895). Adelheids jüngste Schwester sollte später Königin Luise von Dänemark (1817–1898) als Gemahlin von König Christian IX. (1818–1906) werden. Adelheid selbst hatte künstlerisches Talent, das ihre Eltern durch den Unterricht bei den Malern Heinrich Buntzen (1803–1892) und dem Düsseldorfer Landschaftsmaler Carl Irmer (1834–1900) förderten. Unter deren Anleitung entstanden Landschaftsbilder. Als Sechzehnjährige lernte sie 1850 auf Schloss Rumpenheim bei Offenbach den verwitweten Herzog Adolph von Nassau kennen, mit dem die Familie befreundet und entfernt verwandt war. Ein Jahr später heiratete Adelheid den 17 Jahre älteren Adolph und wurde zur

1867, S. 2 (aufgelistet unter 1861) Madame Magne ist im Stile einer Fürstin im hochherrschaftlichen Interieur dargestellt und wirkt wie eine Adelige, obwohl sie und ihr Gatte aus dem Großbürgertum stammen. Vgl. Lachaise 1998, S. 98 f.

[1150] Wolthaus 2022, S. 29.

[1151] Sohn folgt hier der Körperhaltung im Bildnis Friedrich Wilhelm II., König von Preußen (1814) von Gérard, das in Preußen und den deutschen Ländern als prägendes Vorbild gedient hat. Vgl. Schoch 1975, S. 94.

Herzogin von Nassau.[1152] Mit dem Umzug nach Wiesbaden lernte sie den Maler Otto Reinhard Jacobi (1812–1901) kennen, der der Zeichenlehrer der jüngeren Generation von Nassau war und gleichzeitig sich als Konservator um die Kunstgegenstände der Familie kümmerte. Als Hofmaler unterrichtete er Adelheid in der Genremalerei. Jacobi selbst lernte an der Düsseldorfer Kunstakademie.[1153] In den folgenden Jahren gebar Adelheid drei Söhne und zwei Töchter. Von den fünf Kindern verstarben drei in den ersten beiden Lebensjahren.[1154] Nachdem 1852 der Erbprinz Wilhelm IV. geboren wurde, starb der Zweitgeborene Friedrich im Oktober 1855 nach knapp einem Jahr. Vermutlich noch vor diesem tragischen Schicksalsschlag wurde Carl Ferdinand Sohn, der zu dieser Zeit schon viele Bildnisse der Familie zu Wied und auch von Prinz Nikolaus von Nassau und dessen Mutter Pauline gemalt hatte,[1155] mit den Bildnissen von Adelheid und ihrem Ehemann Adolph von Nassau beauftragt.

Adelheid Marie von Nassau präsentiert sich auf Sohns Gemälde in einer schwarzen Samtabendrobe, die Dekolleté, Schultern und Arme unbedeckt lässt (Abb. 144; WK-Nr. 108). Die Berthe ist mit feiner Spitze und großen Schleifen verziert, deren Enden seitlich am Arm herunterhängen und die pyramidale Form des Kleides bis zu den Schultern fortführen. Ihre rechte Hand ruht auf dem linken Unterarm. Am rechten Arm trägt sie einen goldenen, mehrfach geschwungenen Armreif, während an der Hand der Ehering glänzt. Mit der linken Hand hält sie eine weiße Rose, die farblich mit dem weißen Rüschenrand über dem Busen, der schweren Perlenkette um den Hals und den Perlenohringen korrespondiert. Adelheid Marie von Nassau steht mit dem Körper zur rechten Bildseite gewandt, während ihr Gesicht leicht nach unten geneigt den Betrachter direkt anschaut. Durch diese Haltung wirken die Schultern sehr niedrig und der Hals sehr lang. Die Haut ihres rundlichen Gesichts ist makellos glatt und weist um die Wangen und die kleinen, vollen Lippen Rötungen auf. Ihre hellen Augen werden durch die ebenmäßig geschwungenen Augenbrauen und das gescheitelte und hochgesteckte Haar gerahmt. Sie steht vor einer hügeligen Landschaft mit herbstlich braunen Wäldern. Im Himmel formieren sich Wolken, die zum Horizont hin dunkler

[1152] Mit 17 Jahren heiratete Adelheid von Nassau, was sehr früh auch für den Adelskreis war. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lag das Heiratsalter bei adeligen Frauen bei 25 bis 26 Jahren, bürgerliche Frauen mit 28 Jahren. Vgl. Paletschek 1994, S. 174.
[1153] Vgl. Even 2009, S. 3-12.
[1154] Vgl. Schüler, Winfried: Der Herzog und sein Hof, in: AK Wiesbaden 1981, S. 57; Wilhelm IV. (1852-1912), Großherzog von Luxemburg, Friedrich (1854-1855), Marie (1857-1857), Franz Joseph Wilhelm (1859-1875) und Hilda (1864-1952)
[1155] Vgl. Kremnitz 1904, S. 71.

werden. Durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast erscheint die Haut besonders hell und leuchtend. Die Wolken öffnen sich leicht um den Kopf, so dass der Himmel entfernt an eine Gloriole erinnert und somit auf die hohe Geburt der Dargestellten verweist. Der Kontrast zwischen der Dargestellten und dem Hintergrund liegt nicht nur in der Farbe, sondern auch in der Ausarbeitung. Während Adelheid Marie von Nassau mit klaren Umrisslinien gemalt ist, erscheint die Landschaft unscharf und lässt so die Dargestellte noch mehr hervortreten. Wo genau sie steht, ist nicht zu sagen. Vermutlich positioniert sie sich am Rande einer Terrasse.

Das teure, aufwendige Samtkleid zusammen mit dem edlen Schmuck repräsentiert den hohen Stand und den Reichtum von Adelheid Marie von Nassau und ihrer angeheirateten Familie. Das Schwarz des Kleides lässt zudem ihre junge, makellose und porzellanartige Haut hervortreten, die an Sohns frühe idealisierten Bildnisse erinnert. Der repräsentative Charakter tritt hier wie bei den meisten Adeligen stärker in den Fokus, da Bilder von Familienangehörigen in den überzeitlichen Kontext der Familienerzählung eingeordnet werden. Im Gegensatz zu Anna de Weerth deutet Adelheid Marie weder mit den Armen noch mit ihrer Kleidung auf die Geburten hin. Die innige Mutter-Kind-Beziehung, wie sie das bürgerliche Geschlechterkonzept propagierte, wurde nicht übernommen. Stattdessen wird jedoch durch den ruhigen Blick und den leicht geneigten Kopf die Sanftheit und eine edle Innerlichkeit gezeigt. Müßiggang wird hier in dem Sinne vorgeführt, dass Adelheid keine schweren Aufgaben im Haushalt zu erledigen hatte, sondern sich der Repräsentation und den schönen Dingen zuwenden konnte, was die Rose unterstreicht.[1156] Das deckt sich mit den Untersuchungen von Sylvia Paletschek. Paletschek unterteilt die adeligen Damen grob in Landaldelige und Frauen am Hofe. Tugenden der landadeligen Damen waren Gottesfürchtigkeit, Häuslichkeit und Fleiß. Sie agierten als Hausmütter, die sich in der patriarchalen Ordnung dem Gatten unterordneten. Als Hausmutter wachte die adelige Herrin über die Hauswirtschaft und das Gesinde, auch die Kindererziehung fiel in ihren Bereich. Dieses Ideal verband sich meist mit dem höfischen Ideal der Frau, soweit der Landadel Teil des Hofes war. Die repräsentative Dame am Hof wiederum, wie Adelheid Marie von Nassau, musste sowohl Etikette und sicheres Auftreten am Hof beherrschen als auch über die Fähigkeit zu geistreicher Konversation verfügen und durch edle

[1156] Wobei die Rose auch für Sittsamkeit und Schamhaftigkeit oder auch für Schönheit, Liebe und Anmut stehen kann. Vgl. Kretschmer 2018, S.347.

Kleidung, Schmuck und einen aufwendigen Lebensstil Prestige verkörpern. Im von Intrigen geprägten Hofumfeld erwies sich darüber hinaus die Kontrolle der eigenen Affekte und Gefühle als unabdingbar.[1157] Anstelle der praktischen Aufgaben wie bei den Landadeligen wurden von den höfischen Adeligen psychisch-geistige Fähigkeiten mit rationaler Selbstkontrolle und ästhetische Qualitäten erwartet. Neben Bildung und Schönheit sollten sie sich durch Klugheit, Menschenkenntnis, angenehmes Auftreten und Geschicklichkeit im Umgang mit anderen Menschen auszeichnen. Durch ihre Stellung am Hof verfügten die Frauen über zahlreiche Einflussmöglichkeiten und Macht, was in der damaligen Gesellschaft für Frauen eher selten war.[1158]
Das Geschlechterkonzept, das sich ab Ende des 18. Jahrhunderts zu entwickeln begann, leitete die Geschlechtscharaktere sowie die damit verbundene Stellung von Mann und Frau zunehmend von der Natur und nicht mehr von der Religion ab. An der Gestaltung dieses Konzepts wirkten auch durch Vertreter des aufgeklärten Adels mit, wie Wilhelm von Humboldt (1767–1835), Johann Friedrich Campe (1746–1818) und Sophie von LaRoche (1730–1807). Daher wendeten sich entsprechende Ratgeber häufig sowohl an bürgerliche als auch an adelige Damen.[1159] Jedoch wurde durch die Geschlechtscharakteren auch Adelskritik geübt. So bemängelte Campe die höfische Schamlosigkeit, Genusssucht und Trivialität und propagierte gleichzeitig Moral und Tugend als der Frau angemessen. Andere kritisierten die höfische Mode der Schnürbrüste und ausladenden Becken, was im Widerspruch zur Natürlichkeit und somit dem Naturell der Frau stand. [1160] Aber auch Müßiggang, Bildung zum Selbstzweck und emotionale Unabhängigkeit wurden als Laster der adeligen Frau dargestellt. Das neue Idealbild der Frau vereinte sowohl adelige Züge als auch adelskritische Ansichten in sich. Das Bürgertum übernahm adelig-höfische Eigenschaften ebenso, wie der Adel ab dem frühen 19. Jahrhundert Teile des neuen bürgerlichen Frauenbildes adaptierte. Dadurch wurde die zukünftige Gattin von den Männern zur Idealfigur stilisiert und aufgewertet. [1161] Paletschek fasst es folgend zusammen:

[1157] Eine Fähigkeit, die Elisabeth zu Wied (1843-1916) in dem Kapitel über ihre Großmutter Pauline von Nassau (1810-1856) beklagt: „Sie [Pauline von Nassau; Anm. d. Verf.] war auf Ertragen und Schweigen dressiert. […] In Deutschland herrschte die Unsitte, die Frauen unterdrücken zu wollen. Man hat immer noch etwas die Idee, dass Frauen schweigen sollen;“ Sylva 1911, S. 24.
[1158] Vgl. Paletschek 1994, S. 160 f.
[1159] Vgl. ebd., S. 162 f.
[1160] Vgl. ebd., S. 163 f.
[1161] Vgl. ebd., S. 165.

> „Wahrhaftigkeit, Festigkeit des Charakters, Gefühlstiefe, Phantasie, Bescheidenheit, Heiterkeit, tiefe Religiosität, umfassende Bildung, Reinheit und Natürlichkeit sind die nun auch von immer mehr adeligen Männern gewünschten und imaginierten weiblichen Charaktereigenschaften.“[1162]

Die Verbürgerlichung der adeligen Frauen fand ihren Niederschlag in der vermehrten Tendenz zur Liebesheirat, der intensiven Kindererziehung mit emotionaler Bindung, verstärkter Religiosität sowie der Kritik am höfischen Leben und der begrenzten weiblichen Bildung. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kehrte sich der Geschlechtscharakter in Richtung des adeligen Lebens um: Frauen hatten Müßiggang zu demonstrieren, so wie Adelheid Marie in diesem Bildnis.[1163] Der dezente Pomp, der dem bei Henriette Oppenheim ähnelt, die sensible Ausstrahlung von Innerlichkeit und Reinheit sowie die angedeutete Privatheit des Bildes können als bürgerlich gelten. Das Format und die stärker idealisierte Haut sprechen hingegen für den adeligen, repräsentativen Charakter des Porträts. Die Darstellung vor einer Landschaft findet sich bei Carl Ferdinand Sohn, abgesehen von seinen schönen Damenbildnissen, die meist vor italienischen Landschaften mit Brüstung gezeigt werden, sowohl bei den Porträts seiner Kollegen als auch bei den Bildnissen von Adeligen.

Die Darstellung von Personen vor Landschaften lässt sich schon in der Renaissance finden, wie etwa bei Raffaels Brust- und Halbbildnissen vor toskanischen Landschaften. Brüstungen distanzieren jedoch die Dargestellten von dem Umland (vgl. z.B. Abb. 164). Bei Tizian reduzierte sich der Landschaftsausschnitt in den Damenkniestücken auf Fensterausblicke (vgl. Abb. 165). Anthonis van Dyck erweiterte den Landschaftsausblick wieder und positionierte seine ganzfigurigen Damen entweder im Innenraum vor einem geöffneten Fenster mit Blick auf die Terrasse oder ließ sie die Terrasse durchschreiten, die als Erweiterung des Innenraums verstanden wurde (vgl. Abb. 166). Ähnliches hat Petra Kreuder bei ihren Untersuchungen zur bewegten Frau in der Malerei der letzten Jahrhunderte festgestellt. Bei Damenbildnissen von Peter Lely (1618–1680) und von Godfrey Kneller (1646–1723) stellt sie fest, dass die Damen zwar schon auf einer Terrasse stehen, der erweiterte Innenraum jedoch durch eine Brüstung, Balustrade oder Mauer von der Landschaft abgegrenzt wird.[1164] Bei Lelys *Frances Teresa Stuart* (ca. 1662–65; Abb. 167) scheint die Dame allerdings schon im

[1162] Ebd., S. 165 f.
[1163] Vgl. ebd., S. 166.
[1164] Kreuder 2008, S. 203 f.

Wald zu stehen. Sie wird durch einen Felsen mit Bäumen vom Hintergrund getrennt, wobei diese auch die Begrenzung der Terrasse darstellen könnten. Thomas Gainsborough (1727–1788) positionierte seine Lady Mary Bruce, Duchess of Richmond (Abb. 168) ebenfalls am Terrassenrand, was durch die Präsenz der überwucherten Gartenamphore betont wird. Kreuder bezeichnet diesen Platz als Schwellenraum, der den Übergang zur Landschaft markiert.[1165] Gerade in der Bildnismalerei des 18. Jahrhunderts dienten Landschaften häufig als stimmungsvolles Ambiente. In den Damenbildnissen von Sohn lassen sich die Grenze der Terrasse durch Brüstungen oder Steine erkennen. Bei Adelheid Marie hingegen ist ein solcher Hinweis auf eine Begrenzung nicht vorhanden. So sehr die Landschaft in den bisherigen Beispielen der vorherigen Jahrhunderte immer mehr Teil des Bildes wurde, so gab es doch einen sehr erfolgreichen Zeitgenossen Sohns, der ihm hier sicherlich als Vorbild diente: Franz Xaver Winterhalter. Diesen dürfte Sohn auf seiner Parisreise 1855 gesehen haben. Nach François Gérards Tod 1837 stieg Winterhalter zum international erfolgreichen Fürstenmaler auf. Das *Bildnis Clémentine, Prinzessin d'Orléans* (1817–1907, später Prinzessin von Sachsen-Coburg und Gotha) von 1838 (Abb. 169) bildete mit weiteren Bildnissen der königlichen Familie in Frankreich den Auftakt zu seinem Ruhm. Die Prinzessin steht ebenfalls im Schwellenraum, den Winterhalter in den folgenden Jahren bei den Ganzkörperbildnissen seiner adeligen Auftraggeber beibehalten und weiter modifizieren wird. Bereits hier sind der markante Wolkenhimmel, der den Kopf der Prinzessin betont, ebenso angelegt wie die im Bild niedrig gelegene Landschaft. 1842 malte Winterhalter das Bildnis der jungen Queen Victoria (1819–1901; Abb. 170) vor einem dunklen Wolkenmeer, bei der die Landschaft nur bis zur Hüfte angedeutet ist. Ebenso wie Adelheid Marie von Nassau schaut Queen Victoria seitlich stehend zum Betrachter, während sie ihre Arme aufeinandergelegt hat und eine Rose hält. Wie ein Negativabdruck verhalten sich die Kleiderfarbe und die Richtungen der Körper von Queen Victoria und Adelheid zueinander. Während jedoch Adelheid ihren Kopf etwas seitlich neigt, schaut Victoria geradeheraus. Wo sich die Damen befinden, ist nicht genau aufklärbar, zu vermuten ist der vorher bezeichnete Schwellenraum. Das Bild von Queen Victoria gab es in London als auch als Replik in Versailles und könnte Sohn als Anregung gedient haben. Sicherlich wollten die Auftraggeber ihre Zugehörigkeit zu

[1165] Vgl. ebd., S. 204.

dem europäischen Hochadel durch die gleiche Bildsprache zum Ausdruck bringen. Zu Winterhalters Kunden gehörte neben dem französischen und dem englischen auch das spanische, das russische und das österreichische Königshaus. Deutsche Königs- und Fürstenhäuser engagierten Winterhalter ebenfalls, so ließ sich 1853 die preußische Königin Augusta (1811–1890; Abb. 171) und 1856 Luise Großherzogin von Baden (1838–1923; Abb. 172) von Winterhalter porträtieren, wobei er bei der badischen Prinzessin auf die Landschaft völlig verzichtete. Mit ziemlicher Sicherheit war Winterhalter Vorbild für Sohn bei dem Bildnis von Adelheid Marie von Nassau, da er hier durch den Aufbau dem internationalen Geschmack des Adels folgte. In Sohns restlichem Œuvre gibt es, neben dem von Adelheids Gatten, kaum ein weiteres Bild, das den Himmel und die dramatischen Wolken in dieser Weise einbezieht. Hier wird einmal mehr die Anpassungsfähigkeit Sohns sichtbar: Er konnte auf die Wünsche der Kunden eingehen und gleichzeitig deren Geschmack berücksichtigen, ohne seinen malerischen Stil aufzugeben. Hinzukommend entwickelte Carl Sohn seine Bildkompositionen weiter, da er ab den 1850er Jahren allmählich anfing bei den Damenbildnissen die Balustrade im Hintergrund wegzulassen und nur noch die Landschaft zu zeigen.

Neben Winterhalter als internationalem Adelsmaler gab es an den Höfen und in deren Umgebung auch lokale Maler, die ihren eigenen Stil entwickelt hatten. In Berlin waren vor allem Wilhelm Wach und Carl Joseph Begas (1794–1854) aktiv, der mit seinem romantisch-naturalistischen Stil Hofmaler der Preußen war. In München wirkte Winterhalters Lehrer Joseph Karl Stieler (1781–1858) als bayerischer Hofmaler. Das bekannteste Kniestück von Elisabeth Ludovika von Bayern, Königin von Preußen (1801–1873; Abb. 173) stammt aus seiner Hand. Stieler war durch seine Lehrer Heinrich Füger (1751–1818), den Vizedirektor der Wiener Kunstakademie und Klassizisten mit Hang zur englischen Porträtmalerei, und François Gérard geprägt, wodurch er die Natürlichkeit der englischen Bildnisse mit dem französischen Malstil des dünnen Lasierens verband. Dieser Stil mit einer Mischung aus Idealisierung machte ihn beim Adel europaweit bekannt und verschaffte ihm seine Stelle am bayrischen Hof.[1166] Elisabeth von Bayern steht wie Adelheid seitlich zum Betrachter, während ihr Kopf nach rechts gedreht ist. Über ihrem schulterfreien goldenen Kleid trägt sie einen

[1166] Vgl. Hase-Schmudt 2013, S. 328 f.

roten Mantel mit Fellbesatz. Auch bei ihr findet sich Schmuck in dezenter Form: Eine Perlenkette, die der von Adelheid ähnelt, trägt sie um den Hals, während um das rechte Handgelenk ein dreireihiges Perlenarmband glänzt. Statt einer Rose hält sie einen Fächer in der Hand, der ebenso wie der Mantel typisch für den Adel ist. Die besondere Wiedergabe des feinen Stoffes findet sich auch bei Sohn. Der Hintergrund ist jedoch neutral und in Grün gehalten. Stieler folgte damit den bekannten traditionellen Mustern ohne landschaftlichen Hintergrund: Der in die Ferne schweifende Blick schafft Distanz zum Betrachter.
Auch in Wien war vor allem Winterhalter tätig, der Elisabeth von Österreich (1837–1898; Abb. 174) malte und damit das bekannteste Bildnis der Kaiserin erschuf. Die Raffinesse des kokett über die Schulter zurückgedrehten Kopfes von Elisabeth fehlt in dem Bildnis von Adelheid, die stattdessen durch den tiefen Blick eine intime Situation erzeugt. Neben Winterhalter war in Wien Friedrich von Amerling (1803–1887) am Hof und in den adeligen Kreisen tätig. Er pflegte einen ähnlichen Stil wie Stieler und war wie dieser und Sohn ein Meister der stofflichen Wiedergabe (Abb. 175). Der rheinische Adel wiederum beauftragte neben Carl Sohn den Maler Louis Krevel, dessen Stil bei den bürgerlichen Porträts besprochen wurde.

4.4.2.2 Bildnis Adolph von Nassau (1817–1905), 1856

Adolph von Nassau war der Sohn von Herzog Wilhelm von Nassau (1792–1839) und seiner ersten Frau Prinzessin Luise von Sachsen-Hildburghausen (1794–1825). Adolph wurde von Beginn an durch eine strenge Erziehung auf seine Aufgabe als Regent vorbereitet. Er erhielt von einheimischen Lehrern Privatunterricht, der sich eng an die Inhalte des Gymnasiums anlehnte. Umgangsformen der höfischen Etikette und Kenntnisse im Militärwesen waren Teil der Erziehung. Mit 19 Jahren studierte er zusammen mit seinem Bruder an der Universität Wien bei dem Staatsrechtler Friedrich Gentz (1764–1832). Die Hinwendung zum Habsburger Wien war vor allem familiären Verbindungen geschuldet. Als 1839 sein Vater mit 47 Jahren unerwartet an einem Schlaganfall starb, wurde Adolph mit 22 Jahren der jugendliche Nachfolger auf dem nassauischen Thron. 1844 heiratete er die siebzehnjährige Großfürstin Elisabeth Michailowna (1826–1845), eine Nichte von Zaren Nikolaus I. (1796–1855), die ein Jahr

später im Kindsbett verstarb.[1167] Nach mehrjähriger Trauer heiratete er Prinzessin Adelheid Marie von Anhalt-Dessau 1851. Als 1866 der Deutsche Bruderkrieg zwischen Preußen und Österreich in Königgrätz mit der Niederlage Österreichs endete, wurden dessen verbündete Staaten, zu denen auch Nassau zählte, von Preußen annektiert. Das bedeutete das Ende des fünfzigjährigen Herzogtums Nassau.[1168] Von Preußen erhielt Adolph eine Geldabfindung für seinen Domänenbesitz und lebte mit seiner Familie zurückgezogen in Frankfurt und Wien, bis er 1890 Nachfolger des letzten Oraniers und Großherzogs von Luxemburg wurde.[1169]

Als Carl Ferdinand Sohn Adolph von Nassau 1856 porträtierte, war dieser noch Souverän des Herzogtums Nassau (Abb. 175; WK-Nr. 119). In edler schwarzer Uniform steht Adolph von Nassau frontal zum Betrachter, während er zu seiner Linken in die Ferne sieht. Die Uniform ist mit silbernen Applikationen geschmückt: Dicke, silberne, mit Quasten ausstaffierte Epauletten zieren die Schultern und leiten zu den zweifach mit Silber umschlossenen Kragen. Eine dünne, silberne Ziernaht am Saum des Uniformrocks reicht vom Kragen bis zum unteren Ende des Gewands. Dicke, silberne Knöpfe sowie der sternförmige Orden[1170] auf der Brust setzen mit den Silberapplikationen auf den Ärmelaufschlägen und den silbernen Ziernähten an den Hosen den Glanz fort. Die Haltung von Adolph wirkt ungewöhnlich lässig, da er auf dem rechten Bein steht, während das linke leicht angewinkelt als Spielbein fungiert. Dadurch kippt das Becken zur Seite, was durch den bis zur Hüfte engen Rock und die breit abstehenden Schöße ungewöhnlich viel Bewegung im Unterkörper erzeugt. Seine rechte Hand hält einen weißen Handschuh und ist entspannt mit dem Daumen auf Hüfthöhe in die Jacke gehakt. Am kleinen Finger leuchtet ein steinbesetzter Ring. Die linke behandschuhte Hand hält klassisch mit abstehendem Arm den kunstvollen Griff eines Degens. Der runde Kopf von Adolph wird durch braunes, zur Seite gescheiteltes mittellanges Haar und die abstehenden Koteletten gerahmt. Über dem leichten Doppelkinn sowie den Lippen sitzt ein schwungvoller Schnurrbart. Auf der schmalen

[1167] Vgl. Schüler, Winfried: Der Herzog und sein Hof, in: AK Wiesbaden 1981, S. 55 ff.
[1168] Vgl. Kropat, Wolf-Arno: Das Ende des Herzogtums (1850-1866), in: AK Wiesbaden 1981, S. 37.
[1169] Vgl. Geisthardt 1953; Vgl. AK Monaco 2011, S. 88 ff.
[1170] Um welchen Orden es sich handelt, konnte der Verfasser bisher nicht verifizieren. Es könnte sich aber um folgenden Orden handeln: 1855 führte Adolph von Nassau zusammen mit Guillaume III., König der Niederlande und Großherzog von Luxemburg, den Orden vom Goldenen Löwen des Hauses Nassau ein. Es soll and e 1255 erfolgte Teilung des Hauses Nassau in Walramianer und Ottonen erinnern und deren gute Verständigung selbst 600 Jahre später bezeugen. Vgl. https://monarchie.lu/de/die-monarchie/die-ehemaligen-herrscher/skh-grossherzog-adolph#einfhrung-von-orden 18.10.2022.

Nase trägt er eine Nickelbrille, über der die dicken Augenbrauen mit Glabellafalten (Zornesfalten) über der Nase zu sehen sind. Die Stirn leuchtet hell, während die Wangen errötet sind. Ebenso wie seine Gattin Adelheid Marie steht Adolph vor einer Landschaft, die aus Wiesen und entfernten Büschen besteht. Auch hier nimmt der bewölkte Himmel zwei Drittel des Hintergrundes ein. Um den Kopf des Herzogs lichten sich die Wolken leicht.

Auf einer Fotografie der großherzoglichen Fotosammlung in Luxemburg nimmt Adolph eine sehr ähnliche Haltung ein, wie auf dem Bildnis von Sohn (Abb. 176). Der einzige Unterschied ist, dass er auf der Fotografie seine rechte Faust auf ein Tischchen stützt, wodurch seine Hüfte weniger stark gekippt ist. Selbst die Uniform ist ähnlich und wie in dem Bildnis an der Hüfte besonders eng. Auf dem Tischchen liegt sein Hut, auf dem gefliesten Boden hinter ihm steht ein Canapé und auf seiner Brust prangt ein zusätzlicher Orden. Auf dem Foto ist er etwas älter, was auch durch seinen Bartwuchs deutlich wird, bei dem sich nun der Schnauzbart mit den Koteletten verbunden hat. Ein weiteres Foto aus dem Jahr 1863 in der britischen Royal Collection zeigt Adolph in genau der gleichen Uniform und dem eingehakten rechten Daumen in der Jacke, wie auf dem Bildnis von Sohn (Abb. 177). Allerdings steht Adolph angelehnt an einen Tisch und blickt in die Kamera. Die Fotos verdeutlichen, wie nah sich Sohn an der Realität orientierte: Er übernahm die Glabellafalten, das leichte Doppelkinn, den modischen Rock mit dem eingehakten Daumen ebenso wie die charakteristische Haltung des Degens. Hier stellt sich die Frage, ob Sohn eine Fotografie als Hilfsmittel nutzte oder ob sich die Fotografien vielleicht sogar an seinem Bildnis orientiert haben. Auszuschließen ist beides nicht. Auffällig ist außerdem, dass Sohn ihn weniger steif und nahbarer gemalt hat, als er auf der ersten Fotografie erscheint. Winfried Schüler beschreibt Adolphs Charakter als „[…] weniger selbstsicher, weniger herrisch, weniger hartnäckig in der Entwicklung eigener politischer Leitideen“ im Vergleich zu seinem Vater.[1171] Zudem bescheinigt er ihm eine schmächtige Statur, die durch den modischen Rock ins Elegant-Charmante tendierte.[1172] Durch die bewegte Haltung wird diese Einschätzung noch bestärkt. Die Nickelbrille verleiht Adolph eine intellektuelle Ausstrahlung, die ihn eher als klugen Gentleman denn als Feldherren erscheinen lässt. Adolph wurde ein ausgeprägtes Gespür für das einfache Volk nachgesagt. Sein Wesen habe sich im Laufe

[1171] Schüler, Winfried: Der Herzog und sein Hof, in: AK Wiesbaden 1981, S. 56.
[1172] Vgl. ebd.

der Jahre zunehmend durch Schlichtheit, Leutseligkeit und Natürlichkeit ausgezeichnet.[1173] Die Nahbarkeit wird in Sohns Bildnis vor allem durch die bewegte Haltung im Knieformat und durch das lebhafte Inkarnat hergestellt. Das Porträt ist weniger idealisiert als das seiner Frau. Sohn hielt sich sehr nah an der Realität und bediente mit den Falten sowie dem Doppelkinn den männlichen Geschlechtscharakter. Dennoch wirkt seine Haut makellos, und Adolph präsentiert sich in prächtiger, herrschaftlicher Ausstattung. Die leichte Untersicht und der niedrige Horizont sind Heroisierungsmittel,[1174] mit denen Sohn Adolph und auch Adelheid Marie in den höheren Stand verortet. Nicht nur die prächtige Uniform und der Orden weisen Adolph als Adeligen und Herrscher aus, sondern auch die Handschuhe und der Degen. Handschuhe kleideten seit der Frankenzeit Kaiser und Bischöfe. Sie symbolisierten die enge Verbindung zwischen der weltlichen und geistlichen Macht, also die Einheit von Kirche und Staat im Mittelalter.[1175] Die niederen Stände durften nur Fausthandschuhe tragen, während Fingerhandschuhe seit dem späten Mittelalter zum Modeartikel der höheren Stände wurden. In den folgenden Jahrhunderten waren die teuersten und edelsten Handschuhe immer den höchsten Standespersonen vorbehalten. Neben der herrschaftlichen Symbolik wurde im 19. Jahrhundert der Handschuh allgemein ein wichtiges Modebeiwerk des Herren.[1176] Die Materialbeschaffenheit und die Feinheit der Handschuhe verrieten viel über den finanziellen bzw. den standesmäßigen Rang der Person. Adolphs Handschuhe sind sehr fein und leicht zusammenzudrücken, was auf ein sehr zartes und kostspieliges Leder schließen lässt. Ebenso war der Degen, der sich aus dem Schwert des Ritters entwickelt hatte, das Standes- und Repräsentationszeichen des adeligen Höflings. Besonders kunstvolle Arbeiten mit verschiedenen Edelmetallen und Ziselierungen machten die Degen zu Kunstwerken.[1177] Im 19. Jahrhundert wurden Degen vom Adel genutzt, um sich von den Bürgern abzusetzen, nachdem sie eigentlich schon aus der Mode gekommen waren. An einigen Höfen, wie in Frankreich und Preußen, wurde auch die Uniform als Standessymbol weitergepflegt, zum Teil auch mit dem Ideal der engen Taille, die mit Hilfe eines Korsetts erzwungen wurde.[1178] In der österreichischen Mode war dies ebenfalls zu

[1173] Vgl. ebd.
[1174] Vgl. Kluxen 1989, S. 112.
[1175] Vgl. Thiel 1985, S. 93.
[1176] Vgl. Loschek 2011, S. 243 f.
[1177] Vgl. Thiel 1985, S. 197.
[1178] Vgl. ebd., S. 339.

finden, wie bei einem *Bildnis von Stephan, Erzherzog von Österreich* (1817–1867; Abb. 179), der selbst Besitzungen im Herzogtum Nassau hatte.[1179] Adolph schien sich dieser Mode anzupassen, da er vermutlich durch ein Korsett die enge Taille demonstrierte. Er entsprach auch dem Typus des standesbewussten und reaktionären Adligen, der seinen Stand und seine Privilegien hervorhob und verteidigte. Die Darstellung Adolphs entspricht dessen späteren absolutistisch-legitimistischen Politik nach 1848.[1180]
Das Bildnis bezog sich auf Darstellungen, die nicht nur Sohn als Vorlage dienten. Rainer Schoch und später auch Andrea Kluxen beziehen sich in ihren Kapiteln über die Herrscherdarstellungen im 19. Jahrhundert auf die Bildnisse von Friedrich Wilhelm III. (1770–1840), König von Preußen, die um 1814/15 angefertigt wurden. Diese Bildnisse wirkten vorbildhaft für viele deutsche Höfe, deren Künstler nach diesen Vorlagen eigene Variationen entwickelten.[1181] Nach dem Sieg über Napoleon ließ sich Friedrich Wilhelm III. von François Gérard 1814 in Paris malen (spätere Kopie Abb. 180). In voller Uniformpracht präsentiert Gérard Friedrich Wilhelm III. mit allen Orden und mit behandschuhten Händen, die seinen Hut und den Griff seines Säbels halten. Der leichte Kontrapost verleiht der Darstellung anmutige Lässigkeit. Im Hintergrund ist ein Soldat zu sehen, der versucht sein Pferd zu bändigen, umgeben von einer hügeligen Landschaft und einem wolkigen Himmel. Das Bild befand sich lange im Paradezimmer des Berliner Schlosses und wurde vielfach kopiert und in Varianten abgeändert. Es wurde typprägend für ein Jahrhundert preußischer Herrscherdarstellung. Thomas Lawrence wird Gérards Bild gekannt und daraufhin seine Variante von Friedrich Wilhelm III. für das Waterloo Chamber in Windsor Castle gemalt haben (Abb. 181). In der Haltung, der Uniform und dem Beiwerk in den Händen ähneln sich die Bildnisse von Gérard und Lawrence. Statt jedoch eine kühl-distanzierte Porträtauffassung wie Gérard zu schaffen, folgte Lawrence dem von Burke postulierten Erhabenen. Er isolierte den Dargestellten in einem Wolken-Rauchmeer, das die niedrige Landschaft fast komplett verdeckt. Da beide Maler die Modemaler des europäischen Hochadels waren, waren sie routinierte Herrschermaler. Ihre Darstellungen waren universell für Herrscher einsetzbar, so dass sie nicht länderspezifisch waren. Als Betrachter dieser Bilder fungierte der Hochadel, während das Volk von lokalen Malern bedient wurde,

[1179] Vgl. Ak Wiesbaden 2016, Nr. 3.
[1180] Vgl. Schüler, Winfried: Der Herzog und sein Hof, in: AK Wiesbaden 1981, S. 57.
[1181] Vgl. Schoch 1975, S. 94 ff; Kluxen 1989, S. 114 ff.

die sich zwar an den beiden Künstlern orientierten, aber spezifisch nationale Darstellungen schufen, was meist durch veränderte Hintergründe erreicht wurde.[1182] Beispielhaft sei das Bildnis Friedrich Wilhelm III. von dem Berliner Maler Franz Krüger (1797–1857) zu nennen. Krüger war einer der beliebtesten Porträtmaler Berlins, der durch viele Bildnisaufträge der preußischen Königsfamilie den Weg zur gehobenen Gesellschaft gefunden hatte.[1183] 1837 malte Krüger Friedrich Wilhelm III. angelehnt an Gérard und Lawrence vorherige Bildnisse (Abb. 182). Hier hat Friedrich Wilhelm III. seine unbedeckte rechte Hand in seine Jacke gehakt, während seine behandschuhte Linke den anderen Handschuh und seinen Hut halten. Von der Haltung her ähnelt es stark dem Bildnis von Lawrence. Wieder steht Friedrich Wilhelm III. erhöht vor einem riesigen Wolkenhimmel. In der Landschaft hinter ihm ist nun eine Stadt, ein Soldat mit seinem Pferd und weitere Soldaten zu erkennen. Das Militär spielte gerade in Preußen eine bedeutende Rolle, so dass Krügers Bildnis durch die Darstellung von Soldaten den nationalen Anforderungen genüge tat.[1184] Den internationalen Stil entwickelte Franz Xaver Winterhalter weiter. In seinem Bildnis von Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822–1897; Abb. 183) um 1843 wählte er einen weniger düsteren Hintergrund als Lawrence. Winterhalter übernahm zwar die Haltung von Gérard und stellte den Herzog, wie Lawrence, auf eine Anhöhe, doch verdecken dunkle Wolken oder Rauch nur teilweise den Himmel und die Landschaft.

Im Vergleich finden sich im Bildnis Adolphs von allen Malern Anregungen. Angefangen bei Gérard mit der Uniform, dem behandschuhten Griff auf den Degen und dem Kontrapost, über Lawrence mit dem Dargestellten vor einem Wolkenmeer und Krüger mit dem eingehakten Daumen in der Jacke bis hin zu Winterhalter mit einem lieblicheren Wolkenhimmel und der niedrigen Horizontlinie. Trotz der eigenen Komposition kann Sohns Bildnis von Adolph auch dem internationalen Stil zugerechnet werden, da bis auf die dargestellte Person nichts spezifisch Nationales im Bild vorzufinden ist. Sohn holte Adolph näher an den Bildrand und schuf so eine größere Nähe zum Betrachter. Auch drehte er ihn mit dem Körper frontaler, wodurch eine ungewohnte Ansicht vom Kontrapost entstand und die Vermutung auf ein Foto als Vorlage zulässt. Der weitsichtige und tiefgründige Blick in die Ferne, was ein beliebtes

[1182] Vgl. Schoch 1975, S. 94 f.
[1183] Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 381 f.
[1184] Vgl. Kluxen 1989, S. 114.

Mittel der Düsseldorfer Maler war, zeigt die Innerlichkeit des Herzogs. Sohn bleibt dem Grundsatz seines Lehrers Schadow treu und versucht das Einzigartige und Schöne, das Charakterliche der Person darzustellen und zugänglich zu machen.
Ganz anders ging die nächste Künstlergeneration mit der Darstellung des Herzogs von Nassau um. Sohns Schüler Ludwig Knaus etwa stellte ihn 1853 in einem ausgeschmückten Interieur mit Briefen und Hund dar (Abb. 184). Das Bildnis entstand kurz nach Knaus' Parisaufenthalt, wo er die Goldmedaille bei der Pariser Frühjahrsausstellung gewonnen hatte. Die dekorative Unordnung und die repräsentative Haltung des Herzogs lassen ein Spannungsfeld von Intimität und Repräsentation entstehen. Es war als Hochzeitsgeschenk für die herzogliche Schwester Helene gedacht.[1185] Statt einer Charakterisierung bleibt der Herzog auf Distanz zum Betrachter und wirkt somit gegensätzlich zu Sohns Darstellungsweise.
Abschließend kann gesagt werden, dass Sohn den internationalen Stil von Winterhalter und deren Vorgänger bei Adolph von Nassau und seiner Frau Adelheid Marie mit seinem Stil und dem der Düsseldorfer Malerschule nach seelischem Tiefgang verband.

4.4.3 Tondo

Der Tondo, italienisch für Kugel oder Teller, war ein rundes Bildformat, das vor allem in der italienischen Renaissance verbreitet war.[1186] In den von Sohn gemalten Tondi gibt es verschiedene Bildnisausschnitte. Sie variieren von Schulter- oder Bruststück bis zur Halbfigur. In den rheinischen Adelssammlungen machen in etwa 60 % der Porträts diese Darstellungstypen aus.[1187] In Sohns Bildnisliste der letzten sieben Jahre malte er 113 Porträts, von denen er 53 mit „Brustbildnis" bezeichnete.[1188] Das sind knapp die Hälfte der in diesem Zeitraum angefertigten Porträts. Sohn unterschied das Format nicht nach Tondo oder eckigem Bildnis. Bei der bisherigen Auswertung ist jedoch aufgefallen, dass vor allem Adelige Bildnisse im Tondo orderten. Der Rückgriff auf dieses Format verdeutlicht die Vorliebe für die Renaissance und unterstreicht die oftmals romantische Einstellung der Auftraggeber. Allerdings könntet die Formatwahl auch aus ästhetisch-praktischen Gründen erfolgt sein, um den bisherigen Bildnissen in

[1185] Vgl. AK Wiesbaden 1979, S. 40.
[1186] Vgl. Wetzel 2016, S. 146.
[1187] Vgl. Wolthaus 2022, S. 30.
[1188] Vgl. Sohn 1860-1867.

ihren Sammlungen zu entsprechen. Die 57 bildlich nachweisbaren Adelsbildnissen verteilen sich auf folgende Formate: 21 Tondi, 12 Brustbildnisse im eckigen Rahmen, 20 Kniestücke und vier Ganzfiguren. Demnach sind ca. 37% der Brustbildnisse im Tondo gefertigt. Die meisten bekannten Tondi sind aus der zu Wied-Nassau-Familie. Aus diesem Grund werden auch die Tondi von Marie zu Wied und ihrem Halbbruder Nikolaus von Nassau exemplarisch besprochen.

4.4.3.1 Bildnis Marie zu Wied, geb. von Nassau (1825–1902), 1860

Marie zu Wied war die jüngste Tochter des Herzogs Wilhelm von Nassau (1792–1839) und seiner ersten Frau Prinzessin Luise von Sachsen-Hildburghausen (1794–1825).[1189] Ihre Mutter starb kurz nach ihrer Geburt. Marie war das achte Kind, das sie zur Welt gebracht hatte. Sie wuchs als Prinzessin unter der Obhut von Erzieherinnen und Lehrern auf, ohne ihre Eltern häufig zu sehen.[1190] Zwischen ihr und ihrer jungen Stiefmutter Pauline von Nassau, geborene von Württemberg (1810–1856) und Nichte Wilhelms erster Ehefrau, entwickelte sich später eine enge Bindung. Marie pflegte auch enge Beziehungen zu ihren Stiefgeschwistern,[1191] denen sie eine geliebte ältere Schwester war. Für ihre leiblichen älteren Brüder hegte sie Bewunderung. Diese engen Verbindungen ermöglichten Carl Sohn später die Porträtaufträge der Geschwister und Verwandten. Als Marie 14 Jahre alt war, starb ihr Vater,[1192] der ursprünglich mit seinem Freund Kaiser Alexander II. von Russland (1818–1881) den Plan hatte, Marie mit dem russischen Thronfolger zu verheiraten.[1193] Stattdessen wurden durch ihre Heirat 1842 mit Fürst Hermann zu Wied (1814–1864) das Haus Nassau und das Haus Wied miteinander versöhnt. Hintergrund war, dass das Fürstentum Wied 1806 dem damals zum Herzogtum erhobenen Nassau einverleibt worden war, welches zu jener Zeit zum Rheinbund gehörte und unter Napoleons Protektion stand.[1194] Durch die Mediatisierung waren die Fürsten zu Wied zu Standesherren geworden und blieben dem herrschenden Hochadel gleichgestellt. Nach 1815 fiel das Fürstentum Wied an

[1189] Vgl. Willscheid 2019, S. 181.
[1190] Vgl. Buch 1929, S. 94.
[1191] Paulines erste Tochter starb. Es folgten Helene (1831-1888), die 1853 den Fürst Georg Viktor von Waldeck-Pyrmont (1831-1893) heiratete, dann Nikolaus Wilhelm (1832-1905), der 1868 Natalya Alexandrowna Puschkin „Gräfin von Merenberg“ (1836–1913) in morganatischer Ehe heiratete, und Sophia (1836-1913), die 1857 den späteren König Oskar II. von Schweden (1829-1907) heiratete.
[1192] Vgl. Sylva 1911, S. 25 ff.
[1193] Vgl. ebd., S. 89.
[1194] Vgl. Krüger 2011, S. 70 f.

Preußen.[1195] Das wiedische Fürstentum galt seit jeher als liberal, da schon die früheren Grafen und Fürsten zu Wied allen Religionen und Konfessionen in Neuwied eine Heimat geboten hatten. Diese Toleranz trug besonders zum Erfolg der Stadt und des Fürstentums bei. Marie und Hermann zu Wied führten diese Tradition fort und entwickelten einen eigenen aristokratisch-liberalen Stil an ihrem Hof, der Persönlichkeiten aus Kunst, Politik und Wissenschaft aus ganz Europa anlockte. Berlin hatte Hermann zu Wied aus finanziellen Gründen seine bisherigen Regierungsrechte gewährt. Als sich jedoch vor 1848 die Bevölkerung zu regen begann, besänftigte er sie durch finanzielle Erlasse und trat anschließend seine Regierungsrechte freiwillig an Berlin ab, wodurch er einer Revolution in seinem Fürstentum zuvorkam. Er war Landtagsmarschall des rheinischen Provinziallandtages, 1850 Mitglied im Erfurter Parlament und seit 1854 im preußischen Herrenhaus, wodurch er und Marie als politisch liberal galten. Seine politische Karriere beendete er aus gesundheitlichen Gründen. Er erlag schließlich einem Lungenleiden, das er sich in jungen Jahren zugezogen hatte, im Alter von 50 Jahren.[1196]

Hermann und Marie hatten drei Kinder: die älteste Tochter Elisabeth, die durch die Heirat mit Karl von Hohenzollern-Sigmaringen zur späteren Königin von Rumänien wurde, den Thronfolger Wilhelm (1845–1907), der später die niederländische Prinzessin Marie von Oranien-Nassau (1841–1910) heiratete, und Otto (1850–1862), der bereits im Kindesalter an inneren Verwachsungen starb.[1197]

Marie entwickelte nach der Geburt ihres jüngsten Sohnes Otto ein nervöses Leiden mit Lähmungserscheinungen,[1198] das wiederholte Kuraufenthalte in Bonn und England notwendig machte.[1199] Ihre Tochter Elisabeth erinnerte sich, dass Marie sich von ihrer Krankheit nicht beirren ließ und sich mit Gesellschaft ablenkte:

> „Meiner Mutter Elastizität war nicht niederzudrücken. Sie hatte viel ihre Mutter und Schwestern zu Gast, ihre junge Nichte, von Solms-Laubach, und die reizende Tochter eines andern vertrauten Freundes, Heinrich von Arnim, dann die Schwestern Preen, von denen eine bei ihr, die andere bei meiner Großmutter Hofdame war, so daß sich bald ein sehr heiterer, jugendlicher Kreis um meine Mutter bildete, die Jugend meistens ihr zu Füßen, vor ihrem Rollstuhl.“[1200]

[1195] Vgl. Willscheid 2019, S. 8.
[1196] Vgl. ebd., S. 10-15.
[1197] Vgl. Willscheid 2019, S. 16, 70 f.
[1198] Vgl. Kremnitz 1904, S. 72 ff.
[1199] Vgl. Willscheid 2019, S. 16.
[1200] Sylva 1911, S. 126 f.

Erst der Pariser Heilpraktiker Graf Franz von Szapáry (1804–1875) heilte nach zeitgenössischen Verständnis Maries Leiden durch Massagen und Hypnose, die auf seinem autodidaktisch erworbenen Wissen über Mesmerismus und Magnetotherapie beruhten.[1201] Währenddessen entdeckte sie ihre eigenen Fähigkeiten für diese Heilmethoden, die sie bei ihrer Rückkehr nach Neuwied 1854 ausbauen wollte.[1202]
Marie zu Wied galt als starke Persönlichkeit und wurde als schönste und einflussreichste Frau im Rheinland gerühmt. Bereits zu Lebzeiten ihres Mannes kümmerte sie sich teilweise um dessen Aufgaben, die er aus gesundheitlichen Gründen nicht wahrnehmen konnte. Sie engagierte sich karitativ, indem sie den Neuwieder „Frauenverein zur Krankenpflege“ gründete, der 1850 die Mittel für ein Krankenhaus aufbrachte. Nach dem Tod ihres Sohnes Otto gründete sie 1863 zusammen mit ihrem Mann das Otto-Haus, das ein Heim für Waisen und Gehörlose wurde. Nach Hermanns Tod 1864 übernahm sie die Vormundschaft für ihren Sohn Wilhelm und führte den Haushalt sparsam und ausgeglichen weiter.[1203] In ihrem späteren Witwensitz, dem Segenhaus beim wiedischen Familienanwesen Monrepos, behandelte sie psychosomatisch erkrankte Familienmitglieder und Freunde.[1204]
Wie eingangs beschrieben, lernte Carl Sohn die Familie zu Wied durch den Onkel Carl des Fürsten Hermann zu Wied kennen, der über Jahre Unterricht bei ihm nahm.[1205] Sohn malte in den folgenden Jahren die wiedischen Familienmitglieder mehrfach – meist bei längeren Aufenthalten in Neuwied.
1860 entstand das Brustporträt im Tondo (Abb. 185; WK-Nr. 170), das sich heute in der Großherzöglichen Sammlung des Hauses Luxemburg-Nassau befindet. Von diesem Porträt gibt es mindestens eine weitere Fassung in Privatbesitz. Marie zu Wied sitzt seitlich zum Betrachter und trägt ein hochgeschlossenes schwarzes Kleid mit voluminösen Ärmeln, das am Hals mit einem weißen Spitzenkragen abschließt. Ein hervortretender Saum mit glänzenden Perlen ziert das Kleid auf ihrer Brust. Ihr rundliches Gesicht wird von einem leicht durchsichtigen Spitzenschal gerahmt, der vom Hinterkopf kommend unter dem Kinn in einem Knoten abschließt. Darunter ist

[1201] Vgl. Willscheid 2019, S. 16.
[1202] Vgl. Kremnitz 1904, S. 144.
[1203] Vgl. Krüger 2011, S. 71 f.
[1204] Vgl. Willscheid 2019, S. 12.
[1205] In einem Brief vom 28.2.1853 berichtete Carl zu Wied: „Pr[ofessor] Sohn kommt immer einen um den anderen Tag, oft auch alle Tage zu mir, aber ich bin zu dumm u[nd] zu ungeschickt, um viel zu lernen, […].“ Zitiert nach AK Köln 1998, S. 96.

das kastanienbraune Haar nach hinten gebürstet und wird durch ein rotes Tuch oder Band geschmückt. Marie schaut den Betrachter mit ihren blauen Augen selbstbewusst, mild und durchdringend an. Ihr voller Mund deutet ein leichtes Lächeln an. Die Augenbrauen sind zurückhaltend und fügen sich in die Schattenwölbungen der Nase und der Augenhöhlen ein. Die große Stirn und die runden Wangen, die sich markant von ihrem Kinn absetzen, erstrahlen in faltenloser Haut. Allein die Lippen, das Kinn und die Wangen sind leicht gerötet. Der Hintergrund ist dunkel gehalten, wodurch das von links oben kommende Licht ihre Haut verstärkt hervortreten lässt. Bei der unsignierten zweiten Fassung fehlen lediglich die Zierperlen auf der Brust (Abb. 186; WK-Nr. 181). Der Unterschied dürfte die Repräsentation sein: War das schmucklosere Bildnis für die eigene Familie gedacht, so war das Perlen verzierte Version im Nassauischen Herrscherpalast des Bruders zu sehen. Hier stellt sich die Frage, ob die Kopie von Sohns eigener Hand stammt oder von einer anderen Person, wie seinem Sohn Richard.[1206] In der Royal Collection befindet sich ein Foto von Marie zu Wied (Abb. 187), das drei Jahre später entstanden ist und das die Fürstin vor einem Sessel sowie hinter einem Tischchen stehend zeigt. Sie befindet sich neben einem Vorhang und hat ihren linken Arm abgelegt. Ihr voluminöses Kleid hat sie mit ihrem großen schwarzen Umhang verdeckt. Ihre rechte Hand greift in den Umhang, während die Linke einen Brief hält. Ähnlich wie auf dem Bild von Sohn hat sie einen gestickten Schal um den Kopf gebunden, der unter dem Kinn verknotet ist. Das runde Gesicht ist entspannt und sie blickt nach rechts aus dem Bild. Der Mund ist schmal und hat keinen bestimmten Ausdruck. Im Vergleich zeigt das Foto, dass Sohn sich nah an der Realität gehalten hat. Marie ist auf dem Foto 38 Jahre alt und es zeichnen sich keine Falten in ihrem Gesicht ab. Durch die geschickte Positionierung und den intensiven Blick erzielt Sohns Werk Nähe und Intimität, wohingegen das Foto distanziert und ausdrucksschwach erscheint. Sohns Meisterschaft der Seelenmalerei gewinnt hier an Ausdruckskraft und verdeutlicht im Vergleich, insbesondere durch die harmonische Farbwahl, die Präsenz von Marie.

[1206] In der Porträtliste ab 1860 von Sohn ist ein weiteres Brustbildnis 1861 von Marie zu Wied erwähnt. Allerdings steht hierbei nicht, dass er eine weitere Kopie von dem ersten Brustbildnis angefertigt hat, so wie er es bei vielen anderen Aufträgen dazugeschrieben hatte. Es kann eine Unvollständigkeit von Sohn sein oder der Auftrag kam später rein, so dass er es als neues Bild notierte. Allerdings ist bei der Kopie keine Signatur zu finden. Die Frage bleibt bestehen. Vgl. Sohn 1860-1867, S. 2.

Marie zu Wied galt als diszipliniert, zielstrebig und als ein Ideal der deutschen Frau, wodurch sie der geforderten Frauencharaktere entsprach.[1207] Sie war charmant, so dass sich ihr kaum ein Zeitgenosse widersetzen konnte. Der Kunsthistoriker Professor Anton Springer (1825–1891) schwärmte von Marie zu Wied. Frei von aristokratischem Anspruch zog sie durch ihr einnehmendes Wesen und ihre Begeisterung für Kunst und Wissenschaft jeden in ihren Bann, als sich das Fürstenpaar zwischen 1851 und 1853 in ihrem Bonner Anwesen aufhielt.[1208] In dem Bildnis von Sohn scheint sie genau diese Eigenschaften zu verwirklichen. Mit wachen und interessierten Augen scheint sie ihr Gegenüber, in diesem Fall den Betrachter, anzuschauen, wenn nicht sogar zu durchdringen. Offen und zugewandt mit intelligentem Blick wirkt sie sehr aktiv und lebenslustig.

Das Porträt Maries ist ein typisches Beispiel für die Praxis adeliger Familiengalerien: Durch die Vervielfältigung von Bildnissen und die Weitergabe innerhalb der Familie entstanden Familiengalerien, in denen auf einflussreiche Verwandte verwiesen wurde. Kopien der Porträts oder Brustbildnisausschnitte von Ganzkörperdarstellungen finden sich fast ausschließlich bei Sohns adeligen Auftraggebern, die mehrere Kopien gleichzeitig bestellten.[1209] Anders als das Ganzfigurenbildnis oder das Kniestück ist das Brustbildnis nicht platzintensiv und vorwiegend für den privaten Bereich vorgesehen, ohne das seine Anwendung darauf beschränkt wäre. Dennoch fällt beim Vergleich der verschiedenen Ausführungen von Maries Porträt mit und ohne Perlenbesatz auf dem Kleid auf, dass es eine Rolle spielte, für welches Haus das Bildnis angefertigt wurde bzw. wie hoch der repräsentative Anspruch war. Für den eigenen mediatisierten Haushalt war das Repräsentationsbedürfnis nicht so hoch wie im herrschenden Haus Nassau. Abgesehen von der individualisierten Vervielfältigung und der eher idealisierend modellierten Haut unterscheidet sich das Bildnis von Marie in der Ausführung nicht von den großbürgerlichen Brustbildnissen Sohns. Der Hintergrund ist dunkel gehalten und der Reichtum wird zurückhaltend durch die feinen Stoffe demonstriert. Es handelt sich somit nicht mehr um ein Standes-, sondern um ein Schichtenporträt. Kluxen bestätigt durch ihre Beobachtungen, dass in Ländern wie

[1207] Von ihren Biografen Mite Kremnitz und ihrer Tochter Carmen Sylva wird sie der damaligen Frauencharaktere entsprechend dargestellt, die immer wieder als religiös, sich aufopfernd um ihre Kinder und den Ehemann kümmernd sowie das Wohl der Familie im Mittelpunkt sehend beschrieben wird. Vgl. Sylva 1911; Kremnitz 1904.
[1208] Vgl. Krüger 2011, S. 72 f.
[1209] Vgl. Sohn 1860-1867.

Preußen und Bayern im 19. Jahrhundert, wo der Adel weniger einflussreich war, Bildnisse eher privat und inoffiziell gehalten wurden und sich stärker an den aufgeklärten französischen Porträts orientieren.[1210]

Sohns Lehrer Schadow gab bereits in den 1820er Jahren ein Beispiel dafür, als verschiedene Brustbildnisse von Prinzessin Marianne von Preußen sowohl von ihm selbst als auch unabhängig von seinem Einfluss entstanden. Aus einem Familienbildnis heraus wurden Brustbrustbildnisse von Prinzessin Marianne als Standes-, Schichten- bzw. bürgerliches Porträt angefertigt. Darunter befindet sich die Fassung aus der Sammlung Leonhardt (Abb. 160), die Cordula Grewe als bürgerlich und romantisch-nazarenisch einordnet. Marianne wird hier ohne Schmuck und in einem Kleid im altdeutschen Stil dargestellt.[1211] Spätere Kopien von Marianne zeigen sie im Tondo, in zeitgenössischem, schulterfreiem Kleid mit Perlen, einem Schlüsselchen am Bund sowie dem Luisenorden geschmückt. Diese Tondi wurden an Verwandte geschickt bzw. diese haben die Bildnisse in Auftrag gegeben (wie z.B. an Carl Schmidt: Abb. 188).[1212]

Sohns Bildnis von Marie zu Wied entspricht mit seinem Format, seiner weniger nazarenischen Bildnisauffassung und der modernen Kleidung eher den späteren Marianne-Kopien, gleicht jedoch in seiner Schmucklosigkeit der frühen Version.

Carl Joseph Begas malte 1842 das *Bildnis der Prinzessin Marie von Bayern, geb. von Preußen* ebenfalls im Tondo (1825–1889; Abb. 189). Das Schulterstück zeigt die Prinzessin mit entblößten Schultern, die durch wallenden Stoff umschmeichelt werden, während sie frontal aus dem Bildnis schaut. Ihr dunkles Haar ist in Wellen zurückgelegt und sie trägt auf ihrem Kopf eine Reihe von Rosen. Mit tiefgehendem, sanftem Blick schaut die Prinzessin aus dem Bild, der sehr an den Ausdruck von Marie zu Wied erinnert. Auch der Hintergrund ist unspezifisch und es wird kein Schmuck gezeigt.[1213] Carl Begas gehörte neben Franz Krüger, Karl Wilhelm Wach, Eduard Magnus (1799–1872) und Wilhelm Schadow zu den bedeutendsten und beliebtesten Porträtisten in Berlin.[1214] Scheint Begas' Bildnis der Prinzessin noch eher dem verspielten, idealen und romantischen Charakter zu folgen, so werden bei Sohn die hohe Naturtreue und der intensive, psychologische Ausdruck in Maries Antlitz deutlich.

[1210] Vgl. Kluxen 1989, S. 120.
[1211] Vgl. Grewe 2017, S. 203 ff.
[1212] Vgl. ebd., S. 210 ff.
[1213] Das Bildnis war ein Geschenk der Dargestellten an ihre Jugendfreundin und Hofdame von Luxburg. Vgl. AK Heinsberg 1994, S. 149, Nr. 135.
[1214] Vgl. Felbinger, Udo: Die Porträtmalerei des Carl Joseph Begas, in: AK Heinsberg 1994, S. 83.

Jedoch gelingt Begas in anderen Bildnissen, wie dem von der Prinzessin Augusta von Preußen aus dem Jahr 1843, ebenfalls eine charakteristische, seelenvolle Darstellung mit hoher Naturtreue (1811–1890; Abb. 190). Auch hier bilden das Tondo und der dunkle Hintergrund die vorherrschende Darstellungsform. Sohn bewegte sich mit dem Bildnis von Marie also im üblichen und gebräuchlichen Darstellungsspektrum der adeligen Auftraggeber in Preußen. Doch wie sieht es in München, Wien und im Ausland aus?

In München war noch bis in die Mitte der 1850er Jahre Joseph Karl Stieler mit Porträtaufträgen für das Bayerische Königshaus als Hofmaler tätig. Auch in seinem Œuvre finden sich bei den adeligen Porträts Brustbildnisse im Tondo, wie das *Bildnis der Königin Karoline Friederike von Bayern* (1776–1841; Abb. 191) von 1923. In voller Rüschenpracht mit Pelz, Hut und großer Feder präsentiert sich die bayrische Königin in gerader, leicht steifer Haltung. Der frontale Blick aus dem glatt modellierten Gesicht erinnert an die französische Malerei von Gérard. Im Gegensatz dazu wirkt das Bildnis von Marie zu Wied durch den Blick über die Schulter und den dadurch leicht gekippten Kopf fast kokett. Der wenige Schmuck konzentriert den Blick auf Maries Gesicht, während bei der bayrischen Königin die weißen Rüschen und die Feder auf dem Hut für Ablenkung sorgen. In dem *Brustbildnis Maria Anna von Bayern* (1805–1877; Abb. 192), das ca. 1842 nach Karl Joseph Stieler entstand, zeigt die Prinzessin mit Perlenketten auf dem Dekolleté und dem Haar, sowie einer Perlenbrosche auf der Berthe, die wie das ganze Kleid aus dunkelrotem Samt zu bestehen scheint und ihre hohe Stellung verdeutlicht. Die Korkenzieherlocken und der sanfte in die Ferne gerichtete Blick wirken wie Beiwerk. Der Reichtum und der Stand werden hier in voller Pracht gezeigt. Im Gegensatz zu Sohn räumte Stieler in seinen Porträts der teuren Kleidung eine hervorgehobene Rolle ein. Auch in Stielers Spätwerk, wie beim *Bildnis Caroline Freifrau von Gumppenberg Pöttmes, geb. Gräfin von Bayrstorff* (1816–1889; Abb. 193) von 1856, ähnelt die Mode mit dem Schal um den Kopf sehr der von Marie zu Wied ähnelt. Hier jedoch wird dem Kleid, dem Schmuck und der Umgebung eine größere Rolle zugestanden als in Sohns Werken. Einerseits gelingt es Sohn die wertvollen Stoffe und den Schmuck naturalistisch und edel darzustellen, andererseits lässt er dieses Beiwerk immer hinter das gemalte Gesicht und die Persönlichkeit treten.

In Wien war vor allem Friedrich von Amerling im königlichen und adeligen Umfeld tätig. Allerdings befinden sich in seinem Œuvre kaum Brustporträts im Tondo. Stattdessen malte er seine Auftraggeber im üblichen Hochformat und bei Wunsch auch in vergangener, orientalischer oder fremdländischer Mode. 1863 porträtierte er Luise Tauber, geb. von Hönigsberg, ohne diese modische Spielerei im Tondo (Abb. 194). Im Dreiviertelporträt schaut Luise Tauber rechts aus dem Bild. Sie trägt ein weißes, dekolletiertes Kleid mit einer doppelreihigen Perlenkette, während sich von der Spitze ihrer schwarzen, schulterlangen Locken ein schwarzer Schleier über ihren Rücken ergießt und an der Rose am Busen zusammengehalten wird. Ebenso wie bei Sohn ist der Hintergrund neutral einfarbig gehalten. Statt Intimität und persönlichen Ausdruck zu zeigen, präsentierte Amerling Luise Tauber mit einem Blick in die Ferne und ließ sie an barocke Büsten erinnern, was der Schleier noch verstärkt. Obwohl der Farbauftrag modern und leicht wirkt, wird hier das Repräsentative und Adelige sehr hervorgehoben. Der Rückbezug auf traditionelle Darstellungsformen hatte vermutlich zwei Ursachen: Einerseits sollte durch die monumentale Darstellung die Legitimität von Luise Taubers gesellschaftlicher Stellung trotz ihrer jüdischen Herkunft unterstrichen werden, andererseits entsprach dies der kaiserlichen Wiener Hofetikette.

Unter den internationalen adeligen Auftragsarbeiten von Franz Xaver Winterhalter befinden sich ebenfalls, wie bei Sohn, viele Bildnisse im Tondo, jedoch sind es meist Halbbildnisse. Ein Brustbildnis von Lady Clementina Augusta Wellington Child Villiers (1824–1858; Abb. 195) entstand 1857 und gleicht in der Körperhaltung dem von Marie zu Wied in spiegelverkehrter Richtung. Im schulterfreien Kleid, umhüllt von feinstem Stoff, schaut Lady Clementina mit leicht geneigtem Kopf den Betrachter an. Das voluminöse Haar ist nach hinten gesteckt und mit Blättern geschmückt. Wie für Winterhalter üblich, präsentierte er die Schönheit der Lady in voller Pracht, jedoch ohne individuellen Charakter. Der Hintergrund ist wie in seinen größeren Formaten als Himmel angedeutet. Im Gegensatz zu Marie ist Lady Clementina stärker idealisiert und dem internationalen Stil des Adels, den er selbst kreiert hatte, angepasst.

4.4.3.2 Bildnis Nikolaus Prinz von Nassau (1832–1905), 1857

Im gleichen Format wie das Bildnis seiner Halbschwester Marie zu Wied entstand 1857 das *Bildnis Nikolaus Wilhelm Prinz von Nassau* (Abb. 196; WK-Nr. 132) für das

schwedische Königshaus, in das seine Schwester Sophie im selben Jahr eingeheiratet hatte.[1215] Nikolaus trägt eine schwarze Jacke und eine schwarze Halsbinde, die das weiße Hemd von dem hochgestellten Kragen abgrenzt. Sein Körper ist dezent zu seiner linken Seite gedreht. Mit leichter Untersicht schaut er im angedeuteten Dreiviertelporträt auf den Betrachter. Sein rundes Gesicht wirkt bis auf die Augen, die fokussierend und musternd blicken, entspannt. Über den vollen Lippen und der markanten Nase trägt er einen blonden Oberlippenbart. Seine blonden Haare sind schwungvoll aus der Stirn über den Kopf und hinter die Ohren gebürstet. Das von oben links einfallende Licht erhellt besonders seine rechte Gesichtshälfte, während die Linke zu großen Teilen im Schatten liegt. Seine Haut ist hell und zeigt Rötungen an den Wangen, dem Kinn und den Ohren. Der Hintergrund ist gleichmäßig dunkel gehalten, so dass sein Gesicht im Mittelpunkt steht, was zusätzlich durch das Weiß des Hemdes betont wird.

Sohn porträtierte Nikolaus von Nassau mehrfach, wobei die Aufträge vor allem von Marie zu Wied ausgingen. Ihre Pflegetochter Else von Arnim (1834–1919) erinnerte sich, dass Marie 1850 Sohn einbestellt habe, um den siebzehnjährigen Prinzen zu malen.[1216] Nikolaus war der jüngere Halbbruder von Marie zu Wied und der einzige Sohn von Herzog Wilhelm von Nassau und dessen zweiter Frau Pauline von Nassau. Während Marie zu all ihren Geschwistern ein gutes Verhältnis pflegte, war die Beziehung zu Nikolaus besonders eng. Er war ein steter Gast in Neuwied. 1851/52 reiste er nach England und erbat sich im gleichen Jahr eine Amerikareise, für die er Maries Ehemann Fürst Hermann als Begleitung begeistern konnte. Anschließend schlug er die für nachgeborene Söhne übliche militärische Laufbahn ein, zunächst in Nassau, später im österreichischen Heer.[1217] Parallel dazu betätigte er sich politisch im nassauischen Staatsrat und Landtag bis 1866, als Nassau von Preußen annektiert wurde. Danach setzte er seine militärische Karriere im Preußischen Militär fort und bemühte sich vergeblich als Kandidat im Deutschen Reichstag für den Wahlkreis Wiesbaden. 1868 ging er eine morganatische Ehe mit Natalie Alexandrowna Puschkin

[1215] Vgl. Kremnitz 1904, S. 153.
[1216] Vgl. Buch 1929, S. 121.
[1217] Vgl. Kremnitz 1904, S. 83 ff.

(1836–1913) ein, mit der er vier Kinder hatte. Sie war eine Tochter des russischen Dichters Alexander Puschkin (1799–1837).[1218]

Als Sohn das Bildnis von Nikolaus malte, war er gerade Major und Mitglied des nassauischen Staatsrats. Auffällig ist die Übereinstimmung von Positur und Bildausschnitt mit dem Porträt von Marie, zumal sich auch der breite Goldrahmen in beiden Werken ähnelt. Im Bildnis von Nikolaus finden sich zudem keine Hinweise auf seine militärische oder adelige Stellung. Es ist ebenfalls ein Schichtenbild, das eher für den privaten Kreis ohne öffentlich repräsentative Aufgabe gedacht war. Die Untersicht und die in der leichten Drehung verharrende Bewegung erinnern an Brustbildnisse aus dem Rokoko. Da auf Standeszeichen verzichtet wurde und Nikolaus als eleganter Herr dargestellt wurde, ist der Einfluss des englischen Porträts offensichtlich.[1219] Seine Englandaufenthalte prädestinierten ihn für die Gentleman-Darstellung. Sohn zeigte ihn in feinem Stoff mit der Fokussierung auf das Gesicht, das mehr farbliche Nuancen als bei Marie aufweist und dadurch naturalistischer wirkt. Ohne Kenntnis der Person hätte Prinz Nikolaus auch einen reichen Bürger darstellen können.

Über die Persönlichkeit von Prinz Nikolaus berichten die überlieferten Erzählungen vor allem aus seiner Jugendzeit. So bemerkte Else von Arnims Vater 1849 in einem Brief an seine Tochter:

> „Ich habe heute den kleinen Bruder Deiner Fürstin kennengelernt, er ist reizend, hat ein süßes Mündchen, ein allerliebstes Stirnrunzeln, kurz: ein Prinzchen wie aus dem Feenmärchen! Hoffentlich geht das Leben gut mit ihm um, meistens hat es für Märchenprinzen nichts über…“[1220]

Else von Arnim selbst erinnerte sich, dass sie mit Nikolaus sang und tanzte,[1221] während Mite Kremnitz hervorhob, wie sehr er sich um Marie zu Wied bemühte, als diese erkrankte und zur Kur nach England reiste.[1222] Diese persönlichen Charakterisierungen spiegeln sich im Porträt jedoch kaum wider. Lediglich ein leichtes Stirnrunzeln über der Braue ist auszumachen. Gleichwohl scheint Nikolaus den Betrachter aus einem privaten Moment der Offenheit heraus anzuschauen. Wartmann sieht in diesen dargestellten Momenten bei Sohn eine allgemeinmenschliche

[1218] Vgl. „Nassau, *Nikolaus* Wilhelm Prinz von“, in: Hessische Biografie <https://www.lagis-hessen.de/pnd/119078104> (Stand: 20.9.2022)
[1219] Vgl. Kluxen 1989, S. 121 f.
[1220] Buch 1929, S. 122.
[1221] Vgl. ebd.
[1222] Vgl. Kremnitz 1904, S. 79.

Schilderung als eine individuellen Charakterbeschreibung.[1223] Blankarts urteilte bereits 1877:

> „Sohn's Bildnisse zeigen nicht die Aehnlichkeit, wie sie der Spiegel und die Photographie geben, sie vergegenwärtigen bei frappantester Wiedergabe der Züge das ganze Wesen einer Physiognomie, im glücklichsten Moment erfasst, und idealisiren unbeschadet der schärfsten Charakteristik in einer Weise, wie es das wahre Kunstwerk erheischt."

Im Vergleich mit einer drei Jahre älteren Fotografie (Abb. 197), die sich im Besitz der englischen Krone befindet, fällt auf, dass die Dargestellten sich im ersten Moment nicht zu ähneln scheinen. In dem Foto ist Nikolaus im Knieformat gezeigt, sitzt auf einem Stuhl, die Arme verschränkt, im schwarzen Frack gekleidet und blickt links aus dem Bild. Die Gesichter scheinen zunächst von unterschiedlichen Menschen zu stammen. Beim Betrachten der Details wird jedoch die Ähnlichkeit sichtbar, wie z. B. im Vergleich der Frisur, der Lippen, der Wangen und der Brauen. In dem Bildnis von Sohn trägt Nikolaus einen Schnäuzer und die Farben modellieren die Binnenstruktur des Gesichts, was auf dem Foto gänzlich fehlt.[1224] Auch die veränderte Perspektive zeigt eine andere Seite des Gesichts. Aus der gleichen Fotositzung existiert ein weiterer Abzug, bei dem Nikolaus einen Stock in seiner Hand hält (Abb. 198). Nun schaut er frontal in die Kamera, während sein Oberkörper zur Seite gedreht ist, wie auf dem Bildnis von Sohn. Die Ähnlichkeit lässt sich nun erkennen, jedoch auch die Unterschiede im Ausdruck und der Wirkung. Während Sohns Bildnis eine intime Atmosphäre vermittelt, erscheint die Fotografie sachlich nüchtern und frei von Gefühlsregung oder Nähe. Wie bereits in den bürgerlichen und den bisherigen adeligen Porträts setzte Sohn damit Schadows Forderung nach einer poetischen Aufladung der Bildnisse fort. Die Schattensetzung spielt dabei eine entscheidende Rolle. Sohn verdunkelte die linke Gesichtshälfte, arbeitete die Konturen stärker heraus und erzeugte den Eindruck eines rundlichen Gesichts.

Im Vergleich mit zeitgenössischen Adelsporträts fällt die absolute Schlichtheit im Bild auf. In den adeligen Herrenbildnissen von Franz Krüger findet sich kaum ein Brustbildnis, bei dem die Standeszeichen fehlen. Das Porträt des Grafen Alexei Pawlowitsch Bobrinski (1826–1894; Abb. 199) von 1850, das den Urenkel von

[1223] Vgl. Wartmann 1996, S. 67.

[1224] Durch die lange Belichtungszeit bis zu 20 Minuten war es für die abzulichtende Person einfacherer einen neutralen Gesichtsausdruck beizubehalten.

Katharina der Großen zeigt, ist eines der wenigen Bildnisse, auf denen die Standesabzeichen fehlen und die ebenfalls als privat eingestuft werden können. Das Brustbild gleicht dem Bildnis von Nikolaus in mehreren Aspekten: Tondo-Format, dunkler Hintergrund, modischer Anzug mit hervortretendem weißen Hemdkragen, seitlicher Körperdrehung und leichte Untersicht beim Blick zum Betrachter. Auch hier ist Intimität vorhanden. Durch den teuren Pelz wird der Reichtum zusätzlich hervorgehoben und verortet ihn in eine gehobene Schicht. Bemerkenswert ist die unterschiedliche Behandlung der Haut. Wirkt der vierundzwanzigjährige Alexei mit seinem Bartschatten und den geröteten Wangen gelblich vom Teint, erscheint Sohn eine naturalistischere Hauttongebung getroffen zu haben – etwas, wofür er immer wieder gelobt wurde.

In München lassen sich vergleichbare Darstellungen finden. Karl Joseph Stieler malte 1825/31 das *Bildnis Herzog Maximilian Joseph von Wittelsbach Zweibrucken* (1808–1888; Abb. 200). Wieder in seitlicher Haltung im Tondo präsentiert sich Maximilian im Anzug und nicht in Uniform. Statt einer Untersicht schaut er allerdings leicht von unten hoch, während sein Haar etwas unbändig vor der landschaftlichen Kulisse im Wind zu spielen scheint. Die Gesichtsfarbe ist sehr weiß, so dass die farblichen Akzente um die Augen und den Mund besonders hervortreten. Im Vergleich zu den beiden anderen Bildnissen erscheint das Porträt heroischer, wenn nicht sogar etwas romantischer, während Sohn und Krüger eher einen intimen, bedächtigen Ernst vermitteln.

Anders ging Franz Xaver Winterhalter mit dem Privatporträt im Tondo um. 1852 malte er das *Bildnis George, Duke of Cambridge* (1819–1904; Abb. 201). Ebenfalls im Oval mit monotonem Hintergrund präsentierte Winterhalter ihn im Brustbild. George trägt einen Anzug mit blauer Schärpe, Krawattennadel und roter Nelke im Revers. Der buschige Backenbart sowie die Haupthaarreste leuchten blond bis dunkelrot, während seine blauen Augen aufmerksam aus dem Bild schauen. Sein Teint wirkt lebendiger als bei Krüger und Stieler, erreicht jedoch nicht die Farbabstufungen, die bei Sohn zu beobachten sind. Während Winterhalters Duktus erkennbar bleibt, unterdrückt Sohn bei der Darstellung Nikolaus‘ diese Spuren bewusst und glättet den Farbauftrag, so dass die die Oberfläche homogen erscheint. In der Frische und der Darstellung ähneln sich beide, wobei Winterhalter das lebenslustigere Bildnis und Sohn das gefühlstiefere Porträt gemalt hat. Hinzu kommt, dass Winterhalter den Fokus auf kleine Details wie

die perlenbesetzte Krawattennadel und die Nelke erweiterte, während Sohn sich nur auf das Gesicht konzentrierte.
Insgesamt folgte Sohn bei den Tondi einem Bildnisschema, das vor allem dem privaten Zweck diente und sich in den adeligen Häusern Europas wiederfinden lässt. Sie fügen sich nahtlos in die Reihe der Bildnisse ein und zeigen gleichzeitig seine besondere Begabung der Hautbehandlung, der Farbgebung und die Wahl des psychologischen Momentes, der eine sehr intime Nähe entstehen lässt.

4.4.4 Kinderbildnisse

In der adeligen Familie und Politik spielten die Kinder eine zentrale Rolle. Der älteste Sohn sollte die Stammeslinie weiterführen, während die Mädchen für politische Bündnisse mit anderen Familien verheiratet wurden. Die nachgeborenen Jungen wurden meist mit kirchlichen oder militärischen Ämtern versorgt.[1225] Dementsprechend gestaltete sich auch die Erziehung.[1226] Dem männlichen Nachwuchs wurden seit dem 17./18. Jahrhundert neben Lesen, Schreiben und Rechnen auch die französische Sprache und Grundkenntnisse in Geografie, Geschichte und Ökonomie vermittelt. Die Geschichte der europäischen Dynastien und staatsrechtliches Wissen gehörten neben der höfischen Etikette, den Tugenden und dem Umgang mit Untergebenen zur Grundausbildung. Je nach Anlage und angestrebter Laufbahn kamen weitere Bereiche hinzu. In der Freizeit waren Reiten, Jagen, Fechten und Musizieren angemessene Beschäftigungen.[1227] Im 19. Jahrhundert passte sich die Erziehung an die standardisierten Ausbildungsstufen des Bürgertums an, das zuvor die Fürstenausbildung als nicht überprüfbares Halbwissen kritisiert hatte. Abitur und Studien wurden nun auch vom Adel betrieben, wodurch sich der Adel an das Leistungskonzept des Bürgertums annäherte.[1228] Die Grundausbildung der Mädchen

[1225] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 50-56.
[1226] Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde die Kindheit als eigene Lebensform wahrgenommen. Zuvor wurden sie wie kleinen Erwachsene behandelt und gekleidet. Vom Adel und der reichen Bürgerschicht breitete sich im 17. Jahrhundert die Anschauung auf Kinder in der breiten Bevölkerung aus und erste Erziehungstheorien der Kinder entwickelten sich. Durch Jean Jaques Rousseus Roman "Emile ou de l'education" wurden die Rechte und Bedürfnisse der Kinder in der Gesellschaft wachgerufen. Im 18. Jahrhundert wollte man den jungen Menschen nun planmäßig zivilisieren, kultivieren und moralisieren. Es entstand die Kinderliteratur, Kinderspielzeug, Kinderzimmer und Kinderkleidung. Vgl. Passow-Brunnbauer, Marlies: Das Kinderportrait in der bildenden Kunst, in: AK Riegersburg 1993, S. 307 f.
[1227] Vgl. Demel/Schraut 2014, S. 57.
[1228] Vgl. ebd., S. 59.

wurde anfangs zusammen mit den Jungen von dem Hofhausmeister bzw. einer Hofhausmeisterin sichergestellt. Im Anschluss wurden die Jungen an Jesuitengymnasien unterrichtet, während die Mädchen in den katholischen Gebieten des Deutschen Reichs Unterricht bei den Ursulinen erhielten. In protestantischen Ländern wurden meist Hauslehrer eingestellt. Eine vergleichbare Professionalisierung des Unterrichts wie bei den Jungen durch die Hochschulen im 19. Jahrhundert erfuhren die Mädchen nicht; vielmehr wurden die traditionellen Unterrichtsformen weitgehend beibehalten. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzte ein Wandel ein, von dem vor allem die bürgerlichen Frauen profitierten.[1229]

Doch bevor die Kinder überhaupt die schulische Laufbahn antreten konnten, mussten sie das Kindesalter überstehen, was im 19. Jahrhundert durch die hohe Kindersterblichkeit erschwert wurde.[1230] Diese Umstände prägten auch die Porträtkunst:

Alle Kinderporträts hatten entweder einen repräsentativen oder einen privaten, häufig genrehaften Charakter zu erfüllen, je nach Zweck des Bildes. Auch Carl Ferdinand Sohn meisterte die Aufgabe der Kindesdarstellung. Von den insgesamt 113 Bildnissen, die zwischen 1860 bis 1867 entstanden, sind sechs eindeutig als Kinderporträts zu identifizieren. Sie teilen sich auf in drei Ganzfiguren, ein Kniestück und zwei Brustbildnisse. Zwei davon sind nach dem Tod gemalt. Drei Kinder sind mit Namen versehen und dem Adel aus den Häusern zu Wied, von Nassau und dem Königshaus Schweden zugeordnet. [1231] In den folgenden Kapiteln werden eine ganzfigurige Darstellung und ein Kinderdoppelporträt stellvertretend für weitere Kinderbildnisse analysiert und eingeordnet.

4.4.4.1 Bildnis Wilhelm von Nassau (1852–1912), 1856

1856 wurde Carl Ferdinand Sohn mit der Darstellung des vierjährigen nassauischen Thronfolgers Wilhelm von Nassau beauftragt (Abb. 202, WK-Nr. 126). Es sollte ein repräsentatives Bildnis werden und den Thronfolger im Ganzen zeigen. Sohn wählte ein Hochformat von 145 x 97 cm, so dass Wilhelm in Lebensgröße abgebildet werden

[1229] Vgl. ebd., S. 60-63.
[1230] Dadurch entstanden auch Erinnerungsbilder an die verstorbenen Nachkommen, was später durch heute skurril anmutende Fotografien ersetzt wurden, bei denen die toten Kinder in Szene gesetzt wurden, als wenn sie noch leben oder schlafen würden. Vgl. Sykora 2009.
[1231] Vgl. Sohn 1860-1867.

konnte. Sohn präsentierte Wilhelm seitlich an einen Sessel angelehnt im weißen, knielangen Kleidchen mit blauen Streifen, die sowohl an den Säumen als auch parallel dazu und über die Berthe verlaufen. Jeweils drei abgesetzte blaue Pompons an der Berthe und am Beginn der Hüfte sowie aufwendige Quasten seitlich an den Schultern zieren das dekolletierte Kleid. Ein Unterkleid aus Spitzen umspielt die nackten Knie. Die Beine stehen über Kreuz und präsentieren die in weiße Socken und schwarze Lederstiefelchen eingepackten Füße. Er lehnt sich an den zu seiner Linken stehenden Sessel und stützt sich leicht mit seinem Arm auf der Lehne ab, während er den Knauf umgreift. Sein rechter Arm hängt entspannt herab und hält einen gelben mit Schleifen und Federn geschmückten Hut. Die Arme und das Dekolleté sind durch feine Zierränder abgesetzt. Seinen blonden Kopf neigt Wilhelm entgegen seiner Körperrichtung zu seiner rechten Schulter. Die Haare sind seitlich gescheitelt und wallen über den Ohren auf. Das runde Gesicht ist auf den Betrachter gerichtet. Die große runde Stirn sowie die großen rosigen Wangen rahmen die blauen Augen, die kleine Stupsnase und den kleinen roten Mund. Der mit rotem Samt bezogene Ohrensessel steht seitlich hinter ihm und wird vom Bildrand angeschnitten. Die Rückenlehne umfängt den Oberkörper von Wilhelm und wird besonders hinter dem Kopf, über dem der verzierte Holzaufsatz des Sessels thront, dunkler. Wilhelm und der Sessel stehen auf einem Leopardenfell, das in schwarzem und dunkelrotem Stoff eingebunden ist und leichte Wellen schlägt. Im Hintergrund ist die herrschaftliche Wandverkleidung mit gelblichen Pilastern sowie roten und grünen Wandfeldern, die durch abgesetzte Elemente strukturiert werden, zu sehen. Das Licht kommt von oben links und erhellt den ganzen Körper von Wilhelm, so dass kaum Schatten entstehen. Das Auffälligste ist, dass Wilhelm ein Kleid trägt, was jedoch zu seiner Zeit Standard war. Fast bis zum Ende des 19. Jahrhunderts trugen Mädchen und Jungen bis zum fünften oder sechsten Lebensjahr die gleichen Kleider, ehe die Jungen geschlechtsspezifische Kleidung bekamen.[1232] Seinen jüngeren Bruder Franz von Nassau (1859–1875) porträtierte Sohn zehn Jahre später ebenfalls im gleichen Format, jedoch in der für einen Siebenjährigen angemessenen Kinderkleidung mit Kniehosen, Hemd und Jäckchen (Abb. 203; WK-Nr. 240). Dieser Kleidungswechsel entspricht der

[1232] Das Anlegen der ersten Hose bedeutete für die Jungen, dass ein neuer Lebensabschnitt begann und wirkte fast wie eine Initiation. Vgl. Passow-Brunnbauer, Marlies: Das Kinderportrait in der bildenden Kunst, in: AK Riegersburg 1993, S. 308.

zeitgenössischen Konvention. Auch die Ausstattung ist in dem Bildnis schlichter. Im Gegensatz zu Wilhelm sind nur ein roter Vorhang und eine Säule im Hintergrund als herrschaftliches Beiwerk zu erkennen. Diese Reduzierung hängt mit dem unterschiedlichen Stand der beiden Brüder zusammen. Wilhelm war der Thronfolger und musste dementsprechend bereits früh prächtiger präsentiert werden als Franz. Das repräsentative Kinderporträt, das stets nur vom Hof, dem Adel oder dem reichen Bürgertum bestellt wurde, sollte die Berufung, die Tugend und die Größe des Geschlechts demonstrieren. Entsprechend wurden die Kinder mit Zeichen der Macht, des Reichtums und der zukünftigen Rolle abgebildet. Porträts mit diesem Repräsentationszweck wiederholten sich in unterschiedlichen Lebensphasen bis zum Lebensende.[1233]

Der Reichtum und die zukünftige Rolle Wilhelms wurden von Sohn gekonnt in Szene gesetzt. Das herrschaftliche Rot befindet sich nicht nur am Sessel, der wie ein Thron wirkt, an den sich Wilhelm zukunftsweisend lehnt und den er mit der Hand ergreift, sondern auch am Leopardenfell, das unter anderem für Stolz und Stärke steht und die Herrschaftsmacht symbolisiert.[1234] Die Rückenlehne umfängt seinen Kopf wie eine Gloriole und der Holzaufsatz schwebt wie eine Krone darüber, während Wilhelm bereits seinen Hut für die künftige Aufgabe abgenommen hat. Das Bildnis ist symbolisch aufgeladen und spielt mit den Herrschaftsattributen. Wilhelm wurde mit der Intention dargestellt, nach dem Ableben seines Vaters als nächster Herzog von Nassau zu regieren. Zehn Jahre später wurde jedoch das Herzogtum mediatisiert und Teil Preußens. Damit hatte sich auch die Zukunft für Wilhelm verändert. Er würde kein regierender Herrscher mehr werden, sondern hätte nur den Vorstand der Familiendynastie inne. Er entschied sich für eine militärische Laufbahn, die ihren Höhepunkt im Rang des Generalmajors der österreichischen Armee fand. Als sein Vater Adolph 1890 den luxemburgischen Großherzoglichen Thron bestieg, folgte er ihm nach Luxemburg und bereitete sich als Erbgroßherzog auf seine zukünftige Rolle vor. Er heiratete 1893 die portugiesische, katholische Prinzessin Maria Anna von Braganza (1861–1942), gegen den Willen seines protestantischen Vaters. Die sechs Töchter, auch seine Nachfolgerin Marie Adelheid (1894–1924), wurden katholisch getauft und von einer luxemburgischen Lehrerin unterrichtet. Als sein Vater 1905

[1233] Vgl. ebd., S. 310.
[1234] Vgl. Kretschmer 2018, S. 260.

verstarb, wurde Wilhelm zum Großherzog von Luxemburg. Bereits ein Jahr später erlitt er einen Schlaganfall und war bis zu seinem Tod 1912 nicht regierungsfähig. Infolgedessen musste seine Tochter Marie Adelheid, für die Wilhelm mangels männlicher Nachfolger das Erbrecht auf weibliche Nachkommen geöffnet hatte, ab 1908 die Regierungsgeschäfte übernehmen.[1235]

Spätere Berichte schildern seinen Charakter als natürlich, einfach und liebenswürdig, wodurch er beim luxemburgischen Volk Beliebtheit erworben habe. Diese Charaktereigenschaften lassen sich jedoch nicht ohne Weiteres auf sein Verhalten als Kind zurückprojizieren, zumal Sohns Porträt vor allem den dynastischen Anspruch und die Machtstellung der Familie betont, weniger die individuellen Charakterzüge des Kindes. Auf der großherzoglichen Homepage ist eine Fotografie von Wilhelm aus späteren Jahren zu sehen (Abb. 204). Im Anzug mit Schleife sitzt er auf einem Stuhl und hat die Arme entspannt auf die Lehne und seinen Schoß gelegt. Mit leichtem Lächeln schaut er rechts aus dem Bild. Die Gesichtszüge mit den markanten Augenbrauen, der kleinen runden Nase und den relativ großen Wangen lassen sich unter Berücksichtigung, dass sich Kinderköpfe in der Entwicklung befinden und zunächst rundlich wirken, in Sohns Bildnis wiederfinden. Gerade die Partie um den Mund scheint Sohn gut getroffen zu haben und entspricht dem späteren Foto. Sohn hielt sich nah an das menschliche Vorbild, wobei die gewählte Haltung zu hinterfragen ist. In der Regel saßen die Porträtierten für Sohn. Bei Wilhelms aufrechter Pose wäre ein Kind erst recht überfordert gewesen, längere Zeit still zu stehen. Mehrere Entstehungsmöglichkeiten sind denkbar: eine Fotovorlage als Hilfsmittel, eine freie Bilderfindung von Sohn oder eine Kombination aus Naturstudien und künstlerischer Komposition.

Sohns Herangehensweise an die Kinderdarstellung steht dabei in einer längeren kunsthistorischen Tradition: Die Darstellung von Kindern findet in der abendländischen Kunst der Neuzeit relativ spät statt. Zwar gab es Darstellungen des Jesuskindes, doch wurde es meist wie ein kleiner Erwachsener dargestellt. Auch die ersten Kinderdarstellungen zeigten nur verkleinerte Erwachsene. Erst mit dem humanistischen Weltbild des 14. und 15. Jahrhunderts begann sich allmählich das Verständnis von Kindheit zu wandeln und damit auch die Darstellung von Kindern zu

[1235] Vgl. Even 2007, S. 114 sowie https://monarchie.lu/de/die-monarchie/die-ehemaligen-herrscher/skh-grossherzog-guillaume-iv 3.12.2022

verändern. Erste Einzeldarstellungen von Kindern entstanden im 16. Jahrhundert im Auftrag des Adels, die zur Repräsentation sowie zur Anbahnung von Heiratsplänen angefertigt und zwischen den Höfen ausgetauscht wurden. Ab dem 16. Jahrhundert entwickelten sich auch Szenen mit Spielzeug, und ab dem 17. Jahrhundert genrehafte Porträts.[1236] Bei der Darstellung von Thronfolgern im Kindesalter für repräsentative Zwecke blieb die Darstellung jedoch immer recht formal. Von Wilhelms niederländischem Vorfahren Wilhelm III., Prinz von Oranien (1650–1702), gibt es einen Druck aus dessen Kinderzeit, der sich heute in der Royal Collection befindet (Abb. 205). In einem bodenlangen Kleid mit Schürze präsentiert sich Wilhelm III. mit einem befiederten Hut, einer Medaille um die Brust, einem Stab und einem kleinen Löwen IM Hintergrund sind einer Krone, ein Vorhang und die hereinscheinende Sonne zu sehen. Aufrecht und in typischer Herrscherhaltung blickt er auf den Betrachter und wirkt bis auf die Kleidung wie ein erwachsener Herrscher. Auch Anthonis van Dyck malte 1635 die drei ältesten Kinder des englischen Königs Karl I. (1600–1649) in stehender Position (Abb. 206). In den feinsten Stoffen gekleidet werden die drei Kindern auf Teppichen präsentiert, umgeben von edlen Vorhängen, einem Hund und einem Fenster zum Rosengarten. Auch hier wirken sie wie kleine Erwachsene mit ihren Gesten und Blicken. Nichts deutet auf die spielerische Natur der Kindheit hin, sondern alles ist geplant und würdevoll. Im 18. Jahrhundert änderte sich das repräsentative Bildnis hin zur lebendigeren Darstellung. Impuls gebend waren die englischen Künstler, die durch den geisteswissenschaftlichen Einfluss des Bürgertums beeinflusst waren.[1237] Um 1767 malte Allan Ramsay (1713–84) das Kinderbildnis von Prinz William (1765–1837, Abb. 207), später Duke of Clarence. Prinz William ist aufrechtstehend im feinen Spitzenkleid dargestellt und spielt auf einer Kindertrommel, während er den Betrachter anblickt. Auf dem Schemel liegt ein Nerzmantel und hinter ihm auf dem Tisch steht feinstes Porzellan mit einem goldenen Samowar. Der Hintergrund liegt im Dunkeln, lässt jedoch Pilaster und teure Tapeten erahnen. Der neue Anspruch an Natürlichkeit und Ursprünglichkeit, den die Kinder nun symbolisieren, verbindet sich mit der Konzeption einer emotionalisierten Privatsphäre, als die die Kindheit nun begriffen wurde. Der Zweck eines Kinderbildnisses änderte sich dadurch. So entwickelte es sich vom reinen Legitimationsanspruch der Geschlechterfolge zu Präsentations- und

[1236] Vgl. Pammer-Hudeczek 2021, S. 16-21.
[1237] Vgl. ebd., S. 28.

Erinnerungsstücken.[1238] Wie eine Mischung aus diesen Funktionen wirkt das Porträt von Prinz William. Er scheint von seinem Trommelspiel aufzuschauen und ist in eine Aktion eingebunden, im Gegensatz zu den formal strenger konstruierten Bildnissen aus dem Jahrhundert zuvor. Die herrschaftlichen Attribute werden wie beiläufig in das Bild eingestreut. Die Darstellungsweise und die aufgelockerte Szene ähneln Sohns Darstellung von Wilhelm von Nassau. Auch bei Sohn sind die Herrschaftssymbole wie beiläufig im Bild untergebracht. Doch weist Sohns Bildnis eine höhere Natürlichkeit der Kinderdarstellung auf durch die überkreuzten Beine und die geschwungene Körperhaltung mit dem geneigten Kopf. Dagegen wirkt Ramseys Bildnis steifer in der Pose. In Deutschland sind Kinderdarstellungen bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vergleichsweise selten und finden sich dann überwiegend in der Druckgraphik.[1239] Der Einfluss der englischen Künstler auf die deutschen Kinderbildnisse ist ebenso hoch einzuschätzen wie der englische Einfluss auf die deutsche Porträtmalerei.

Auch Sohns Lehrer Wilhelm Schadow malte einige Kinderbildnisse. Bei ihm sind es meist jedoch Gruppenabbildungen. Er selbst bewertete Kinderbildnisse als eine der schwersten Aufgaben der Porträtmalerei: „Das Probestück eines Portraitmalers aber sind fürstliche Kinder. Es gehört viel Ehrgeiz und Eitelkeit dazu, solche Aufgabe freiwillig zu übernehmen, oder sich der großen Ehre eines solchen Auftrages wegen noch glücklich schätzen.“[1240] 1822 malte er das Gruppenbildnis der drei Kinder des Hofmarschalls von Schöning (Abb. 208). In einer Dreieckkomposition im Garten sind die drei Kinder miteinander verbunden. Die Tochter steht im roten Kleid hinter den beiden Brüdern, von denen der ältere ein blaues Gewand trägt und zu dem jüngeren in weißem Tuch schaut. Schadow ging es hier nicht vordergründig um die Repräsentation der Stellung der Kinder, sondern eher um eine religiöse Intention durch christliche Symbole mit den Farben Rot, Blau und Weiß, den Pflanzen sowie dem Rundbogen, die an den Hortus conclusus und Maria erinnern. Ziel war es, eine Erinnerung für die Eltern zu malen und gleichzeitig dem kunstinteressierten Betrachter eine überzeitliche Darstellung der kindlichen Zärtlichkeit und Natürlichkeit zu erschaffen.[1241] Im Gegensatz zu Sohn wird hier auf jegliches Herrschaftszeichen verzichtet. Bei dem

[1238] Vgl. Kluxen 1989, S. 156 f.
[1239] Vgl. Pammer-Hudeczek 2021, S. 32.
[1240] Schadow 1860, S. 69 f.
[1241] Grewe 2017, S. 218.

Familienbildnis Prinzessin Marianne von Preußen, in einem roten Samtkleid mit Hermelinbesatz und Diadem, mit ihren Kindern Adalbert, Elisabeth und Waldemar (Abb. 209) von 1821–22, das einen repräsentativeren Charakter vorweist, setzte Schadow Herrschaftselemente beim Thronfolger ein, wie das Schwert und die Profilansicht. Die Gruppierung um die Königin und das Ambiente des Schlosses unterstreichen die hohe Geburt. Die Königin erscheint auch hier wie eine Art Madonna mit dem Jesuskind auf dem Arm, umgeben von ihren weiteren Kindern. Bei Wilhelm von Nassau sind keine religiösen Intentionen zu erkennen, stattdessen der Wille zur Natürlichkeit. Bei dem *Bildnis König Edward VII.* (1841–1910; Abb. 210) von Franz Xaver Winterhalter aus dem Jahr 1843 lässt sich diese Natürlichkeit ebenfalls finden. Wie bei einem Schnappschuss scheint Edward gerade in seinem Spielzimmer voranzuschreiten. In weißem Spitzenkleid und einem befiederten Hut im Hintergrund zeigt er sich neben einem Ball und vor grünen Vorhängen stehend. Ein mit Löwenfüßen verzierter Schemel bietet ihm Halt. Hier dominiert eher das Genrehafte, das zu dieser Zeit besonders populär war. Die voreinander gesetzten Füße erinnern an die überkreuzten Beine von Wilhelm von Nassau. Statt Kinderbildnisse aus Öl gab es sehr viele Kinderfotografien, die von den adeligen Nachkommen gemacht wurden. 1868 wurde ein Foto von Albert Victor Baillie (1864–1955; Abb. 211) gemacht, der später Dean of Windsor wurde. In der Fotografie ähnelt Albert dem nassauischen Thronfolger in der angelehnten Position an den Schemel, den geneigten Körper im Kleidchen und den kindlich verspielt aufgesetzten Beinen. Nach diesem Vergleich erscheint ein Foto als Vorlage für das Bildnis von Wilhelm von Nassau als wahrscheinlich.
In München malte 1821 Karl Joseph Stieler das vergleichbare Kinderporträt von Maximilian de Beauharnais (1817–1852), dritter Herzog von Leuchtenberg als Kind (Abb. 212). Maximilian hat mit seinen vier Jahren schon Hosen an, ist aber ansonsten ähnlich prunkvoll eingebettet wie Wilhelm von Nassau. Der feine, rote Anzug ist mit Gold verziert und schließt am Kragen mit Rüschen ab. Er sitzt auf einer Chaiselongue, während er versucht den reich verzierten Säbel aus der Scheide zu ziehen und mit geneigtem Kopf auf den Betrachter schaut. Weitere Waffen und ein befiederter Hut liegen auf dem Boden. Der Hintergrund wirkt wie eine braune Marmorwand, die sich rechts zu einer Landschaft mit Burg öffnet. Der geneigte Kopf mit dem direkten Blick und dem spielerischen Moment, der gleichzeitig auf die Zukunft verweist, findet sich auch bei Wilhelm von Nassau. Die reiche Ausgestaltung bei Stieler dürfte Sohn eher

inspiriert haben als der Umgang von Ferdinand Georg Waldmüller bei einem *Porträt des späteren Kaiser Franz Joseph von Österreich* (Abb. 213) von 1832. Bei Waldmüller übernimmt gänzlich das Erzählerische und Kindliche die Führung. Der kleine Franz Joseph in seinem weißen Kleid hat sich den Offiziershut aufgesetzt und hält ein Gewehr, während eine Provianttasche und ein Degen an ihm herunterhängen. Ein großes Durcheinander an Spielsachen und Bildern wechseln sich ab mit Soldatenfiguren und feinen Stoffen. Bei Sohn und Stieler schwingt etwas mehr Ruhe und Bedacht mit, während bei Waldmüller das Spiel die Kontrolle übernommen zu haben scheint. Bei Sohn sind die wenigen Gegenstände genaustens platziert, während bei Waldmüller eine gemütliche Unordnung herrscht.
Das Porträt von Wilhelm von Nassau entspricht dem gängigen Thronfolgerbildnis, das dem Thronerben um die Jahrhundertmitte kindliche Züge zugesteht, jedoch nicht auf die zukünftigen Herrschaftsattribute verzichtet. Ein erzählerischer Moment wird durch die Haltung erzeugt und bedient die Erwartung an ein Kinderbildnis des 19. Jahrhunderts.

4.4.4.2 Kinderbildnis Elisabeth (1843-1916) und Wilhelm zu Wied (1845–1907), 1851

1851 beauftragte Marie zu Wied Carl Ferdinand Sohn ein Doppelbildnis ihrer beiden ältesten Kinder Elisabeth und Erbprinz Wilhelm zu malen. Es sollte das Geburtstagsgeschenk für ihren Gatten werden.[1242]
Sohn wählte ein Tondo um die beiden Kinder im Brust- bis Halbfigurenbild zu zeigen (Abb. 214; WK-Nr. 94). Elisabeth zu Wied trägt ein weißes, schulterfreies Spitzenkleid mit blauen Schleifen. Ihr rundes Gesicht wird von den dicken braunen Korkenzieherlocken gerahmt. Sie schaut den Betrachter offen und direkt an, während ihr Kopf leicht zu ihrem Bruder Wilhelm geneigt ist. Angelehnt an ihre Schulter sitzt ihr Bruder, der eine zweireihige dunkelrote Jacke trägt, unter der das weiße Hemd mit dem breiten Kragen hervorschaut. Das runde, kindliche Gesicht zeigt weniger individuelle Züge als das von Elisabeth, da Wilhelm sechs Jahre alt ist und dem Kleinkindalter gerade erst entwächst. Elisabeth hat ihre linke Hand auf seine linke Schulter gelegt, während sie mit der rechten Hand seinen rechten Arm hält. Die körperliche Nähe der Geschwister bildet eine zentrale Kompositionslinie: Eine blaue

[1242] Vgl. Sylva 1911, S. 188.

Stoffblume am unteren Bildrand markiert die vertikale Achse, entlang der die beiden Kinder aneinander lehnen. Hinter Elisabeth befindet sich ein rotgoldschimmernder Vorhang, der zu Wilhelm hin den Blick in eine Landschaft und ein Wolkenmeer frei gibt.

Elisabeth zu Wied erinnerte sich an die Entstehung des Kinderbildnis lebhaft zurück:

> „Er malte uns zwei kleine Kinder, mit vier und fünf Jahren,[1243] ineinander verschlungen, so sprechend ähnlich [...] Meine glitzernden und meines Bruders melancholisch träumerische Augen bilden einen allerliebsten Gegensatz, er in rotem Sammetkittelchen, ich in meinem weißen Kleidchen mit den blauen Schleifen. Meine Patschhand hält ihn am Arm, und ich weiß noch, wie ich vor Aufregung und Ungeduld so feuchte Hände bekam, daß das Kittelchen sie rot färbte.“[1244]

Elisabeth beschrieb auch die Unruhe, die sie damals empfand, und wie schwer es ihr fiel, still zu sitzen. Als sie sich dazu zwang, fünf Minuten ruhig zu bleiben, fiel sie in Ohnmacht. Sohn „[…] war außer sich, als ich ohnmächtig vom Stuhle fiel, denn er hatte sich wirklich mit dem geringsten Maße von Stillsitzen zu begnügen geglaubt, aber es war, als wollte man den Westwind einfangen und ihn zur Ruhe bewegen!“[1245] Sohn besänftigte und beschäftigte Elisabeth mit einem Glas Wasser und einem Stück Schwarzbrot, so dass er sie in Ruhe malen konnte.[1246] Sein Lehrer Wilhelm Schadow kannte die Schwierigkeiten bei Gruppen- bzw. Familienporträts. Gerade das Stillsitzen und Zuspätkommen der hohen Auftraggeber sowie die Ungeduld der Kinder empfand Schadow als zusätzliche Belastung, der er gerne entgehen wollte.[1247] Die zu Wieds waren sehr beeindruckt von Sohn Umgang mit Kindern und seiner Fähigkeit, sie so ähnlich wie möglich abzubilden. Elisabeth beschrieb den Moment der Geschenkübergabe an ihren Vater folgend:

> „[…] als meine Mutter meinen Vater zu seinem Geburtstage mit dem Bilde überraschte und uns in denselben Kleidern, einen Kranz haltend, darunter aufgestellt hatte, mein Vater einen Augenblick nicht recht wußte, welches das Bild, und welches seine Kinder seien.“[1248]

[1243] Laut der Jahreszahl auf dem Bild müssen die Kinder schon sechs und sieben Jahre alt gewesen sein.
[1244] Sylva 1911, S. 188 f.
[1245] Ebd., S. 189.
[1246] Vgl. ebd.
[1247] Vgl. Schadow 1860, S. 69 f.
[1248] Sylva 1911, S. 188.

Die Wirkung des Bildes hatte einen solchen Eindruck hinterlassen, dass Elisabeth Jahre später noch darüber schrieb, als sie bereits Karl von Hohenzollern-Sigmaringen, König von Rumänien, geheiratet hatte und unter dem Pseudonym Carmen Sylva Gedichte und Texte veröffentlichte.[1249] Im Vergleich mit einer Fotografie, das zwei Jahre später entstand und Fürstin Marie zu Wied mit ihren drei Kindern sowie einem Haustier zeigt, lassen sich Ähnlichkeiten und Unterschiede ausmachen (Abb. 215). Elisabeth kniet hinter dem Rock ihrer sitzenden Mutter auf dem Boden und schaut direkt in die Kamera. Sie trägt ein schwarzes Kleid und hält den Hund mit der rechten Hand. Ihr langes dunkles Haar ist nach hinten gebürstet. Ihr Gesicht ist ausdruckslos und bis auf die Nase lässt sich keine sonderliche Ähnlichkeit zu Sohns Bildnis feststellen. Auf einem weiteren Foto mit ihrer Mutter von 1846, also fünf Jahre vor der Entstehung des Doppelbildnisses, sind die Gesichtszüge von Elisabeth besser zu erkennen (Abb. 216). Elisabeth schaut hier etwas kritisch zur Seite weg, doch lässt sich dadurch gut die Gesichtsform und die Frisur erkennen, die der Darstellung von Sohn sehr ähneln. Sohns Bildnisse weisen meist eine Ähnlichkeit des Ausdrucks auf, was sich bei dem Doppelbildnis durch Elisabeths spätere Bestätigung zeigt. Elisabeth hat sich selbst als unruhiges und lebhaftes Kind beschrieben, das voller Tatendrang war. Augusta, die Königin von Preußen und deutsche Kaiserin (1811–1890) erinnerte sich an die erste Begegnung mit Elisabeth:

> „Die kleine Prinzessin Elisabeth hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihren Eltern, auch in ihrem Wesen nicht. Sie hat die Gewohnheit, mit beiden Händen durch ihr Haar zu fahren und ihre Locken zu schütteln, wenn sie sehr lebendig etwas erzählt. Sie ist ein frisches Kind und sehr gewandt. Ihre Verlegenheit verschwindet sofort, wenn sie ein Gedicht vorträgt oder ein Märchen erzählt.“[1250]

Elisabeths offene Art wird durch den direkten, freundlichen Blick und ihre offene Körperhaltung, die den jüngeren Bruder umarmt, verdeutlicht. Ganz anders wird Elisabeths Bruder Wilhelm dargestellt. Wilhelm zu Wied wird später der Nachfolger seines Vaters auf dem Stammsitz in Neuwied. Er heiratete die niederländische Prinzessin Marie von Oranien-Nassau (1841–1910) und betätigte sich politisch als Landtagsmarschall sowie als Vorsitzender des Provinziallandtags der Rheinprovinz.[1251]

[1249] Vgl. Krüger 2011, S. 73 ff.
[1250] Zitiert nach AK Köln 1998, S. 99 f.
[1251] Vgl. Krüger 2011, S. 84, 115.

Dieses aktive Streben wird ihm als Kind jedoch nicht nachgesagt. Elisabeth erinnerte sich an das Sitzen bei Sohn: „Mein Bruder saß wie eine Mauer, ganz ernst und in sich gekehrt, der war damals sehr phlegmatisch, und den Kontrast hat Sohn wunderbar in beiden Gesichtern ausgedrückt.“[1252] In der Tat scheint Wilhelm verträumt aus dem Bildnis von Sohn zu schauen. Die Lippen sind leicht gespitzt, und er erscheint in sich gekehrt, eine Wirkung, die durch den Schatten auf seinem Gesicht verstärkt wird. Auf dem Foto von 1853 (Abb. 215) steht Wilhelm rechts neben seinem Bruder in dunkler Kleidung. Er hält einen Hut in seiner linken Hand, während der rechte Arm sich an dem Sekretär der Mutter abstützt. Sein seitlich gerichteter Blick macht die Gesichtsform deutlich erkennbar, die mit der Darstellung in Sohns Bildnis übereinstimmt. Auch der Ausdruck zeigt Ähnlichkeiten zum Porträt, wodurch eine Kontinuität der individuellen Physiognomie zwischen Foto und Bildnis erkennbar wird. Gleichzeitig ließ Sohn im Doppelbildnis die Charakterzüge der Kinder harmonisch und positiv erscheinen. Dass es sich um ein Bildnis aus einem aristokratischen Haushalt handelt, lässt neben den feinen Stoffen nur der Vorhang und die Landschaft vermuten, Elemente allerdings, die auch vom reichen Bürgertum in Bildnissen gerne verwendet wurden. Auch hier liegt vielmehr ein Schichtenbild vor, das vor allem als Erinnerungsstück für die Familiengalerie diente. Die Landschaft als Bildelement bietet sich vor allem für adelige Bildnisse an, da die scheinbar zeitlose Landschaft die Dargestellten, hier die Kinder zu Wied, in eine generationenübergreifende Überzeitlichkeit einbettet. Die Identifizierung des Familiengeschlechts mit dem Land, auf dem sie und Generationen vor und nach ihnen lebten und leben werden, schafft einen zeitlosen Raum und legitimiert ihren Stand.

Diese Interpretation entspricht allerdings nicht dem Doppelbildnis von Wilhelm Schadows Kindern von 1830 (Abb. 217). Sophie (1823–1892) und Rudolph Schadow (1826–1890) sind ganzfigurig in einer Flusslandschaft dargestellt. Auf einem Hang sitzen sie nebeneinander, während das weiße Kaninchen auf Rudolphs Schoß der einzige Punkt ist, den beide Kinder berühren. Obwohl sie nah beieinandersitzen, scheinen sie doch nicht viel miteinander zu tun zu haben. Sophie in weißem Kleid blickt aus dem Bild heraus, während sie das Kaninchen berührt und gleichzeitig den Kopf von ihrem Bruder weg neigt. Auch Rudolph hält den Kopf von seiner Schwester weg,

[1252] Sylva 1911, S. 188.

während er ebenfalls aus dem Bild schaut, das Kaninchen auf seinem blauen Kittel hält und mit der linken Hand ein Sträußchen pflückt. Eine kleine Quelle entspringt zu seinen Füßen, die im entfernten Hintergrund Teil eines Flusses wird, der sich durch ein Tal windet. Mehrere dunkle Bäume lassen die helle Haut und die freundlichen Gesichter der Kinder strahlen. Cordula Grewe beurteilt das Bildnis folgendermaßen: „In der Mischung aus repräsentativem Bildaufbau, idealen Figurenposen, sanft idealisiertem Realismus, romantisch verklärter Natürlichkeit und einer dezenten christlichen Symbolik verkörpert das Porträt grundlegende Prinzipien Schadow'scher Malerei und zwar gattungsübergreifend."[1253] Bis auf den christlichen Symbolgehalt passt die Beschreibung auch auf Sohns Doppelbildnis. Wo Schadow seinen christlichen Idealen Ausdruck verlieh, da setzte Sohn auf die innige Geschwisterbeziehung der Kinder. Sohn folgte hier der englischen Tradition des „conversation piece", bei dem das Verhältnis der abgebildeten Personen zueinander im Vordergrund stehen.[1254] Ähnlich distanziert wie bei Schadow erscheinen die beiden Kinderdoppelporträts von Wilhelm Schirmer (Abb. 218 & 219), der die Landschaft bei Schadows Kinderbildnis gemalt hatte und der später der Nachbar von Sohn war. Die Bildnisse der Schirmer-Kinder sind 1847 und somit vier Jahre vor dem wiedischen Bildnis entstanden. Schirmer malte seine Kinder in zwei Paaren: die Mädchen auf einem gemeinsamen Bild, die Jungen auf einem anderen. Die Kinder sind ebenfalls wie bei Sohn im Bruststück gezeigt, jedoch so hintereinander angeordnet, dass sie ausgeschnitten Einzelbildnisse zeigen könnten. Eine Beziehung zwischen den Kindern findet nicht statt weder mit den Blicken, den Körperhaltungen noch durch Berührungen. Hier ist die Beziehungslosigkeit noch größer als in Schadows Kinderbildnis. Ein Grund, weshalb Sohn die Beziehung der Geschwister zueinander besonders überzeugend darstellen konnte, könnte darin liegen, dass es ihm gelang, die wiedischen Kinder über mehrere Momente hinweg gemeinsam zu porträtieren. Dafür sprechen die Ausarbeitung und die exakte Schattenwiedergabe zwischen den Kindern, wie auch Elisabeths Erinnerungen an ihren Bruder, als diese für das Bildnis saß. Im Vergleich dazu zeigt sich bei Schadow und insbesondere bei Schirmer, dass die Kinder zu unterschiedlichen Zeitpunkten, also

[1253] Grewe 2017, S. 248.

[1254] Das „conservation piece" entwickelte sich im 18. Jahrhundert in England und entspricht einem nicht offiziellem Gruppenporträt von mindestens zwei identifizierbaren Personen. Die private Ebene dieser Bildgattung gestattet es, die Personen in einer Beziehung zueinander zu setzten ohne auf eine vordergründige alle verbindende Handlung, wie bei dem niederländischen und französischen Gesellschaftsstück, zurückgreifen zu müssen. Vgl. Kluxen 1989, S. 162.

getrennt, gemalt wurden. Dennoch übernimmt Sohn von Schadow den intensiven Blick der Kinder wie auch die Anordnung des Geschwisterpaares, bei dem die ältere Schwester links hinter neben dem jüngeren Bruder sitzt und mit dem rechten Arm zu ihm herüber greift. Einen völlig anderen Ansatz verfolgte Schirmer mit den Kinderbildnissen, da er sie nicht nach dem Alter, sondern nach Geschlecht aufteilte, weshalb es besonders auf dem Mädchenporträt einen großen Altersunterschied gibt. Diese unterschiedlichen Ansätze der Düsseldorfer Maler lassen sich besser verstehen vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung: Kinderdoppelporträts kamen häufiger vor, allerdings hatten sie meist seit dem 17. Jahrhundert genrehafte Züge, die einem fotografischen Schnappschuss glichen und eher das Unbedeutende und Zufällige wiedergaben.[1255] Das Intime und Vertraute, wie bei den wiedischen Kindern, die weder spielerischer Handlung nachgehen noch aneinandergereihten Einzelporträts entsprechen, ist nicht so einfach zu finden. Am ehesten findet sich dies bei der Darstellung seiner Kinder durch Heinrich Christoph Kolbe von 1820 (Abb. 220), die allerdings der bürgerlichen Schicht angehörten. Obwohl die beiden Kinder in unterschiedliche Richtungen schauen, schafft die enge, seitliche Umarmung eine tiefe Verbundenheit und erzeugt Intimität. Im Vergleich zu den wiedischen Kindern wirken sie jedoch steif und ihre Haltung durch die fehlende Zugewandtheit der Gesichter gekünstelt. Ähnliches lässt sich in den frühen Kinderbildnissen von Ferdinand Georg Waldmüller beobachten. 1834 malte Waldmüller die beiden Geschwister Rudolf (1819–1888) und Marie Gabrielle Markowsky (1830–1845) als Halbfiguren (Abb. 221). Der ältere Bruder steht links hinter seiner Schwester und hat seine Arme um sie gelegt. Seine rechte Hand ruht auf ihrem rechten Handgelenk, während beide ihre linken Hände auf ihrer Schulter haben. Beide schauen freundlich aus dem Bildnis heraus und demonstrieren durch die Haltung eine tiefe Verbundenheit. Besonders durch das Händehalten wird hier die Nähe ausgedrückt, während bei Sohn es vor allem durch die zueinander gelegten Köpfe demonstriert wird. Die Haltung der Markowsky Kinder wirkt jedoch künstlich, da die Arm- und Handhaltungen der rechten Extremitäten in der Luft zu schweben scheinen. Natürlicher wirken die Haltungen bei einem Doppelkinderbildnis, das Waldmüller zehn Jahre später von einem Geschwisterpaar 1844 gemalt hatte (Abb. 222). In einem Rundbild präsentiert Waldmüller das größere

[1255] Vgl. Passow-Brunnbauer, Marlies: Das Kinderportrait in der bildenden Kunst, in: AK Riegersburg 1993, S. 311.

Mädchen in einem weißen, dekolletierten Kleid und mit einer Halskette, das Haar geflochten und gescheitelt, wie sie ihren Bruder in einem gestreiften Anzug mit zur Seite gescheitelten Haaren im Arm hält. Der Junge hat seine linke Hand auf ihre linke Schulter gelegt, während ihr rechter Arm hinter ihm verschwindet. Locker halten sie ihre Hände, was zu einer durchgehenden Linie der Arme und so zu einer demonstrierten Verbindung führt. Beide schauen sie dabei aus dem Bild und stehen vor einem dunklen Hintergrund. Es ähnelt dem Bildnis der wiedischen Kinder in vielen Details, jedoch erscheint Sohns Version natürlicher und ungezwungener, da sich Waldmüllers Darstellung nur schwerlich als natürlich entstanden vorstellen lässt.
Auch Franz Xaver Winterhalter wählte gerne das Rundbild, um seine adelige Kundschaft darzustellen, jedoch meist als Einzelporträt, wie bei den Kindern von Queen Victoria. Es gibt jedoch einige wenige Doppelbildnisse ihrer Kinder, unter anderem das Porträt *Albert Edward, Prince of Wales (1841–1910), mit Prince Alfred, Duke of Edinburgh* (1844–1900; Abb. 223). Die beiden Prinzen sind ganzfigurig in schottischer Jagdkleidung auf einer Anhöhe dargestellt. Ein kleiner Hund sitzt neben Albert, hinter dem ein Baum in die Höhe ragt. Berge und Seen im Hintergrund lassen die schottische Landschaft erkennen, die unter dem bewölkten Himmel im Dunst schimmert. Der Thronfolger Albert steht seitlich zum Betrachter im rot-karierten Kilt, hält seinen Hut in der linken Hand und blickt über die linke Schulter aus dem Bild. Sein jüngerer Bruder ist in Grau gekleidet, steht mit überkreuzten Beinen vor ihm und hält sich an seinem Stoff fest, während er links aus dem Bild blickt. Winterhalter zitiert hier das Bild *Prinz Balthasar Carlos von Spanien als Jäger* (Abb. 224), das Diego Velázquez (1599–1660) 1635 für den spanischen König malte, und interpretierte es für das Doppelbildnis neu. Es handelt sich hier um ein repräsentatives Porträt mit genrehaften Beiwerk. Die Beziehung der Jungen zueinander wird hier durch die hierarchische Stellung innerhalb des Königshauses dokumentiert. Albert steht gerade, ist größer als sein Bruder und sein heller Kopf scheint der Mittelpunkt des Bildes zu sein. Ihn begleitet der Hund. Er trägt ein Messer im Strumpf, wodurch seine Stärke und Führungsrolle dokumentiert wird. Sein jüngerer Bruder steht tänzelnd neben ihm und sucht bei ihm Halt, während er sich von anderen Dingen ablenken lässt. Hier wird weniger die individuelle Beziehung der Kinder zueinander gezeigt, sondern Charakteren kreiert, die eines zukünftigen Herrschers und seines Bruders zu erwarten sind. Die wiedischen Kinder erfüllen nicht diese Anforderungen, da der junge Wilhelm

verträumt und seine Schwester als die Aufgeweckte gezeigt werden. Als Nachfolger seines Vaters wäre er bei einem offiziellen Bildnis aktiver und nicht angelehnt an seine Schwester gezeigt worden.
Interessanterweise kommt ein sehr frühes Bildnis seiner beiden Brüder *Alexandre und Henri Gérard* von François Gérard von 1792 (Abb. 225) dem wiedischen Doppelbildnis in Intimität und Natürlichkeit am nächsten. Die beiden Brüder halten sich seitlich in den Armen und schauen gemeinsam auf den Betrachter. Die natürlich entspannte Handhaltung auf der Schulter des jüngeren Bruders und die interessierten Blicke aus dem Bild spiegeln sich bei den wiedischen Kindern wider. Bemerkenswert ist, dass Gérard ursprünglich nicht dem Adel angehörte und es sich bei dem Bildnis seiner Brüder um Kinder aus der Bürgerschicht handelt. Sohn nimmt hier demnach die geforderte Natürlichkeit des Bürgertums für die adeligen Kinder auf. Dies entsprach dem Wunsch des Adels im 19. Jahrhundert, die eigenen Kinder zur privaten Dokumentation in naturgetreuer Wiedergabe mit individuellem Ausdruck malen zu lassen. Die bürgerlichen Werte von Häuslichkeit und Eltern-Kinderliebe fanden durch diese Bildnisse ihre Entsprechung.[1256]

4.4.5 Fazit

Carl Ferdinand Sohn profitierte anfangs nicht nur durch die Kontakte seines Lehrers Wilhelm Schadow, sondern auch durch dessen Vorbilder bei den adeligen Porträts. Die ersten adeligen Porträts, die er malte, zeigen eindeutig die Anlehnung an Schadows Bildnisse in Form und Darstellungsweise. Spätestens gegen Ende der 1830er bzw. zu Beginn der 1840er Jahre fand Sohn schließlich seine eigene Darstellungsmodi, mit denen er die adelige Kundschaft ins rechte Licht rückte. Anders als bei den bürgerlichen Bildnissen behielt Sohn einen höheren Idealisierungsgrad der Dargestellten bei. Die Bildnisse des Adels dienten immer der Repräsentation, selbst wenn sie scheinbar für private Zwecke gedacht waren.
Der Einfluss der Familie zu Wied auf die Auftragslage von Sohn kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Durch ihre familiären Verbindungen gewann Sohn Aufträge im Hochadel des Hauses Nassau und des schwedischen Königshauses. Mit den Hohenzollern-Sigmaringern war er bereits in Düsseldorf in Beziehung getreten.

[1256] Vgl. ebd., S. 312 f.

Sohn fertigte die Bildnisse je nach Wunsch der Auftraggeber an: Mal repräsentativer mit Orden oder Schmuck, ein andermal privat als Schichtenbildnis. Er bediente die adeligen Darstellungsformen, wie sie zu seiner Zeit üblich und Mode waren, und adaptierte typische Darstellungsweisen mancher Kollegen wie von Winterhalter. Die Annäherung an die Bildnisse des Bürgertums ist besonders in den Tondo- und Kinderbildnissen sichtbar, die bei Sohn einen privateren Charakter aufweisen und dem Schichtenbild zugerechnet werden können. Dennoch blieb er immer seinen Grundregeln treu, seine Auftraggeber im besten Licht, mit Gefühl und Seelentiefe darstellen zu wollen. Den ausgeprägten Naturalismus, wie bei den vorher genannten bürgerlichen Porträts, formulierte Sohn in den Bildnissen nicht aus. Die Porträts sollten überzeitlich auf die eigene Familie und ihre Besucher wirken.
Insgesamt zeigen die Bildnisse des Adels eine zunehmende Annäherung an bürgerliche Darstellungsnormen, besonders in Bezug auf Innerlichkeit und Privatheit, wobei die familiäre Bindung stärker zu Tage tritt. Gleichzeitig wirken Bildformate, Kopien und repräsentative Attribute nach wie vor als Zeichen sozialer Hierarchie.

4.5 Galerie weiblicher Schönheiten: Romantische Damenbildnisse

> „Sohn wird vorzugsweise als der Maler der Frauen gepriesen. Obgleich dieser Ruf lediglich von dem Zufalle herrührt, daß er meistens nur weibliche Bildnisse gemalt hat – denn seine männlichen stehen denselben in keiner Hinsicht nach – so möchte dieser Ruf in Bezug auf seine romantischen Bilder in der That gerechtfertigt sein.“ [1257]

Carl Sohns Kollege Rudolf Wiegmann bemerkte weiter: „Die Frauengestalten derselben zeichnen sich geschmackvoll angeordnet, das Nackte in den reinsten Verhältnissen gehalten und die Ausführung immer eine äußerst vollendete.“[1258] Sie begründeten seinen Ruf als Porträtmaler in der breiten Öffentlichkeit, auf die er in der späteren Rezeption reduziert wurde. Die vorangegangenen Kapitel zeigen, dass er schon vor seinen Situationsbildern und diesen Damenbildnissen Aufträge für Porträts erhalten hatte. Auch die Damenbildnisse des Adels und des Bürgertums wurden für ihre Ausführungen und ihre Seelentiefe gelobt, doch bezieht sich dieses Kapitel auf die Bildnisse, die sich nicht aus dem bürgerlichen oder adeligen Bildnisstandard erschließen lassen. Das Besondere an diesen Damenbildnissen ist, dass Sohn die Idealisierung der Damen aus zwei Vorlagen entwickelte, die er beide in den 1830er Jahren für seine Bilderfindungen entdeckte. Zum einen entwickelte er auf Grundlage der *Mona Lisa* Brust-/Halbfiguren und zum anderen aus dem größten Erfolg seiner Situationsbilder *Die beiden Leonoren* von 1836 Kniestücke. Bei der Darstellung spielte weder die gesellschaftliche Zugehörigkeit zum Adel noch zum Bürgertum eine Rolle, sondern die Schönheit der Frauen wurde hervorgehoben. Ein Kennzeichen der schönen Damenbildnisse ist, dass sie fast die einzigen Bildnisse Sohns mit Landschaften sind. Im Folgenden wird die Rolle der Vorbilder im Kontext von Sohns Œuvre und seiner Zeit untersucht.

4.5.1 Darstellung der Schönheit

Carl Ferdinand Sohn folgte sein Leben lang dem Kunstverständnis, das Schadow ihm vermittelt hatte. Zwar wich er so manches Mal auch davon ab, wie die vorherigen Kapitel belegen, doch war er immer bemüht, die darzustellende Person vorteilhaft und

[1257] Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23. Und Wiegmann 1856, S. 80.
[1258] Wiegmann 1856, S. 80.

mit Ausdruck bei gleichzeitiger Berücksichtigung der Geschlechtscharaktere abzubilden.

Für Schadow resultierte die Schönheit aus dem Charakteristischen einer Person, die bis zu einem gewissen Grad idealisiert wird, um so einer allgemeinen Schönheit zu entsprechen.[1259] In Schadows Kontext ist dies ein Hinweis auf den Garten Eden und die ursprüngliche Schönheit der Schöpfung, aus der der Mensch verbannt wurde. Nach seiner Auffassung bringt ein begabter Künstler die ursprüngliche Schönheit jedes Menschen oder jedes Gegenstandes wieder zum Vorschein.[1260] Ähnlich hatte es auch schon 1806 Carl Ludwig Fernow beschrieben, jedoch unterschied er zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit:

> „Nicht alles Schöne, das die Kunst darstellt, ist Kunstschönheit, sondern nur das, welches sie selbst hervorbringt. So ist z.B. in dem Porträt eines schön gebildeten Menschen die treu nachgeahmte Schönheit seiner Bildung keine Kunstschönheit; denn sie ist von dem Vorbilde blos kopirt, gehört also der Natur an. Nur das Schöne, das in diesem Porträt, unabhängig von der Schönheit des Vorbildes, von dem Künstler hervorgebracht worden, das also blos der Darstellung angehört, ist Kunstschönheit.“[1261]

Für Schadow bestand das oberste Ziel darin, Naturschönheit und Kunstschönheit in einer mit christlicher Konnotation versehenen Einheit zu verschmelzen, ein Ideal, das er vor allem durch das Werk Raffaels bestätigt sah. Bettina Baumgärtel weist zu Recht darauf hin, dass der Raffael-Kult, der sich bei den Romantikern durch Wilhelm Heinrich Wackenroders Buch „Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von 1797 und Schlegels Aufsatz „Vom Raphael“ von 1803 manifestiert hatte, nicht nur in den Düsseldorfer Historienbildern zum Ausdruck kommt, sondern ebenso in den idealisierend-madonnenhaften Damenbildnissen sichtbar wird.[1262]

Darüber hinaus folgte Schadow Schlegels Auffassung, dass das Porträt als eigenständiges Kunstwerk anzuerkennen sei, sofern es – wie bei Tizian oder Holbein – durch hohe Ähnlichkeit und eine kunstvoll durchdachte Anordnung gekennzeichnet ist. Zugleich sprach er diesen Werken eine über die reine Darstellung hinausgehende, höhere Bedeutung zu, weshalb er sie als „symbolische Porträts“ bezeichnete. Mit Landschaften und Symbolen wird auf den Charakter und die Seele der dargestellten

[1259] Vgl. Schadow 1860 a, S. 21 f.
[1260] Vgl. Schadow 1860, S. 67.
[1261] Carl Ludwig Fernow: Das idealschöne Porträt (1806), in: Preimesberger 1999, S. 391.
[1262] Vgl. Bettina Baumgärtel: 2.3 Raffael und die Folgen, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 113.

Person hingedeutet, wie es in Bildnissen von Raffael und Leonardo Da Vinci vorkommt.[1263] Schlegel schrieb:

> „Ein solches symbolisches Portrait [...] tritt ganz aus der Gattung heraus insofern es bloß eine solche seyn soll; man könnte es mit dieser landschaftlichen Umgebung in dieser höhern Beziehung und Bedeutung nur gleich in ein größeres oder [...] historisches Gemälde verpflanzen; […]"[1264]

Mit diesen symbolischen Beigaben bzw. der Historisierung des Porträts und unter Berücksichtigung des geforderten Geschlechtscharakters stellten die Düsseldorfer Maler Frauen zurückhaltend, demütig, häufig christlich-gläubig oder fromm sowie mit jugendlicher Schönheit ausgestattet dar.[1265] Sohns Damenbildnisse in diesem Kapitel entsprechen den meisten dieser Anforderungen, wofür sie zu seiner Zeit besonders gefeiert wurden.

4.5.2 Prototyp Mona Lisa

Spätestens in den 1840er Jahren, wahrscheinlich jedoch schon in den 1830er Jahren, begann Sohn Abwandlungen der *Mona Lisa* (1503–1506; Abb. 134) in seinen Damenporträts zu malen. Es gibt zwei Möglichkeiten, wie und wann er die *Mona Lisa* gesehen haben könnte. In der Literatur lässt sich immer wieder die Erwähnung seiner Reisen nach Belgien, Holland und Frankreich finden, ehe er 1830 mit Schadow nach Italien ging.[1266] Demnach könnte Sohn in den 1820er Jahren nach Paris gefahren sein und den Louvre besucht haben. Nachdem das Bildnis von Leonardo da Vincis Erbe Salai an den französischen König verkauft wurde, befand es sich bis zur französischen Revolution in königlichem Besitz – entweder auf Schloss Fontainebleau, in Versailles oder im Plast der Tuilerien. Von 1800 bis 1804 schmückte es das Schlafzimmer Napoleons, ehe es schließlich seinen Platz im Louvre fand und endgültig der Öffentlichkeit zugänglich war.[1267] Die andere Möglichkeit besteht darin, dass Sohn eine Lithographie oder einen Stich nach der *Mona Lisa* kannte und sich daran orientiert hat.

[1263] Vgl. Wartmann 1996, S. 24 f.
[1264] Schlegel 1803, S. 145 f.
[1265] Schadow, Lessing, Sohn, Bendemann oder Louis Amy Blanc weisen diese Merkmale in ihren Damenbildnissen auf. Vgl. Bettina Baumgärtel: 2.3 Raffael und die Folgen, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 113 ff.
[1266] Vgl. Becker 1867, S. 41; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765.
[1267] Vgl. Zöllner 2017, S. 409 f.

Die *Mona Lisa* wurde seit jeher geschätzt, da sie die Weiterentwicklung und Vollendung der Florentiner Bildnistradition durch die Hand Leonardos verkörperte. Sie beeinflusste den jungen Raffael zwischen 1504 und 1506 in seinen ersten Florentiner Damenbildnissen, wie die Dame mit dem Einhorn (um 1505–1506; Abb. 164) als auch weitere Damenbildnisse wie das zuvor besprochene Bildnis der Maddalena Doni (um 1506; Abb. 95). Dadurch wurde die *Mona Lisa* zum Prototyp einer für Jahrhunderte gültigen Porträtauffassung. Sohns Vorbilder Frans Hals und Anthonis van Dyck zitieren ihre Darstellungsweise direkt oder indirekt durch Raffael in mehreren Damenbildnissen. Die *Mona Lisa* wurde zum Inbegriff des neuzeitlichen Bildnisses und stellte neben dem wirklichen Abbild einer Person auch gleichzeitig ein Idealbildnis dar.[1268] Die Deutung der *Mona Lisa* reicht von der Darstellung des Triumphes der Tugend über die Zeit bis hin zu der Überwindung älterer Darstellungsmittel mit Hilfe des „sfumato".[1269] Bis in das 19. Jahrhundert wurde der *Mona Lisa* nichts Mysteriöses angedichtet, sondern sie galt als Porträt einer gutgelaunten Händlerfrau,[1270] bei der nur die Natur im Hintergrund besonders auffiel.[1271] Ihre Popularität nahm in der ersten Hälfte des Jahrhunderts immer weiter zu, was laut Hans Belting zum Teil noch immer nicht ganz geklärt ist. Es fällt in eine Zeit der Rationalität und der Modernisierung von Paris, was einem irrationalen Kult um eine Renaissance-Schönheit eigentlich entgegensteht. Henri Focillon wollte die Romantik für den Mythos um die „Gioconda" verantwortlich machen, da durch die Erfindung der Lithographie das sfumato-Lächeln nachgeahmt werden konnte und so die romantischen Maler fasziniert haben soll. Mario Praz sah ebenfalls die Romantiker in der Verantwortung, indem sie die „femme fatale" in ihr gesehen haben sollen. Da heute ein Unterschied zwischen der Romantik und dem Ästhetizismus, mit dem die literarische Moderne begann, gemacht wird und alle Texte zum Mythos der *Mona Lisa* aus der Mitte des Jahrhunderts stammen, passt die Romantik als Ursache nicht. Denn erst im Umkreis von Charles Baudelaire (1821–1867) und Théophile Gautier (1811–1872) wurde die *Mona Lisa* in der Literatur neu entdeckt und gleichzeitig neu erschaffen, indem sie mit dem Geheimnis der Kunst

[1268] Vgl. ebd., S. 245.
[1269] Vgl. ebd., S. 414.
[1270] Es wird angenommen, dass es sich bei der Dargestellten um Lisa Gherardini (1479 – nach 1551?) handelt, der dritten Ehefrau des Florentiner Seidenhändlers Francesco del Giocondo (1460-1539), die zuvor einen Sohn zur Welt gebracht hatte, was der Grund für den Porträtauftrag gewesen sein dürfte. Die ersten beiden Frauen von Giocondo starben in Folge von Geburten, weshalb das Überleben von Lisa und des Kindes umso mehr Anlass zu einem Bild gaben. Vgl. ebd., S. 240 f, 410 f.
[1271] Vgl. Boas 1940, S. 215.

aufgeladen wurde.[1272] George Sand (1804–1876), Charles Clément (1821–1887) und Arsène Houssaye (1815–1896) schrieben über die *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci und die ausgebrochene Massenhysterie, die das Bild auslöste.[1273] Neben französischen gab es ebenso englische Schriftsteller, die sich mit der *Mona Lisa* beschäftigten und sie gelegentlich auch als „femme fatale" bezeichneten.[1274] Einfluss hatte diese späte Interpretation auf Sohn allerdings nicht mehr, da seine schönen Damen den christlichen, anti-emanzipatorischen Vorstellungen der Düsseldorfer Malerschule entsprachen.

Frank Zöllner führt die gestiegene Beachtung für die *Mona Lisa* auf die Etablierung öffentlicher Kunstmuseen und die neuen Vervielfältigungstechniken zu Beginn des 19. Jahrhunderts zurück, wodurch neben den berühmten Werken Leonardos in Italien nun auch verstreute Werke außerhalb Italiens Beachtung erfuhren.[1275] Was jedoch zu *Mona Lisas* wachsender Popularität ab den 1840er Jahren beitrug, war das Bild *Raffael im Atelier Leonardos während der Arbeiten am Porträt der Mona Lisa* (1845; Abb. 226) von Aimée Brune-Pagès (1803–1866), das gleichzeitig einen Abgesang auf die bisherige Verehrung Raffaels in den Jahrzehnten zuvor und eine Hinwendung zu Leonardo markierte. Brune-Pagès errang mit dem Bild einen solchen Erfolg, dass es als Metallstich weite Verbreitung fand.[1276] Ebenso trugen der Fotograf Gustave Le Gray (1820–1884) und der Maler Cesare Maccari (1840–1919) zur Bekanntheit bei. Le Gray zeigte 1855 einen großen Abzug der *Mona Lisa* auf der ersten Ausstellung der „Französischen Gesellschaft der Photographie", wo die *Mona Lisa* wie ein lebendiger Mensch aus dem Foto lächelte.[1277] Maccari malte 1863 das Bild *Leonardo malt die Mona Lisa* (Abb. 227), das sich auf Vasaris Erzählungen beruft. Auch in den deutschen Landen wurde Anfang des 19. Jahrhunderts das Augenmerk auf die *Mona Lisa* gelenkt. 1803 berichtete Schlegel für die deutsche Öffentlichkeit in der Zeitschrift „Europa" von seiner Begegnung mit dem Bild im Louvre:

> „Gebt einem übrigens treu der Natur nachgebildeten Portrait nur etwa einen landschaftlichen Hintergrund aus Meer, Gebirgen und Luft wie bei dem der

[1272] Vgl. Belting 1998, S. 168 ff.
[1273] Vgl. ebd., S. 175.
[1274] Théophile Gautier und Walter Pater waren die Urheber dieser Interpretation und begründeten eine gegensätzliche Tradition, statt wie bisher die *Mona Lisa* wegen des hohen technischen Könnens zu bewundern. Vgl. Boas 1940, S. 215-220.
[1275] Vgl. Zöllner 2012, S. 113.
[1276] Vgl. Belting 1998, S. 111.
[1277] Vgl. ebd., S. 171.

> Madame Lise Nr. 928. Von Leonardo, und es tritt sofort ganz aus der Sphäre der Gattung, die so lange sie nur das bleibt, ziemlich beschränkt ist, heraus. Es versteht sich von selbst, daß eine solche bedeutsame seyn sollende Umgebung nicht anders bedeutet als den Eindruck, den das dargestellte Antlitz macht, gleichsam die verdoppelte und höhere Abspiegelung desselben; nur dasjenige muß und dadurch Symbole aller Art so vielfach als möglich angedeutet werden, was an sich selbst noch nicht vollendet deutlich ist; das ist der höhere Geist, die verbogene Seele in dem Antlitz des Menschen, da doch die wenigsten nur wirklich aussehen, wie sie ihrem innern Wesen nach aussehen sollten.“[1278]

Diese unter Romantikern bekannte Schrift war insbesondere wegen der Definition des „symbolischen Portraits“ prägend und beeinflusste sowohl Schadow als auch Sohn, was vielleicht sogar Sohns direktes Interesse an dem Bildnis weckte. Die steigende Popularität der *Mona Lisa* zu seiner Zeit, dürfte ihn zusätzlich bei der Wahl des Vorbildes nicht unberührt gelassen haben.

Diese Popularität zeigt sich konkret in der Verbreitung: Ab 1800 kursierten verschiedene Stiche und Lithographien von der *Mona Lisa* in Europa, besonders in Frankreich, Deutschland, England und Spanien. Einige dieser Abbilder sind online im British Museum zu betrachten (Abb. 228, 229).[1279] Focillons Annahme, dass die Lithographie zur wachsenden Popularität der *Mona Lisa* beitrug, findet zumindest durch die Vielzahl an Stichen und Lithographien einen Beleg. In Deutschland wurden solche Lithographien ab 1824 in Berlin (Abb. 230) und ab 1823 in Bayern (Abb. 231) veröffentlicht. Somit hätte Sohn nicht unbedingt das Original sehen müssen, um sich an ihr orientieren zu können. Interessanterweise sind jedoch genau die deutschen Abbildungen spiegelverkehrt im Gegensatz zum Original. Das deutet entweder auf das Studium des Originals oder einer Abbildung aus dem Ausland durch Sohn hin, da er sich bei der Ausrichtung der dargestellten Person meist nach dem Original richtete. Eine Orientierung an einer Kopie der *Mona Lisa*, die besonders zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert entstanden und die sich z.B. in Madrid, Liverpool, Baltimore, St. Petersburg, Oslo sowie in vielen kleinen Privatsammlungen befinden,[1280] ist eher unwahrscheinlich.

Dass er die *Mona Lisa* als Prototyp für seine schönen Damen nahm und nicht ein daraufhin entstandenes Bildnis von Raffael, verdeutlichen folgende Merkmale: Neben dem Porträtausschnitt und der Körperhaltung inklusive der Kopf- und der

[1278] Vgl. Schlegel 1803, S. 144 f.
[1279] https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=mona&keyword=lisa 8.4.2025
[1280] Vgl. Zöllner 2017, S. 415.

Händeposition finden sich Elemente, die nur bei ihr vorkommen. Dazu zählen das Kleid, der Schleier, Eigenschaften der Stoffe, das „sfumato“, die Säulen rechts und links sowie besonders der Hintergrund, der eine bläuliche, bergige Landschaft zeigt und bis heute rätselhaft ist. Obwohl die Kriterien bei einigen Damenbildnissen in unterschiedlicher Ausprägung erscheinen, lassen sie doch immer wieder Bezüge zur *Mona Lisa* erkennen.

4.5.2.1 Bildnis einer jungen Dame

Bei dem *Bildnis einer jungen Dame* (Abb. 232; WK-Nr. 267) von Sohn kommen besonders viele dieser Merkmale vor. Dadurch weist es als Schlüsselbild auf das Vorbild hin. Eine junge Frau sitzt als Halbfigur vor einer Landschaft und schaut zum Betrachter. Sie trägt ein dekolletiertes Kleid mit dunkelroten, voluminösen Hammelkeulenärmel, die bis zum Ellbogen reichen und dann in enganliegende, graue Ärmel übergehen. Die linke Hand liegt entspannt auf der rechten, die mittig vor ihr ein Taschentuch hält. Um die Schultern ist ein schwarzer mit senkrechten Goldfäden durchwirkter Schal gelegt, unter dem ein transparenter dunkler Stoff wie ein Schleier die helle Haut von den Schultern bis zum Haar hin umspielt. Das ovale Gesicht wird durch dunkelbraune, gescheitelte und hoch geflochtene Haare gerahmt. Die junge Frau blickt leicht von unten auf den Betrachter mit ihren dunklen Augen, die sich durch die Kopfhaltung und das von oben links kommende Licht im Schatten befinden. Die dunklen Augenbrauen, die gerade Nase und der proportional passende rote Mund sind harmonisch in das weich wirkende Gesicht gefügt. Die Wangen sind leicht gerötet. Der Teint des Gesichts entspricht dem der Hände, während der Hals und das Dekolleté hell leuchten. Hinter den Schultern ist eine von Gewässern durchzogene Felsenlandschaft zu erkennen, die in der Ferne in die getürmten Wolken übergeht. Die Wolken enden auf der Höhe des Halses, wodurch das Dekolleté besonders hell erscheint. Das Gesicht ragt über den Wolken in den hellen, wolkenlosen Bereich des Himmels. Die ganze Figur der Frau bildet ein Dreieck, das in sich durch die Hände und das Dekolleté wieder neue Dreiecke aufweist.

Die ganze Anlage und Erscheinung der jungen Frau lassen an eine Neuinterpretation der *Mona Lisa* denken. Ähnlichkeiten zeigen sich in der Handhaltung, dem dekolletiertes Kleid, dem mit kostbaren Goldfäden umsponnenen Stoff um die Brust, die transparenten Stoffe, die wie Schleier wirken, der Blick zum Betrachter, die leicht

gedrehte Körperhaltung, der gleiche Porträtausschnitt und nicht zu vergessen die mysteriöse Landschaft im Hintergrund. Sohn scheint alle Details übernommen, sie aber gleichzeitig auch neu interpretiert und in seine Zeit transponiert zu haben. Im Unterschied zur *Mona Lisa*, die ihre Hände ruhig aufeinandergelegt hat, präsentieren die Damen des 19. Jahrhunderts häufig ein Taschentuch, das sowohl den kostbaren Stoff präsentiert als auch dem Geschlechterkonzept entsprechend die weibliche Handarbeit betont. Das Kleid mit den voluminösen Ärmeln und dem freien Dekolleté war um die 1830er Jahre der Trend der Zeit,[1281] nimmt aber gleichzeitig die unterschiedlich farbigen Stoffe an den Ärmeln der *Mona Lisa* auf. Die Damen zu Sohns Zeit trugen keine Schleier oder transparenten Stoff über dem Kopf, wie die *Mona Lisa*, was hier die konzeptuelle Nähe zu Madonnenbildnissen offenbart. Demgegenüber arbeitete Sohn den transparenten Stoff über die Schulterpartien ein und ließ ihn in der Frisur am Hinterkopf verfangen. Das „sfumato" übernahm Sohn bei den Mund- und Augenwinkeln, doch ließ er die Dame durch den Blick von unten und die Körperhaltung, die stärker zum Betrachter gedreht ist als bei der *Mona Lisa*, eine ergebenere, sanftere und unruhigere Ausstrahlung annehmen. Die *Mona Lisa* wirkt sehr ruhig und im Vergleich fast steif, aber der Blick erscheint auch selbstbewusster und berechnender. Während der Kopf der *Mona Lisa* leicht zur Seite gedreht ist, schaut Sohns Dame den Betrachter frontal an und signalisiert dadurch Offenheit. Keine Säule oder Balustrade ist bei Sohn zu sehen, jedoch eine ins Bläuliche tendierende Landschaft, die der von Leonardo ähnelt und sich ebenfalls in den Wolken verliert. Allein schon dieser landschaftliche und mysteriöse Hintergrund ist in keinem von Raffaels Bildern wiederzufinden. Zwar malte Raffael auch Landschaften und übernahm zuweilen die Säulen sowie die Brüstung von der *Mona Lisa*, doch war nichts Verschwommenes oder Mysteriöses an den Hintergründen, sondern alles ist klar erkennbar und abgrenzbar, ebenso wie bei seinen Dargestellten. Auch bei späteren Malern wie Frans Hals, van Dyck, Lawrence oder Gérard, die Sohn gerne rezipierte, sind derartige Hintergründe und Darstellungen nicht zu finden.
Nicht nur aufgrund der Mode des Kleides und der Ärmel ist das Bild vermutlich um 1830 entstanden, sondern es finden sich in dieser Zeit ebenfalls Bilder von schönen Italienerinnen bei Kollegen, wie bei dem *Mädchen aus Procida* (Abb. 233), das von

[1281] Die Ärmelform deutet auf die Hammelkeulenmode der Romantik hin, die zwischen 1825 und 1835 in Deutschland getragen wurde. Vgl. Loschek 2011, S. 101.

Louis-Leopold Robert (1794–1835) 1822 gemalt wurde, oder dem Bild *Junge Italienerin am Brunnen* (Abb. 234), das zwischen 1833 und 1834 von Franz Xaver Winterhalter erschaffen wurde. Zu diesen unterscheidet sich Sohns Bildnis jedoch stark in der Ausformulierung des Hintergrundes sowie der Körpersprache und Gestik. Kein anderes Bildnis in dieser Zeit bezieht sich so stark auf die *Mona Lisa*, wie Sohn es mit diesem tat.

Wie bei den meisten anderen Bildern wird Sohn hier auch von einem lebenden Modell ausgegangen sein, das er dann idealisiert hat. Um wen es sich bei diesem Bildnis handelt, ist nicht geklärt. Es war keine Auftragsarbeit, denn das Porträt befindet sich bis heute im Besitz seiner Familie. Es ist die Idealdarstellung einer Dame, die als Vorbild für zukünftige Damenbildnisse fungieren sollte. Hier vereint sich die Naturschönheit mit der Kunstschönheit zu einem ebenmäßigen und vorbildhaften Porträt. Sohn wendete hier alle Forderungen Schadows nach einer stilvollen Auffassung mit dem Weglassen alles Überflüssigen an. Schiefheiten oder Hautunebenheiten sind nicht auszumachen, stattdessen ist glatte, makellose Haut zu sehen. Es entspricht dadurch dem poetischen Porträt, wie Wartmann es nennt, und gleichzeitig dem symbolischen Bildnis nach Schlegel, da es durch die Landschaft fast wie in ein Historienbildnis wirkt.

Es gibt eine unsignierte Kopie des Bildes (Abb. 235; WK-Nr. 268), das laut den Angaben des heutigen Besitzers im Kunstverein verlost wurde.[1282] Eine alte Abschrift des Textes auf der Rückseite scheint die Angaben zu bestätigen und die fehlende Signatur zu ersetzen: „No: 29. Gegenstand Weibliches Bildnis / vom Wohnort des Künstlers: Professor Carl Sohn in Düsseldorf / Name u Wohnort des Besitzer Derselbe (Königl. Kunst Akademie zu Düsseldorf)“. Ob Sohn es für die Verlosung gemalt hat, oder ob er es vielleicht sogar als Vorbild für seine Schüler kopierte, ist nicht klar. Der Vermerk über die Königliche Kunstakademie könnte ein Hinweis auf Letzteres sein. Da den Malerschülern zu jener Zeit eine Galerie der alten Meister fehlte, stellten die Professoren ihre Werke für Studienzwecke zur Verfügung. Gegen eine zeitweilige Leihgabe an die Sammlung der Kunstakademie spricht jedoch, dass sich kein Eintrag zu dem Bild in den alten, noch vorhandenen Inventaren der Kunstakademie finden

[1282] E-Mail-Wechsel zwischen dem Autor und dem heutigen Besitzer vom 22. Januar 2017.

lässt.[1283] Vielmehr dürfte der Vermerk auf die Akademie und die Nummer 29 auf die Ausstellung des Kunstvereins der Rheinlande und Westphalen in der Kunstakademie im damaligen Schlossgebäude verweisen. Allerdings konnte in den bisher ausfindig gemachten Katalogen des Kunstvereins der Rheinlande und Westphalen kein Eintrag von einem Damenbildnis von Sohn mit dieser Nummer gefunden werden.[1284]
Das Porträt zählte zu den besonders geschätzten Bildnissen von Sohn, denn dass er es im eigenen Besitz behielt und dass es eine Kopie davon gab, zeigen die Wichtigkeit des Porträts. Blanckarts erinnerte sich zehn Jahre nach Sohns Tod 1877:

> „Geschmackvolle Wahl der Stoffe und Gewänder, stilvolle Anordnung des Hintergrundes und Beiwerks trugen nicht wenig zu der harmonischen Abrundung seiner Bildnisse bei, von denen leider noch viele unvollendet zurückgeblieben sind. Auch befand sich in seinem Nachlasse eine Galerie weiblicher Schönheiten, die der Meister für sich gemalt, und die zu dem Besten gehören, was er geschaffen hat.“[1285]

Wie schon erwähnt, bot seine Witwe der Preußischen Akademie der Künste sechs Damenbildnisse zum Kauf an, die als „Schönheitsgalerie“ betitelt wurden.[1286] Es wurde jedoch nur der Kauf von einem Bildnis beschlossen.[1287] Mit großer Wahrscheinlichkeit gehörte dieses Bildnis zu der Privatgalerie.
In den folgenden Jahren zitierte Sohn die *Mona Lisa* bzw. seine eigene Interpretation immer wieder.

4.5.2.2 Bildnis der Gräfin Monts, 1846

Das erste Bildnis, das der *Mona Lisa* ähnelt und einer bestimmten Person zugeordnet werden kann, ist das der Gräfin Monts (Abb. 236; Kat.-Nr. 67). Um welche Gräfin

---

[1283] Die alten Verzeichnisse von 1862 und 1876 von Andreas Müller über die Sammlung der Akademie listen kein einziges Bild von Sohn auf. (Vgl. BK Düsseldorf Akademie 1862/1876.) Die wenigen Dokumente, die den Akademiebrand 1872 überstanden haben, listen nur „Rinaldo und Armida“ ab 1896 von Sohn auf. (Vgl. BK Düsseldorf Akademie ab 1882, Nr. 4627, Eintragung vom 16.6.1896; BK Düsseldorf Akademie vor 1900, Nr. 152a; BK Düsseldorf Akademie um 1900, Nr. 152a.) Als Friedrich Schaarschmidt 1901 ein Verzeichnis anlegte, wies er auf den großen Mangel an Akten hin, so dass die Provenienz eines großen Teils der Bilder, die vorhanden waren, nicht zu erbringen war. (Vgl. BK Düsseldorf Akademie 1901, S. V.) Abschließend wird sich nicht klären lassen, ob sich weitere Bilder von Sohn zumindest zeitweise in der Sammlung befunden haben.
[1284] Vgl. Verzeichnisse der Kunstwerke auf der Ausstellung, Kunstverein der Rheinlande und Westphalen, von den Jahren 1829, 1831-1839, 1841-1843, 1845-1846.
[1285] Blanckarts 1877, S. 6.
[1286] „Die Witwe des Professor Carl Sohn hat sechs Frauenbildnisse desselben, (Schönheitsgalerie) Preis zusammen 5000 g, einzeln 1000 g zum Verkauf offerirt.“ PrAdK 1865-1875, S. 36.
[1287] Vgl. PrAdK 1865-1875, S. 42.

Monts es sich handelt, ist nicht abschließend geklärt. Es könnte die neunzehnjährige Tochter Antonie (1827–?) von Alexander Karl Johann Friedrich Jakob Graf von Monts (1793–1870) und seiner Gattin Karoline Luise Wilhelmine Antoinette von Byern (1802–1866) sein, die 1851 den kaiserlich-brasilianischen Oberstleutnant a. D. Guido von Held (1819–1883) heiratete und in Berlin lebte.[1288] Es könnte sich aber auch um Antonies Tante Helene, geb. von Mandelsloh (1827–1890) handeln, die 1844 den Bruder ihres Vaters Karl Graf von Monts (1801–1886) ehelichte und 1846 ebenfalls neunzehn Jahre alt war.[1289]

Das Bildnis befand sich bis zu Sohns Tod in seinem Besitz und wurde 1870 aus seinem Nachlass für 2100 Mark aus dem Richartz-Fond für das Kölner Museum Wallraf-Richartz erworben.[1290] 1943 wurde es allerdings an den Generalkonsul Siedersleben aus Köln verkauft, von wo aus es in Bonner Privatbesitz kam.[1291] Im März 1943 hat es wohl Carl Knaisch aus Bonn-Bad Godesberg erworben, in dessen Familie es sich bis zum Auktionstag beim Dorotheum am 24. Oktober 2023 befand.[1292] Heute befindet es sich in der Stiftung Sammlung Volmer in Wuppertal.

Gräfin Monts ist im Dreiviertelprofil dargestellt, während ihr Körper im Profil nach rechts zu sehen ist. Sie trägt ein schulterfreies Kleid, dessen orangefarbene, an die Renaissance erinnernde Berthe ornamental verziert ist und sich seidig glänzend über den hellen Unterstoff der Brustpartie legt. Die Arme sind unter einem lose fallenden, dunklen Stoff, vielleicht einem seidigen Schal, verborgen und liegen eng am Körper. Gerade aufgerichtet schaut die Gräfin nach rechts in die Ferne. Besonders ist ihre Augenfarbe, da das rechte Auge bräunlich und das linke bläulich erscheinen. Die Lippen leuchten rot und die Wangen sind leicht errötet. Ihre Gesichtszüge sind entspannt und ihre gescheitelten Haare fallen in dicken, braunen Locken auf die Schultern. Sie steht erhöht vor einer italienischen Landschaft mit Bäumen, einem Meeresabschnitt und Hügeln, die sich bis auf die Höhe ihrer Schultern in der Ferne verlieren. Der hellblaue Himmel ist mit weißen Wolken durchzogen und erhellt sich zum Horizont hin.

[1288] Gotha 1857, S. 524; Berliner Börsen-Zeitung 1883, S. 7.
[1289] Gotha 1857, S. 525.
[1290] Vgl. BK Köln 1888, S. 228.
[1291] Vgl. https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05017084 1.3.2023
[1292] Vgl. https://www.dorotheum.com/de/l/8738096/# 5.10.2023

Wenn von Sohns Damenbildnissen gesprochen bzw. geschrieben wurde, wurde häufig das Porträt der Gräfin Monts genannt, das als „[...] vielleicht das allerschönste [...]“[1293] Bildnis aus seiner Hand gesehen wurde. Auch das Allgemeine Künstlerlexikon von 1870 urteilte: „Seine Frauenportraits sind von ausserordentlicher Schönheit und Anmuth, die individuelle Charakteristik fehlt dabei nicht. Sein schönstes Portrait ist die Gräfin Monts.“[1294]

Diese Anmut findet sich in ähnlicher Weise bei der *Mona Lisa*: Die seitliche Drehung mit der geraden Haltung sowie das ruhige, bedächtige Gesicht haben beide Damenbildnisse gemeinsam. Auch wenn die Gräfin Monts keinen Schleier trägt, so erinnern ihr dekolletiertes Kleid mit dem Überwurf sowie ihre Frisur mit dem gescheitelten, glatten Haar, das dann in Locken auf die Schultern fällt, an die Mode der *Mona Lisa*. Ebenso rezipieren die diffusen verschwommenen Mundwinkel das Renaissancevorbild. Die Kopfhaltung unterscheidet sich jedoch sehr, so blickt die Gräfin leicht nach oben in die Ferne, während der Blick der *Mona Lisa* auf dem Betrachter ruht. Eine hügelige, weite Landschaft im Hintergrund ist bei beiden Bildnissen zu finden, doch scheint bei der Gräfin die Horizontlinie bereits auf Schulterhöhe zu enden. Darin ähnelt es wiederum der Maddalena Doni von Raffael (Abb. 95).

Der nach oben in die Ferne gerichtete Blick findet sich in seinem Œuvre selten. Das erste Mal kann dieser Blick bei dem Doppelbildnis der *Schwestern* von 1840 (Abb. 23) verifiziert werden. Vorher waren die Gesichter eher leicht nach unten geneigt. Auch bei seinem Lehrer Schadow findet sich dieser Blick - allerdings schon um 1828 bei dem *Bildnis der Catharina Johanna Groschke* (Abb. 237) und später bei dem Historienbildnis der *Heiligen Barbara* von 1844 (Abb. 238), das zwei Jahren vor dem *Bildnis der Gräfin Monts* entstand. Beide Bilder von Schadow beziehen sich auf Raffaels *Heilige Katharina von Alexandria* (1507; Abb. 239). Falls Sohn sich an Schadows Porträts orientiert haben sollte, übernahm er damit indirekt auch die Referenz. Die Anlehnung an diese Heiligendarstellung durch die Blickrichtung stellt die Gräfin Monts in eine christliche Tradition, die wohl bewusst eine erhabene Entrücktheit der Dargestellten assoziieren sollte. Schönheit und gefühlsbetonte Innerlichkeit waren das erklärte Ziel der Darstellung. Zugleich orientierte sich Sohn an der zeitgenössischen Porträtkunst, da

[1293] Becker 1867, S. 41; Zimmermann 1892, S. 546.
[1294] AKL 1870, S. 403.

sich vergleichbare Körper- und Kopfhaltungen auch in Werken seiner Kollegen finden, etwa in Franz Xaver Winterhalters *Bildnis Francisca Caroline de Braganca* (1824–1898) von 1844 (Abb. 240). Das Bildnis der Gräfin von Monts erscheint wie eine Mischung aus den Vorlagen von Leonardo da Vinci und Raffael, mit teilweisem Umweg über die Bilder von seinem Lehrer Schadow sowie der Einarbeitung zeitgemäßer Darstellungsmodi. Die makellose Haut und der innerliche Ausdruck zeugen von der Idee des poetischen Porträts im Sinne Schadows. Wie eine historische Figur erscheint die Gräfin Monts vor der Landschaft in dem kostbaren Gewand, wodurch sie auch zum symbolischen Porträt gezählt werden kann. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich das Bild bis zuletzt in Sohns Besitz befand und nicht an die Familie Monts überging. Es könnte sich auch um eine Kopie für seine eigene Sammlung handeln. Anscheinend war das Bildnis nicht für den privaten Gebrauch gedacht, was ebenfalls durch die repräsentative Darstellung bekräftigt wird. Vermutlich wurde es, wie das vorherige *Bildnis einer jungen Dame,* auf Ausstellungen gezeigt worden. Es könnte als Vorführstück oder als eine Art Visitenkarte für Sohns Bildniskunst fungiert haben, um weitere Kunden zu generieren. Es war Teil der „Schönheitsgalerie“[1295] im Hause Sohns (Abb. 57), die sicherlich neben dem schmückenden Element als Beispiel für seine Kundinnen und Kunden genutzt wurde. Das *Bildnis der Gräfin Monts* war für mindestens ein Bildnis das direkte Vorbild, nämlich für das *Bildnis der Marie Stein, geb. Jung*.

4.5.2.3 Bildnis Marie Antoinette Stein, geb. Jung (1821–1890), 1847

Marie Antoinette Stein, geb. Jung (Abb. 241; WK-Nr. 73) war die zweite Ehefrau des Kölner Bankiers Carl Martin Stein (1806–1868).[1296] Sie war die Tochter des aus Württemberg stammenden Kaufmanns Georg Gottlob Jung (vor 1809–1826) und seiner niederländischen Gattin Katharina Adriana van Dun (vor 1809–?), der in Rotterdam tätig war.[1297] Ihre Schwester Johanna Maria Sophie (1811–1844) heiratete am 5. Juni 1834 Carl Martin Stein, während ihr Bruder Georg Gottlob Jung (1814–1886) Carl Martins jüngere Schwester Pauline Stein (1816–?) 1838 heiratete. Dies führte zu einer engen Verbindung der beiden Familien, wie sie in Kölner Bankenfamilien

[1295] Sohn-Rethel 1928, S. 61.
[1296] Vgl. Eynern 1930, S. 335.
[1297] Vgl. Scheibler 1939, S. 26.

gegenüber gleichgestellten Familien häufig zu beobachten war. Ihre Schwester Johanna Maria Sophie starb schon zehn Jahre später. In zweiter Ehe nahm Carl Martin 1845 dann Marie Antoinette zur Frau, was in der damaligen Zeit nicht unüblich war.[1298] Dadurch gehörte sie zur gehobenen Kölner Gesellschaft. Ihr Mann war der zweitgeborene Sohn des Bankengründers Johann Heinrich Stein (1773–1820) und Teilhaber des väterlichen Geschäfts.[1299] Als Sohn das Bildnis der Marie Stein anfertigte, hatte er bereits weitere Mitglieder der weitverzweigten Familie porträtiert. 1838 entstand das Bildnis von Carl Eduard Schnitzler (1792–1864; Abb. 242; WK-Nr. 43), dem Ehemann von Carl Martin Steins älterer Schwester Wilhelmine (1800– 1865) und dem bestimmenden Lenker des Bankhauses. 1849 folgte das Bildnis von Katharina Adelaide Stein, geb. Herstatt (1808–1863; Abb. 243; WK-Nr. 82), der Ehefrau von Carl Martins älterem Bruders Johann Heinrich Stein (1803–1879). 1851 schließlich malte er Carl Martins Schwester Johanna Luckemeyer, geb. Stein (1801–1862, Abb. 9; WK-Nr. 92). Ähnlich wie bei den Adelsbildnissen der zu Wied und der von Nassau war Sohn zum Familienporträtisten der Familie Stein und deren Anverwandten geworden. Im Vergleich der Porträts fällt auf, dass das Bildnis von Marie Antoinette nicht den gängigen bürgerlichen Porträts der Verwandten entspricht, die sich in Innenräumen aufhalten und in konventioneller Pose präsentieren. Ihr Mann Carl Martin Stein war sehr Kunst interessiert und machte sich als bedeutender Kunstsammler einen Namen.[1300] Dass er seine Gattin nicht im Standardbildnis, sondern dem spätromantischen Zeitgeschmack entsprechend dargestellt haben wollte, dürfte auf sein Kunstverständnis zurückzuführen sein.

Marie Antoinette Stein ist als Brustbild nach rechts gewandt dargestellt. Sie trägt ein dekolletiertes dunkles Kleid, das ihr bis zur Schulter reicht und über der Brust von einem feinen durchsichtigen Stoff umspielt wird. Ein dunkelroter Samtmantel mit einem breiten Hermelinbesatz mit den typisch schwarzen Flecken der Hermelinschwanzespitzen bedeckt ihre Arme. Offenbar sitzt Marie, da ihre Arme in Richtung Schoß zeigen. Ihre porzellanartig helle Haut leuchtet vom Dekolleté über den Hals bis über das Gesicht im Kontrast zu dem blau-grünen Hintergrund. Ihre dunkelbraunen Haare sind in der Mitte gescheitelt, auf Ohrhöhe glatt hochgedreht und

[1298] Vgl. Eynern 1930, S. 335; Scheibler 1939, S. 26 f; Schroeder 1937, S. 18.
[1299] Vgl. Dr. Ulrich S. Soénius: Stein, Johann Heinrich (II), in: Kölner Personen Lexikon 2008, S. 521.
[1300] Vgl. ebd.

am Hinterkopf durch Zöpfe hochgesteckt, so dass die Silhouette des Nackens klar zu erkennen ist. Marie schaut den Betrachter mit braunen Augen an, während ihr Gesicht ebenso wie ihr Körper im Dreiviertelporträt zu sehen ist. Ein leichtes Lächeln umspielt ihren vollen Mund. Die gerade Nase hebt sich vor der im Schatten liegenden linken Gesichtshälfte besonders ab. Im Hintergrund ist eine Waldlandschaft zu sehen, wobei die vordersten Bäume hinter ihrem Rücken bis zu den Schultern reichen und nach rechts im Bild auf Höhe des Busens abfallen, wodurch Maries Körperform nachgeahmt und betont wird. Hinter den Bäumen verschwindet der Horizont im nebligen Blau mehrerer Hügel und Berge. Maries Kopf befindet sich vor dem Himmelsblau, das nur in der oberen rechten Ecke durch Wolken unterbrochen wird. Die Wolken bilden zusammen mit der Lichtführung, die von links oben kommt, auf ihrer rechten Körperseite eine helle Diagonale, die im Gegensatz zu weiteren Diagonalen steht, die durch die Wolkenform, den abfallenden Wald sowie den Hermlinbesatz gebildet wird. Ähnlich wie bei der Gräfin Monts sind die seitliche Drehung des Körpers, das schulterfreie Abendkleid, der ruhige Ausdruck im Gesicht als auch die Landschaft, die sich in der Ferne verliert und den Körper hervorhebt. Vor allem der Blick zum Betrachter und der etwas weniger gedrehte Körper unterscheidet Marie von der Gräfin Monts. Beide Damen tragen exquisite Stoffe, wobei das Hermelin für die Reinheit und Jungfräulichkeit steht, weshalb es auch gerne in Mariendarstellungen Verwendung fand.[1301] Dieser Unterton schwingt bei dem Bildnis der Marie Stein mit, bei dem die Jugend und die körperlichen Reize der 15 Jahre jüngeren Gattin im Vordergrund stehen. Wie bei der *Mona Lisa* findet sich hier eine Verquickung einer Heiligen mit einer begehrenswerten jungen Frau, bei der die psychologische Komponente der Seelentiefe auch in der mysteriösen Landschaft eingearbeitet ist. Ähnlich wie bei der Gräfin Monts lassen sich auch bei Marie Stein in Körperhaltung, Kleidung und Landschaft Bezüge zur *Mona Lisa* feststellen. In nahezu identischer Pose malte Sohn Marie spiegelverkehrt zum Renaissance-Vorbild und wandte um die Mundwinkel ebenfalls das sfumato an. Obwohl die Frisur modisch hochgesteckt ist, blickt Marie ebenso wie die *Mona Lisa* direkt den Betrachter an. Allerdings waren solche

[1301] Das Hermelin galt als Symbol der Reinheit, Keuschheit und Unbestechlichkeit. Daher wurde es gerne auch in Mariendarstellungen als Pelzbesatz verwendet. Der Pelz galt als Kostbarkeit und war teilweise nur dem Hochadel, wenn nicht sogar nur dem König vorbehalten. Als lebendes Tier findet es sich auch in dem Bildnis „Dame mit dem Hermelin“ von Leonardo da Vinci von 1489/90. Vgl. Kretschmer 2018, S. 451.

Körperhaltungen und diese Mimik in Sohns Zeit durchaus üblich bei Bildnissen (siehe Abb. 4, 70, 81, 137, 170). Die weite Kleidung beider Dargestellten unterstützt den pyramidalen Aufbau der Figur. Der feine Spitzenstoff um Maries Busen erinnert an den Schleier der *Mona Lisa* und imitiert deren edle Kleiderbordüre. Auch farblich entspricht die Landschaft dem Vorbild: Hinter dem grün-braunen Wald verlieren sich die blauen Bergen im Dunst und gehen beinahe nahtlos in den Himmel über.
Es ist ein repräsentatives Bildnis, das sicherlich auch auf einer Ausstellung gezeigt wurde. Es entspricht der Bildnisauffassung, wie sie Wilhelm Schadow proklamierte und seinen Schülern schon früh nahegelegt hatte.[1302] Die Idealisierung ist durch die feine, glatte Haut, den ruhigen, seelenvollen Blick, die Positionierung im Licht und den romantischen Hintergrund meisterlich umgesetzt worden. Ebenso erfüllt es die Kriterien des symbolischen Bildnisses.

4.5.2.4 Bildnis Clara Schumann, geb. Wieck (1819–1896), 1853

Ein weiteres Bildnis, dass die *Mona Lisa* als Vorbild hatte, war das Porträt von Clara Schumann, geb. Wieck (Abb. 244; WK-Nr. 100) von 1853. Diese war eine begnadete Pianistin, Komponistin und die Ehefrau des Komponisten Robert Schumann. Sohn präsentierte die damals 35jährige Mutter von mehreren Kindern in sitzender Position in einem Kniestück. Sie wird von zwei Pilastern an der Wand des Innenraumes gerahmt. Den linken Arm stützt sie leicht auf einem reichverzierten Rokoko-Marmortisch ab, auf dem ihre hellen Handschuhe abgelegt sind. Sie trägt ein dunkles Tageskleid, das ab der Brust in drei Volants (Zierstoffbahnen) abgestuft ist und dessen Ärmel bis zu den Ellenbogen reichen. Der Hinterkopf, die Schultern und die Arme sind mit einem feinen Spitzenschleier bedeckt. Ihre hellen Unterarme und die sich leicht aneinander festhaltenden Hände setzen sich vor dem dunklen Kleid stark ab und treten dadurch in den Vordergrund. Als zierende Accessoires trägt sie ein Armband am linken Arm und eine perlen- oder steinbesetzte Brosche auf Brusthöhe. Ihren Kopf hält sie leicht nach vorn geneigt und schaut den Betrachter mit leicht geschlossenen Lidern an. Ihre Haare sind streng in der Mitte gescheitelt und auf Ohrenhöhe nach hinten frisiert.

[1302] Vgl. Wartmann 1996, S. 71 f.

Es ist das einzige Bildnis in dieser Reihe, das keinen landschaftlichen Hintergrund hat, stattdessen zitieren die beiden Pilaster und die Wandgestaltung die Säulen und Brüstung der *Mona Lisa*. Dies zeigt die fließenden Übergänge zwischen den bürgerlichen Interieurbildnissen und den schönen Damenbildnissen.[1303] Auch der linke, abgelegte Arm, der Spitzenschleier auf Kopf und Schultern, das ähnliche Dekolleté sowie die Körperhaltung sind augenfällig an der *Mona Lisa* angelehnt. Sie blickt ebenfalls den Betrachter an, aber ihre Kopfhaltung weicht vom Vorbild ab. Es ist die Kopfhaltung der sich unterordnenden, gefühlsbetonten Ehefrau, wie Sohn es schon bei anderen Bildnissen gemalt hatte.[1304] Zugleich verband Sohn die Elemente der gefühlsbetonten Malerei im Stile der *Mona Lisa* mit der zeitgenössischen Mode des Interieurs und der Körperhaltung im Kniestück, die sich bei anderen Malern wiederfinden lassen, wie bei dem *Bildnis Geneviève Céline* (Abb. 245) von William Adolphe Bouguereau von 1850.

Im ersten Moment scheint nichts auf ihre Begabung als Pianistin hinzudeuten, doch könnten die Hände, die durch ihre helle Farbe sich stark vom Kleid abheben, und die ausgezogenen Handschuhe als Hinweis darauf verstanden werden. Wie bei vielen Damenporträts von Sohn steht hier nicht die Tätigkeit von Clara Schumann im Mittelpunkt, sondern ihre Schönheit, Empfindsamkeit und Seelentiefe. Das Bildnis entspricht mehr dem poetischen Bildnis und den Erwartungen Schadows, als es den Forderungen von Schlegel nach einem symbolischen Bildnis nahekommt. Durch die fehlende Landschaft und das Interieur entspricht es einer klassischen Porträtauftragsarbeit.

In dem ersten Kapitel ihrer Memoiren „Penatenwinkel“ (1908) beschreibt Elisabeth zu Wied als Carmen Sylva, wie sie 1852 als Achtjährige das erste Mal ein Konzert von Clara Schumann in Bonn besuchte. Sie liefert eine Beschreibung der Künstlerin, die Sohns Bild sehr nahekommt und eine treffende Charakterauffassung bestätigt:

> „Sie hatte ein schwarzes Samtkleid an, das schwarze Haar gescheitelt, garnicht über den Ohren gebauscht, wie es damals Mode war, nur dick und stark und etwas lockig mit einer einzigen, dunklen Rose tiefer als das Ohr. Es war etwas so Harmonisches in ihrer Erscheinung, daß mir es immer war, als ob das Kleid

[1303] Wartmann beschreibt die eklektische Verfahrensweise als ein Merkmal der Düsseldorfer Porträtkunst. Aus drei Hauptgebieten lassen sich die Vorbilder ziehen: 1. Der Malerei der italienischen Renaissance und Dürer-Zeit, 2. Die holländische und flämische Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts und 3. Die französisch klassizistisch-romantische Bildnismalerei des 19. Jahrhunderts. Je nach Zielrichtung wurden die Bildnisse nach diesen Vorbildern geformt. Vgl. ebd., S. 137.

[1304] Siehe Kapitel 4.3.2.2 Bildnis Anna Christine Klotz, geb. Soldan (1794-1856), 1845

> eigentlich rot sei, wie die Blume. Die Hände waren klein, fest und fleischig […]. Etwas vornübergebeugt, den Tasten sich nähernd, als wollte sie besser hören oder allein sein mit ihrem Klavier, den Menschen entrückt, sah sie garnicht auf, und dabei sah ich wundervolle, todestraurige Augen.“[1305]

Clara und Robert Schumann lernten Carl Ferdinand Sohn schon bei ihrer Ankunft Anfang September 1850 in Düsseldorf kennen, als Robert Schumann die Nachfolge von Ferdinand Hiller als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf antrat.[1306]

> „Vor allem waren es Hildebrand und Karl Sohn, in zweiter Linie Schadow selbst und der immer zu lustigen Scherzen aufgelegte Köhler, die ihnen als künstlerische Individualitäten imponierten und mit denen sie auch bald in näheren geselligen Verkehr traten, in dem auch Musik, und zwar nicht nur im Einzelspiel und Einzelgesang, sondern auch im Quartett- und Chorgesang, mit anfänglich großer Begeisterung von allen Seiten gepflegt wurde.“[1307]

1853 beauftragte Clara Schumann Carl Ferdinand Sohn sie zu malen, um das Porträt ihrem Ehemann zu Weihnachten zu schenken. Robert Schumann war sehr überrascht und ihm schien es nicht so richtig zu gefallen.

> „‘Ich glaube, es war das Ungewohnte!‘ schreibt sie, ‚man muß sich doch in jedes Bild, und ist es auch noch so frappant, hineinfinden, es oft ansehen, dann gewinnt man es auch immer lieber! es ist wie mit einer schönen Komposition, in die man sich auch erst hineinleben muß!‘“[1308]

Clara Schumann und auch anderen Besuchern gefiel das Werk jedoch so gut, dass sie in Bewunderung gerieten, wie Robert Schumann am 3. Januar 1854 Raymund Härtel (1810–1888) mitteilte, dem Verleger von Breitkopf und Härtel.[1309] So erschien dann auch am 2. Februar 1854 in der von ihm herausgegebenen „Neuen Zeitschrift für Musik“ der Vermerk: „Ein wundervolles Portrait von Clara Schumann (Kniestück) hat Professor Sohn in Düsseldorf ausgeführt, in genialer Charakterauffassung, mit blendender Pracht der Darstellung.“[1310] Anlässlich einer Gedächtnisausstellung für den im Dezember 1853 verstorbenen Johann Peter Hasenclevers (1810–1853) wurden in der Kunstakademie Düsseldorf Anfang des Jahres 1854 nicht nur Bilder und Zeichnungen des Verstorbenen gezeigt, sondern auch Werke der anderen Künstler, die gerade fertig geworden waren.[1311] Darunter befand sich auch das Bildnis von Clara

[1305] Sylva 1911, S. 7 f.
[1306] Vgl. Schumann/Litzmann 1920, S. 223.
[1307] Ebd., S. 234-235.
[1308] Ebd., S. 289-290.
[1309] Vgl. Bodsch 2007/2008
[1310] NZfM, Bd. 40, Nr. 7 (10.2.1854), S. 71.
[1311] Vgl. Deutsches Kunstblatt 1854, Nr. 12, S. 104.

Schumann, das von Rudolf Wiegmann im Deutschen Kunstblatt in den höchsten Tönen gelobt wurde:

> „Besonders gelungen darf das Letztere – es stellte die berühmte Pianistin Frau Clara Schumann dar – genannt werden. Die Auffassung dieser auch in ihrer äußeren Erscheinung den Künstlergenius nicht verleugnenden anmuthigen Persönlichkeit ist so treu und eben deshalb so poetisch – die Ausführung so gediegen und in jeder Hinsicht meisterhaft, daß man das Bild den besten Arbeiten dieses ausgezeichneten Bildnißmalers anreihen darf."

Offenbar wurde das Porträt auf Reisen geschickt und ausgestellt, so ist in der Novemberausgabe der Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt" 1854 zu lesen: „Ein herrliches Portrait von Frau Clara Schumann, lebensgroß in Oel gemalt von Prof. Sohn in Düsseldorf, ist seit einigen Tagen auf der hiesigen Del Vecchio'schen Kunstausstellung angekommen und zieht zahlreiche Bewunderer herbei."[1312] Die Galerie Del Vecchio gehörte zu einer der renommiertesten Galerien in Leipzig jener Zeit.

4.5.2.5 Bildnis einer Dame mit Schleier, 1854

1854 malte Carl Ferdinand Sohn das *Bildnis einer Dame mit Schleier* (Abb. 246; WK-Nr. 103), das 1937 beim Auktionshaus Lempertz wie folgt zur Versteigerung angepriesen wurde: „Carl Ferdinand Sohn gibt in dem ‚Bildnis des Stiftsfräuleins Mathilde von Waldenburg' ein Frauenbildnis von lionardesker Anmut […]"[1313] Auch wenn der frühe Ankauf und das immer wieder erwähnte Besitzverhältnis durch Mathilde von Waldenburg (1817–1886) in der Literatur angegeben wurden, so war doch stets von einem weiblichen Bildnis die Rede und nicht von einem Porträt der Käuferin.[1314] In einem etwa fünf Jahre nach der Bildentstehung, nicht datiertem Brief von Waldenburg an Carl Sohn, der vermutlich um 1859 geschrieben wurde, [1315] teilte sie ihm allerdings mit:

> „Mein Portrait habe ich Ihrem Wunsche gemäß auf dem Kunstverein von München 8 Tage ausstellen lassen! wurd Ihrer Kunst die gerechte Anerkennung zu theil – Professor Direktor Koch hat dem Bild selbst während meiner

[1312] Signale für die musikalische Welt, Jg. 12, Nr. 45 (November 1854), S. 362.
[1313] VK Köln Lempertz 1937, S. 6.
[1314] Vgl. AK Berlin 1854, S. 119, Nr. 1227; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 27.
[1315] Die Datierung ist in diesen Zeitraum ein zuordnen, da Mathilde von Waldenburg schrieb, dass Frau von Schadow ihr von der Vermählung von Sohns Tochter mit dem Komponisten Dietrich berichtet hatte. Die Vermählung fand 1859 statt. Vgl. Brief von Mathilde von Waldenburg an Carl Ferdinand Sohn, um 1859, Nachlass Carl Ferdinand Sohn.

> Abwesenheit den gewünschten Firniß ertheilt - Prof. Casuula [Name nicht eindeutig entzifferbar; Anm. d. Verf.] sagte von dem Bild es sey ein aechtes Titianisches Bild.“[1316]

Wenn die dargestellte Frau auf dem Bildnis Mathilde von Waldenburg war, warum wurde es von ihren Zeitgenossen nur als Damenbildnis betitelt? Sollte das Porträt nur durch die dargestellte Schönheit wirken und nicht durch die Namensgebung ablenken? Oder handelt sich gar um ein anderes Bildnis, was am wahrscheinlichsten ist, da gerade erst Firnis auf das Bild aufgetragen wurde. Allerdings wurde nur ein Frauenbildnis von Sohn aus ihrem Nachlass bei Lepke 1886 versteigert,[1317] was aber nicht unbedingt etwas zu bedeuten hat. So ist aber wohl die stete Verwechslung bzw. Zuschreibung zu erklären.

Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem bei Lempertz verkauften Bild um genau das Bildnis, das im Besitz von Waldenburg seit 1854 war.[1318] Die Wortwahl in dem Auktionskatalog zeigt, wie auffällig die Nähe zu Leonardo da Vinci und insbesondere zur *Mona Lisa* ist. Die Halbfigur zeigt eine junge Frau, deren Körper leicht zu ihrer linken Seite gedreht ist. Sie trägt ein weißes, schulterfreies Kleid mit langen Ärmeln sowie einen grün-grauen, transparenten Schleier, der von ihrem Kopf bis über die Arme reicht.[1319] Ihre langen dunklen Haare sind leicht gewellt und fallen vom Mittelscheitel lose über die Schultern herab. Mit hellen Augen blickt sie zu ihrer Rechten aus dem Bild heraus. Ihr ovales Gesicht ist ebenmäßig mit einer langen, geraden Nase und einem vollen Mund. Ihre Gesichtszüge sind entspannt, während sie ihre Hände mit Bedacht unter der Brust aufeinandergelegt hat. Der Hintergrund scheint aus diffusen Wolken zu bestehen, der sich auf Kopfhöhe erhellt und so den Kontrast zu den dunklen Haaren und dem hellen Gesicht erhöht. Das von oben links kommende Licht betont vor allem ihr Gesicht, ihren Hals, ihren Busen und durch das Streiflicht noch die Hände. Der Eindruck des „Leonardesken“ entsteht durch den gleichen Bildausschnitt, das in das Licht gewendete Gesicht mit den langen gewellten

---

[1316] Ebd.

[1317] Vgl. VK Berlin Lepke 1886 a, S. 6, Nr. 34.

[1318] Weitere Angaben deuten darauf hin, wie dass die Jahreszahl 1854 demselben Jahr entspricht, in dem Mathilde von Waldenburg das Bild in Berlin ausstellen ließ (Vgl. AK Berlin 1854, S. 119, Nr. 1227), den gleichen Maßen von 81 x 66 cm (Vgl. VK Berlin Lepke 1886 a, S. 6, Nr. 34) oder dem Lempertz’schen Vermerk „Ausgestellt: Nationalgalerie, Berlin“ (VK Köln Lempertz 1937, S. 31, Nr. 122), der von einem Aufkleber auf der Rückseite stammen könnte.

[1319] Es ist zwar nur ein schwarz-weißes Foto vorhanden, doch in dem Katalog von Lempertz steht: „Brustbild in weißem Kleid und grünlich-grauem Schleier, leicht nach rechts gewendet; die Augen blicken nach links hinüber. Bezeichnet rechts: C. Sohn 1854.“ VK Köln Lempertz 1937, S. 31, Nr. 122.

Haaren, den dadurch entstehenden Schatten mit dem sfumato-Effekt, den transparenten Schleier, den wallenden Stoff, die übereinander gelegten Hände und den diffusen bläulichen Hintergrund. Hier treffen Naturschönheit des Models und die Kunstschönheit wieder aufeinander in der adaptierten Form der *Mona Lisa*, denn die Körperdrehung und der zur Seite gewendete Blick entsprechen nicht dem Vorbild. Das Bildnis ist eines der wenigen, das von Sohn in der Berliner Akademieausstellung in den 1850er Jahren ausgestellt wurde. Es hatte sichtlich Eindruck gemacht und war durch die prominente Besitzerin von doppeltem Interesse. Mathilde von Waldenburg war eine der drei Töchter von dem Prinzen August von Preußen (1779–1843) und seiner ersten Lebensgefährtin Friederike Wichmann (1781–1844), die 1810 in den Adelsstand von Waldenburg erhoben wurde. Ebenso wie ihre Schwestern Eveline (1803–1848) und Emilie (1815–1893) blieb Mathilde unverheiratet und sammelte Bilder. Sie kaufte gemeinsam mit ihren Schwestern Werke von Berliner, Düsseldorfer und später französischen Malern, die sie oft der Berliner Akademie für Ausstellungen zur Verfügung stellte. Die Mutter und die Schwestern waren eng mit Johann Gottfried Schadow befreundet, was die Richtung der Sammlung beeinflusste.[1320] Mathilde unterhielt besonders mit Wilhelm Schadow eine Brieffreundschaft, die sie 1852 sogar als Buch veröffentlichte.[1321] Daher überrascht es nicht, dass gerade Mathilde das Werk eines Düsseldorfer Malers erworben hatte, zumal die Anlehnung des Damenporträts an die *Mona Lisa* ihrem Sammlungsbereich der Nazarenerkunst nahekam. Es blieb in ihrem Privatbesitz bis zu ihrem Tod 1886, als es dann beim Auktionshaus Lepke versteigert wurde.[1322] Seitdem verliert sich die Spur bis auf die zwischenzeitliche Versteigerung 1937 bei Lempertz. 2021 wurde eine Kopie des Bildes mit ähnlichen Maßen beim Auktionshaus Zengen in Bonn angeboten (Abb. 247; WK-Nr. 103.K1). Die Farbigkeit dürfte dem Original gleichen, da es von der Beschreibung her dem Bild bei Lempertz entspricht. Auch die Ausführung ist sehr gut und zeugt von einer gekonnten Hand. Unterschiede gibt es bei der Oberlippe, wobei nicht festgestellt ist, ob es sich um eine schlechte Retusche handelt, sowie bei den Faltenwürfen unter den Händen und auf den Armen. Gerade die Stofflichkeit erreicht bei der Kopie nicht die Feinheit wie bei Sohn.

[1320] Vgl. Schadow 1849/1987, Bd. 3, D. 757, Anm. 195/19.
[1321] Vgl. Waldenburg 1852.
[1322] VK Berlin Lepke 1886 a, S. 6, Nr. 34.

Sohn knüpfte bei dem Bildnis nicht nur bei Leonardo da Vinci an, sondern es gibt auch Parallelen zu Raffaels *La Donna Velata* von 1516 (Abb. 248). Auch die *Donna Velata* beruft sich im Grunde auf die *Mona Lisa*, doch die Hände, der braune Hintergrund und der bauschige Ärmel künden von einem spielerischen Umgang in der Darstellung. Der Schleier ist ebenso stark präsent wie bei Sohns Werk und umhüllt jeweils die rechte Schulter. So frei wie bei Raffael lässt Sohn die Hände nicht greifen, jedoch übernimmt er die Betonung des Busens durch die Hände. Sohns Bildnis bewegt sich zwischen diesen beiden Vorbildern: Es zeigt eine lockerere Körperhaltung und mehr Bewegung als die *Mona Lisa*, ist jedoch zurückhaltender als bei Raffael. Die Kleidung ist bei Sohn sehr zurückhaltend und erinnert an ein schlichtes Mariengewand. Sohn besann sich bei diesem Bildnis auf die Bildnisanfänge der Nazarener, bei der die Damen in Renaissancemode gekleidet dargestellt wurden. Für Sohns übliche Aufträge war die historische Mode in der Regel nicht von Interesse. Da es hier um die schöne Darstellung und nicht die Persönlichkeit der Dargestellten ging, kann das Bildnis zwischen einem Porträt und einem Historienbild angesiedelt werden bzw. als poetisches Bildnis gelten. Wer die Dargestellte war, ist nicht geklärt und war für die Betrachter auf den Ausstellungen und auch für Mathilde von Waldenburg nebensächlich.
Ein ähnliches Bildnis von seinen Zeitgenossen konnte bisher noch nicht entdeckt werden, auch wenn Details an Werke von Francesco Hayez denken lassen, wie der Frisur, der Kleidermode oder dem Schleier, die ähnlicher Weise in dessen Werken auftauchen. Allerdings diente das Bild sicherlich seinem Schüler Anselm Feuerbach als Anregung zu dem *Bildnis einer jungen Römerin* (Abb. 249) von 1857, bei dem die Dargestellte ebenfalls mit Schleier und seitlicher Bewegung zur Seite schaut.

4.5.2.6 Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden (1802–1869)

Ähnlich und doch anders ist das Bildnis von Malvine Backhausen, geb. Schleiden (Abb. 250; WK-Nr. 296.K1). Es entstand vermutlich Ende der 1850er Jahre, als auch das Bildnis ihres Ehemanns Dr. Peter Backhausen (1801–1869, Abb. 251) von Sohns Schülerin Marie Wiegmann (1820–1893) 1859 gemalt wurde.
Als sitzende Halbfigur ist Malvine Backhausen vor einer Landschaft dargestellt. Ihr Körper ist leicht zu ihrer Rechten gedreht, während ihr Gesicht leicht nach unten geneigt und in Richtung des Betrachters gerichtet ist. Sie trägt ein schwarzes

Seidenkleid, dessen Innenfutter rot bei den umgeschlagenen Ärmeln glänzt. Eine weiße Bluse lugt aus den Ärmeln und auf Brusthöhe aus dem Kleid. Malvine sitzt angelehnt und abgestützt an einer rot-goldenen Lehne vor einer Landschaft. Die Hände sind ineinandergelegt und halten ein weißes Taschentuch fest. Am linken Ringfinger glänzt ein goldener Ring, der mit dem goldenen Armreif korrespondiert. Über ihren Kopf, ihre Schultern und das Dekolleté hat sie ein dunkelgrünes Tuch mit Goldfäden gelegt. Ihre dunkelbraunen Haare fallen in Locken seitlich an ihrem Gesicht herunter. Ihr rundlich-ovales Gesicht besticht durch die rosigen Wangen, den kleinen roten Mund, die gerade Nase, die hohe Stirn und ihre blauen Augen. An ihrer rechten Wange ist ein hautfarbener Leberfleck zu entdecken. Die rotbraunen Laubbäume im Hintergrund reichen bis zu ihren Oberarmen, dahinter sind bläuliche Hügel zu sehen, die auf Schulterhöhe von hellem Sonnenlicht abgelöst werden, die sich in Wolken und helles Blau verlieren.

Es gibt bildliche Zitate, die an die *Mona Lisa* erinnern: Beide tragen einen Schleier bzw. ein umgelegtes Tuch und sitzen mit dem auf einer Lehne gelegten linken Arm vor einer bläulichen Landschaft. Neben dem direkten Blick zum Betrachter ist auch das sfumato um den Mund bei Malvine nach dem Vorbild der *Mona Lisa* zu finden. Doch anstatt die Lehne zu umfassen wie die *Mona Lisa,* hält Malvine Backhausen ein Taschentuch und präsentiert ihren Ehering. Das Taschentuch und der Ehering deuten auf das bürgerliche Geschlechtskonzept hin, dessen Attribute diese zusammen mit dem demütig geneigten Kopf bilden. Die Sitzposition sowie ihre ganze Körperhaltung entsprechen der Mode dieser Zeit, wie sie sich in ähnlicher Weise bei Bouguereaus *Bildnis Geneviève Céline* (Abb. 245) wiederfinden lässt. Der dezente Leberfleck stellt ebenfalls eine Referenz an das bürgerliche Bildnis dar, da hier dem Naturalismus der Vorzug gegeben wurde, während Schadow die Tilgung solcher individuellen Merkmale zugunsten der Idealisierung forderte. Es entspricht in der Anlage aber dem symbolischen Bildnis nach Schlegel.

Das Bildnis ist nicht das erste, das Sohn von Malvine Backhausen gemalt hatte. Ein frühes zeigt die jugendliche Malvine als Brustbild im Dreiviertelporträt, den Betrachter wieder anblickend (Abb. 252; WK-Nr. 295). Es entstand in den ersten Jahren nach 1834, dem Jahr ihrer Heirat mit Peter Backhausen.[1323] Dieser stammte aus Linnich bei

[1323] Vgl. Backhausen 1910, S. 39.

Aachen und studierte in Bonn, Heidelberg und Berlin. Nach seiner Dissertation 1827 an der medizinischen Universität Berlin arbeitete er als Leibarzt der Prinzessin von Preußen in Düsseldorf. Darüber hinaus praktizierte er auch in Elberfeld.[1324] Backhausens Schwiegertochter Marie Backhausen, geb. von Sulzer-Wart (1833–1910), schrieb in ihren Erinnerungen:

> „Sie verkehrten in den ersten Künstlerkreisen. Malvine wurde sehr gefeiert, immer wieder gemalt, sie genoß das Leben mit Geselligkeit, Musik, Lebenden Bildern. – Aber die Finanzen kamen nicht in Ordnung. Darum entschloßen sie sich nach Mexiko zu gehen und fuhren im Segelschiff mit den zwei Kindern hinüber.“[1325]

In der Zeit zwischen 1834 und 1840 entstand das erste Bildnis in schlichter Auffassung vor dunklem Hintergrund. Eine Kopie von dem Porträt ist in der Familie Luithlen, den Nachfahren der Backhausen, noch vorhanden (Abb. 253; WK-Nr. 295.K1). Auch das hier besprochene spätere Bildnis ist wahrscheinlich die Kopie nach dem Original von Sohn, da zum einen die Signatur fehlt und zum anderen nach den Worten des heutigen Besitzers und Nachfahren, Herrn Luithlen, noch eine weitere Kopie davon existiert.[1326] Darüber hinaus befindet sich eine Fotografie nach einem Porträt von Malvine im Stadtmuseum Düsseldorf.[1327]

Das spätere Bildnis entstand nach den gewinnbringenden Jahren in Mexiko, wo Dr. Backhausen als Arzt eines Bergwerks agierte, und eine gut laufende Privatpraxis betrieb, zu der die Leute von weither kamen. Doch im Gegensatz zu Malvine, die die Natur und die Weite liebte und als einzige gebildete Dame in der Umgebung verwöhnt wurde, bekam er Heimweh und kehrte mit der Familie zurück nach Deutschland. Zuerst zogen sie nach Bonn, wo sich Malvine jedoch wegen der nun zu engen Räume unwohl fühlte, so dass sie schließlich auf das Gut Nettehammer bei Andernach übersiedelten, das er 1846 erwarb.[1328] Etwa ab diesem Zeitpunkt ist das Bildnis entstanden, ebenso wie die Bildnisse des Sohns Otto (1836–1905; Abb. 254; WK-Nr. U9) und der Tochter Ida (1835–1912; Abb. 255; WK-Nr. 292). Marie Backhausen erinnerte sich an den lebhaften Haushalt auf dem Gut:

[1324] Vgl. Schroers 2006, S. 6.
[1325] Backhausen 1910, S. 39.
[1326] Gespräch des Autors mit Herrn Luithlen vom 24.11.2018 auf Gut Nettehammer.
[1327] Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden (1802-1869), Fotografie, Düsseldorf, Stadtmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. ZV. 968/326 – leider wurde dem Autor die Fotografie nicht gezeigt trotz mehrfacher Nachfrage.
[1328] Vgl. Backhausen 1910, S. 39.

> „Sie hatten außerordentlich viel Besuch, darunter viel bedeutende Menschen, wie die Maler Carl Sohn, Vautier, Jordan, dem alten Bendemann, Frau Professor Wiegmann und Fräulein Hanke; an Musikern Kapellmeister von Hiller, Brahms, Felix Mendelssohn u.a.“[1329]

Die Künstler aus Düsseldorf waren somit stete Gäste bei den Backhausens, die zwischen Neuwied und Bonn ein kleines eigenes Kulturzentrum unterhielten. Sohn, der häufig in Neuwied bei den Fürsten zu Wied Gast war, machte bei den Backhausens Zwischenstation. Da er sich in der Nähe aufhielt, war es ein Einfaches für ihn, die Aufträge der Backhausens gleichzeitig zu realisieren. Diese örtliche Verbundenheit spiegelt sich möglicherweise auch in der Landschaftsdarstellung wider: Innerhalb der Familie Luithlen wird erzählt, dass es einen örtlichen Bezug im Bild zur Gegend gibt. Der Berg rechts im Bildnis bei Malvine soll der Berg Hummerich (Eifel) sein, der heute jedoch abgetragen ist.[1330]

Während die Landschaft sowohl lokale Bezüge aufweist als auch an der mysteriösen Landschaft der *Mona Lisa* orientiert ist, verbindet die Figurendarstellung das Renaissance-Vorbild mit dem Zeitgeschmack: Die Darstellung Malvines in dem Bildnis huldigt auch hier ihrer Schönheit und stellt sie als untergeordnete und zurückhaltende Ehefrau dar. Interessant ist jedoch, dass dies laut der Erinnerung Marie Backhausens keineswegs dem Charakter ihrer Schwiegermutter entsprach. Zwar war sie vom Wesen her sehr anziehend, so dass sie sogar Prinz Wilhelm von Preußen (1797–1888) auf einer Schifffahrt in ihren Bann zog, doch gab es auch eine Kehrseite:

> „Ihre Leidenschaftlichkeit war jedoch grenzenlos. Ihre Mutter sagte mir, schon wie Malvina noch Kind gewesen, hätte man ihr nicht den Kopf brechen können. Der einzige Mensch, der mit ihr fertig wurde, ihr Vater, starb früh. Sie lernte es nie sich zusammenzunehmen, ein Wort ungesprochen zu lassen, sich zu fügen. Durch ihre Heftigkeit verblendet, wurde sie ungerecht. So verlor sie die Liebe ihrer Kinder und ihrer Familie. Ihre Freunde zogen sich von ihr zurück. In der Jugend hochgefeiert, war sie im Alter einsam und verbittert.“[1331]

Diese für Malvine so prägnante Charaktereigenschaft wird in Sohns Bildnis weder gezeigt noch angedeutet. Die Idealisierung erfolgt somit auf doppelte Weise: durch die zeitgenössische Interpretation der *Mona Lisa* und durch die selektive Darstellung emotionaler Zustände, wobei bestimmte Aspekte betont und andere weggelassen werden.

[1329] Ebd., S. 39 f.
[1330] Gespräch des Autors mit Herrn Luithlen vom 24.11.2018 auf Gut Nettehammer.
[1331] Backhausen 1910, S. 39.

4.5.2.7 Damenbildnisse mit vereinzelten Elementen der Mona Lisa

Zwei weitere Damenbildnisse zeichnen sich durch eine bläuliche Landschaft und vereinzelte Elemente aus, die sich bei der *Mona Lisa* wiederfinden lassen. Sie erscheinen jedoch durch ihr Gesamtkonzept zu entfernt vom Original, um als Beispiele für eine direkte Mona Lisa-Rezeption in die bisherige Analyse einbezogen zu werden.

4.5.2.7.1 Bildnis einer jungen Dame mit Rose vor einer Landschaft, 1848

Ein Jahr nach dem Porträt von Marie Antoinette Stein entstand das *Bildnis einer jungen Dame mit Rose vor einer Landschaft* (1848; Abb. 256; Kat.-Nr. 79). Um wen es sich handelt, ist dem Autor leider nicht bekannt. Per E-Mail wurde eine Fotografie des Porträts geschickt mit der Erklärung, dass es vermutlich 1971 im Kunsthandel erworben wurde.[1332]

Das Brustbildnis ist spiegelverkehrt zu dem Bildnis von Marie Antoinette Stein aufgebaut. Durch den schwarzen Samtumhang und das aprikosenfarbene Kleid wird die Basis des Bildaufbaus geschaffen, die pyramidal auf den Kopf verweist. Am Umhang ist eine feine schwarze Bordüre, die ihre weiße Entsprechung am oberen Rand des Kleides findet. Eine rosa Rose mit umspielenden Blättern prangt auf der Brust. Die porzellanhelle Haut des Dekolletés und des Halses gehen in das leicht gerötete runde Gesicht der Dame über. Sie blickt links aus dem Bild und präsentiert ihr Gesicht im Dreiviertelporträt. Die Nase ist gerade und endet bei dem kleinen roten Mund über dem schmalen Kinn. Die Wangen sind rundlich und ihre blauen Augen leuchten unter den hellen Augenbrauen hervor. Ihr dunkelbraunes Haar ist gescheitelt und fällt glatt bis auf Ohrhöhe an den Seiten herunter. Durch einen kunstvoll geflochtenen Dutt werden sie zum Hinterkopf geführt, so dass Nacken und Hals frei zu sehen sind. Die Landschaft baut sich ähnlich wie bei Marie Antoinette von Stein auf. Die grünen Bäume im Hintergrund reichen bis zum Busen, während sie hinter dem Rücken bis zur Schulter ragen. Ähnlich verhält es sich mit den bläulichen Hügeln und Bergen, die bis zum Hals reichen, sich jedoch von links nach rechts aufzutürmen scheinen. Der Kopf zeigt sich vor einem blauen Himmel, der zum Bildrand hin mit Wolken verhangen ist.

[1332] Vermutlich bei einer Versteigerung des Auktionshauses Zadick in Überlingen. Vgl. E-Mail von Heinz Ottinger vom 22.11.2021 & 6.4.2023.

Im Gegensatz zu dem Bildnis von Marie Antoinette Stein entspricht dieses Bildnis wieder in etwa der Körperhaltung der *Mona Lisa*. Das sfumato und die bläuliche Landschaft sind ebenfalls zu finden. Selbst die schwarze Bordüre erscheint wie der über die Schultern geworfene Stoff der Renaissancevorbilds. Die Betonung liegt bei Sohns Bildnis jedoch noch stärker auf der hellen Haut am Dekolleté und am Hals sowie dem Gesicht. Der romantisch-verinnerlichte Blick in die Ferne nach Schadows Vorbild und die Rose unterstreichen die Schönheit und Weichheit der Dargestellten. Das weibliche Geschlechtskonzept kommt hier zum Tragen und zeigt sie verträumt in fast bukolischer Weise vor der Landschaft. Die Weichheit ihrer Haut, die makellose Darstellung sowie die Rose und der landschaftliche Hintergrund machen es zu einem poetischen, symbolischen Bildnis. In dieser repräsentativen Form wurde das Bildnis mit Sicherheit auch bei der Fertigstellung ausgestellt. Der offensichtliche Bezug zu den Bildnissen von Marie Antoinette Stein und der Gräfin Monts belegt, dass diese Darstellungsform zu Sohns besonders beliebten und erfolgreichen Bildformeln gehörte. Die Darstellung scheint sich nun allerdings vollends von der *Mona Lisa* gelöst und sich dem Zeitgeschmack angepasst zu haben. Neben dem Blick ist es besonders die Körper- und Kopfhaltung, die sie fast im Profil zeigt und sich dadurch sehr von der *Mona Lisa* unterscheidet.

4.5.2.7.2 Bildnis Marie zu Wied (1825–1902), 1858

Im Roentgen Museum Neuwied befindet sich ein Bildnis von Marie zu Wied (Abb. 263; WK-Nr. 138), das sich im Gegensatz zu dem Brustbildnis von 1860 (Abb. 185)[1333] weniger um die Persönlichkeitscharakterisierung der Fürstin bemüht als vielmehr um ihre Schönheit.

Marie zu Wied ist als Halbfigur in einer Dreieckskomposition angelegt. Sie steht mit dem Körper seitlich nach links gerichtet und blickt im Dreiviertelprofil in die Ferne. Ihr Körper ist fast vollkommen von einem cremefarbenen Umhang mit weißglänzenden Seidenstreifen umhüllt. Nur ihre rechte Hand ist zu sehen, die auf den linken umhüllten Arm gelegt ist. Ihr runder Kopf mit der hohen Stirn wird über dem zusammengebundenen kastanienbraunen Haar von einem feinen, transparenten und bestickten Schal umfangen, der unter dem Kinn zusammengebunden ist und dessen

[1333] Siehe Kapitel 4.4.7.1 Bildnis Marie zu Wied (1825-1902), 1860

Quasten denen der Umhangskaputze gleichen. Auf dem Stoff am Hinterkopf sind rote Blüten und eine weiße Perle drapiert. Die blauen Augen blicken entspannt aus dem Gesicht mit der kleinen Nase und den großen roten Wangen, während ein leichtes Lächeln den roten Mund umspielt. Dunkelrote und braune Laubbäume sind im Hintergrund bis auf Brusthöhe zu sehen. Dahinter türmen sich Wolkenberge bis zur Höhe des Halses auf, die sich dann im hellen Blau verlieren.
Das Bild entstand in jenem Jahr, in dem Marie mit ihrer Familie als 33-jährige Mutter ihre erste längere Reise in die Schweiz und Oberitalien unternahm. Im Herbst 1858 kehrten sie wieder nach Neuwied zurück, wo sie sich um die Erziehung ihrer Kinder, die politischen Zielen ihrer Verwandten und den Aufbau einer Musterwirtschaft auf einem Pachthof kümmerte.[1334] Ihre Tochter Elisabeth zu Wied erinnerte sich später, dass Sohn viele Bilder von der Familie und insbesondere von ihrer Mutter Marie malte.

> „Eines seiner schönsten Bilder hat er gemalt, nachdem er meine Mutter ekstatisch gesehen hatte. Er war selbst wie in einem somnambulen Zustande während er malte, ebenso der Erde entrückt wie sein strahlendes Modell, und es war, als schriebe er mit Licht in das zarte, verklärte Gesicht hinein, als fände er von selbst immer hellere und leuchtendere Farben, da wo der elende Farbkasten eigentlich nichts Lichtes aufzuweisen hat. […] Hier aber war es, als brauchte er keinen Kontrast mehr, er malte wie die alten frommen Maler gemalt haben, die durchsichtig verklärten Hände auf der Brust gekreuzt, der Blick in Strahlen schwimmend, in den Himmel gerichtet. Man denkt sich eine heilige Therese so, und alle Märtyrer, die unter großen Körperqualen den Himmel offen gesehen haben.“[1335]

Das beschriebene Bild ist zwar nicht die hier besprochene Halbfigur, sondern ein Kniestück, das Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) bei einem Besuch in Sohns Atelier gesehen und im Deutschen Kunstblatt 1857 beschrieben hatte.[1336] Jedoch zeigt die Beschreibung von Elisabeth, was für einen Eindruck Marie auf ihre Umgebung gemacht hatte. In der Halbfigur finden sich ebenfalls Anklänge von verklärten

---

[1334] Vgl. Kremnitz 1904, S. 153-162.
[1335] Sylva 1911, S. 187 f.
[1336] “Professor Sohn hat in seinem Atelier in der Stadt ein höchst merkwürdiges, ungemein rührendes und ergreifendes Bild, das Portrait der Frau Fürstin von Wied im somnambulen Zustand, welches er nach der Natur für die fürstliche Familie gemalt hat; die liebliche hohe Frau, den Blick nach dem Himmel gewendet, mit einem überirdischen verklärten Glanze im blauen Auge, langwallenden Haaren, den Mund halb geöffnet, daß man die Zähne gewahrt, hat die Hände kreuzweis über die Brust geschlagen und ist in schreitender Bewegung dargestellt. Das Bild ist Kniestück, ein einfaches weißes Gewand geht bis zu den zarten Händen, und um die Schultern fällt ein gelbliches Gewand darüber. Unter dem Bilde auf Goldgrund hat Sohn die Strophen geschrieben, die nach solchen Augenblicken der Verzückung, wo der Geist sich auf zum Himmel schwang, die hohe Frau ihm selbst niedergeschrieben, er war so gütig, sie uns vorzulesen; es athmete eine religiöse, tief einfache Begeisterung darin.“ Gustav Friedrich Waagen: Einige Sommertage in Düsseldorf, in: Deutsches Kunstblatt 1857, Nr. 47, S. 410.

Elementen und Blicken, die in die Ferne gerichtet sind. Die Verbindung von Heiliger, Unschuld und jugendlicher Schönheit finden sich hier vereint. Die Bewunderung und Idealisierung Maries passen zu dem ursprünglichen Besitzer des Bildnisses, der ihr Halbbruder Nikolaus von Nassau war und eine innige Beziehung zu Marie pflegte. Gleichzeitig ist das Bildnis so angelegt, dass es repräsentativ einer breiteren Öffentlichkeit und auch dem verwandtschaftlichen Hochadel gezeigt werden konnte. Es ist eine Mischung aus verschiedenen Elementen: Von der *Mona Lisa* ist der Bildausschnitt, die ähnliche Handhaltung, der Schleier, das unbestimmte Lächeln und der Hintergrund. An Raffaels *La Donna Velata* (Abb. 248) erinnern der bauschige Ärmel, der besonders den kostbaren Stoff präsentiert, und die Perle im Haar. Der wolkige Himmel mit der mitteleuropäischen Landschaft sowie das weiße Kleid und die roten Blumen im Haar finden sich ebenso bei Thomas Lawrence‘s *Bildnis Caroline von Braunschweig, Königin von Georg IV.* von 1798 (Abb. 258). Auch bei dessen Nachfolger auf dem internationalen Parkett, Franz Xaver Winterhalter, finden sich in der Hintergrundgestaltung Anklänge wieder, etwa der wolkige Himmel, die Bäume und die Position des Körpers oder des umhüllten Armes, wie bei dem *Bildnis Augusta Wichrow* (Abb. 259). Durch diese Elemente und Zitate entspricht das Bildnis gleichzeitig dem damaligen Zeitgeschmack des Hochadels. Der landschaftliche Hintergrund verstärkt den innerlichen Eindruck und hebt es in ein symbolisches Bildnis, als auch die feine, makellose Ausführung Schadows poetischem Bildnis entspricht.
Das Bildnis wurde der breiteren Öffentlichkeit durch eine Lithographie von C. David zugänglich gemacht (Abb. 260; WK-Nr. 138.K1). Der Lithograph hat das Bildnis von Marie zu Wied detailgenau wiedergegeben, jedoch die Landschaft und die Wolken im Hintergrund weggelassen. 1904 diente eine Zeichnung nach dem Bild als Frontispiz (Abb. 261) zu dem Buch „Marie, Fürstin Mutter zu Wied, Prinzessin von Nassau. Ein Lebensbild“ von Mite Kremnitz.[1337] Hier ist nur noch der Kopf zu sehen und die Schultern werden allein durch vereinzelte Striche angedeutet. Fälschlicherweise wurde das Bild hier auf 1855 datiert. Diese Reproduktionen zeigen, dass es sich um ein Bildnis handelt, das bewusst für eine breitere Öffentlichkeit gedacht war und das gerne als Charakterisierung für die Fürstin herangezogen wurde. Es ist das populärste Bild der Fürstin.

[1337] Kremnitz 1904, Frontispiz.

4.5.2.8 Damenbildnisse in Schönheitsgalerien

Auch wenn diese Damenbildnisse verstreut sind und in keiner Galerie zusammenhängen, so drängt sich dennoch der Vergleich mit kuratierten Schönheitsgalerien auf. Eine der bekanntesten Galerien entstand zeitgleich mit den Bildern von Sohn: Die Schönheitengalerie des bayrischen Königs Ludwig I. (1786–1868) wurde von Joseph Karl Stieler (1781–1858) zwischen 1823 bis 1850 gemalt, die ab 1836 eigene Räume in dem neugeplanten Festsaalbau der Münchner Residenz erhielten. Sie waren für alle Bürger öffentlich zugänglich und wurden in den damaligen Reiseführern als Sehenswürdigkeit gepriesen. Die Idee und Zusammenstellung zu dieser Galerie gingen vom König selbst aus, auch wenn er Vorschläge seines Malers gerne berücksichtigte. Ursprünglich dachte Ludwig I. an Peter Cornelius als Maler dieser Damen, entschied sich dann jedoch für den ebenso berühmten Stieler. Dieser war nicht nur gut am Hofe etabliert und durch die französische Kunst Gérards geschult, sondern schien auch durch seine sachliche Auffassung geeignet, die Schönheit zeitlos und unverändert festzuhalten. 36 Porträts sollten am Ende ausgestellt werden, obwohl noch weitere Bildnisse entstanden und teilweise ausgetauscht wurden. Stieler nutzte immer das gleiche Bildformat unter Einhaltung des Halbfigurenbildnisses.[1338] Hierin ähnelt die Galerie Sohns Damenbildnissen nach der *Mona Lisa*. Auch hier sind alle Damenbildnisse eine Halbfigur bzw. ein Brustbildnis bis auf das Kniestück der Clara Schumann. Sohn nutzte das Format und die bildnerischen Möglichkeiten um die Damen im besten Licht idealisiert, tiefgründig, seelenvoll und tugendhaft mit hervortretender weiblicher Schönheit darzustellen. Während Sohn die Schönheit jeder Frau auslotete, ging König Ludwig mit ästhetischen und moralischen Maßstäben auf die Suche nach geeigneten Damen. Für ihn musste die Dargestellte nicht nur von außergewöhnlicher Schönheit sein, sondern auch ein sittliches, wenn nicht sogar frommes Betragen vorweisen. Darin war Ludwigs Galerie einzigartig, denn es gab vor dieser keine, bei der der Auftraggeber selbst die Modelle aussuchte.[1339]
Eine Galerie mit gleichformatigen Damenporträts gab es auch schon vor der Schönheitengalerie Ludwigs. Meist waren es Hofdamen, die als Verherrlichung weiblicher Schönheit abgebildet wurden. Den Anfang dürfte Vincenzo I. Gonzaga (1562–1612) von Mantua 1594 mit dem Auftrag an Peter Paul Rubens (1577–1640)

[1338] Vgl. Hojer 2015, S. 9-12.
[1339] Ebd., S. 15.

gemacht haben, als er ihn bat, für die Galleria degli Specchi in der Reggia seines Herzogpalastes die Porträts der schönsten Frauen der Welt zu malen – was sich auf die die Damenwelt der europäischen Höfe beschränken sollte. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden aus den Händen des älteren und jüngeren Hans Schöpfers (circa 1505–1569/1570 und fl. 1558–1610) Hofdamenporträts für das Schloss Dachau. Am meisten Einfluss auf nachfolgende Schönheitengalerien dürfte jedoch das „Cabinet des Dames“ in Versailles gehabt haben, die Ludwig XIV. (1638–1715) nach 1660 in Auftrag gab. Allerdings war bei dieser Galerie die Schönheit wohl nicht das erklärte Ziel, da Inschriften und die individuelle Charakterisierung der Damen nicht darauf hindeuteten. Das Konzept der weiblichen Schönheiten wurde aber in den nachfolgenden Jahrhunderten weiterbetrieben, so wurden von 1666 bis 1668 die „Maids of Honour“ (Windsor Beauties) von Peter Lely (1618–1680) gemalt. Sie sollten die Hofdamen für Anna Hyde Duchess of York (1637–1671) darstellen. Es folgten Hofdamengalerien für Karl Emanuel II. von Savoyen (1634–1875), eine Damengalerie für das Schloss Schleißheim im 17. Jahrhundert, die sogenannte „Mancini-Galerie“ um 1673 in Rom, eine Damengalerie des Pariser Hofes für Kurfürst Maximilian II. von Bayern (1662–1726) um 1712 und die Bildnisgalerie der Hofdamen der längst verstorbenen Königin Maria II. (1662–1694), Gattin Wilhelm III. von Oranien (1650–1702), die König August der Starke von Sachsen und Polen (1670–1733) 1695 nach Prillnitz als Schönheitengalerie kommen ließ. Bei den genannten Galerien handelt es sich vor allem um Hofdamengalerien – eine Schicht, die zum Teil auch bei Ludwigs Galerie noch vorzufinden ist.[1340] Aber ebenso wie bei Sohn sind es nicht nur Hofdamen, sondern Schönheiten aus unterschiedlichen Milieus. Von Ludwigs Damen ist der Name und die Lebensgeschichte bekannt, nach der sie vom König eigens ausgesucht wurden. Sohns Damenporträts hingegen entstanden als Auftragsarbeiten der Dargestellten bzw. ihrer Ehemänner, was auf deren Wohlstand schließen lässt. Ausnahmen sind das *Bildnis einer jungen Dame* und das *Bildnis einer Dame mit Schleier*, bei denen die Identität der Porträtierten unbekannt sind. Möglicherweise handelt es sich um Modelle aus der einfachen Bevölkerung, die in der Düsseldorfer Malerschule häufig als Studienobjekte dienten.

[1340] Vgl. ebd., S. 25 ff.

Bei der Darstellung der Damen nutzt Stieler vor allem Gérard als Vorbild: Halbbildnisse, bei denen die Damen zur Seite oder über die Schulter zum Betrachter schauen vor unterschiedlichen Hintergründen, wie Wolken, Landschaften, Säulen oder monochromen Wänden. Hojer identifiziert ab den 1830er Jahren eine verstärkte Innerlichkeit bei den Damenporträts von Stieler, wo vorher die jugendhafte frische Wiedergabe der Schönheit durch stereotype zeitgenössische Mode demonstriert wurde. Kostüme in theatraler Einbindung meist mit melancholischem Gesichtsausdruck bestimmten nun die Darstellung.[1341] Interessanterweise entstanden die Bilder in genau der Zeit, als die Düsseldorfer Schule mit ihren melancholischen Situationsbildern international von sich reden machte. Ab den 1840er Jahren hörten die Darstellungen in Kostümen auf, und Stieler setzte verstärkt auf die Charakterisierung der Persönlichkeit durch die Reduktion von Details der Kleidung.[1342] Seine Vorbilder in dieser Zeit finden sich weiterhin bei Gérard und bei Winterhalter sowie im Ausdruck bei den Düsseldorfer Malern.
Sohns Damenbildnisse nach dem Vorbild der *Mona Lisa* unterscheiden sich sehr von denen Stielers. Sohn benutzte keine theatralische Kostümierung mit glamourösem Schmuck, sondern nutzte zeitgenössische Kleidung, die er bei Bedarf an die Renaissancemode erinnern ließ. Die Nähe zur *Mona Lisa* in Sohns Bildnissen findet sich in keinem der Porträts von Stieler. Zeigen die Münchener Bildnisse sich in der Tradition des Klassizismus, so wählte Sohn den romantischen Ansatz und bezog sich auf die italienische Renaissance. Dennoch zeigten beide das Interesse, die Schönheit der Damenwelt mit künstlerischen Mitteln darstellen zu wollen. Damit verfolgten sie ein Ziel, das sie in eine jahrhundertealte Tradition einreiht.

4.5.2.9 Kurzfazit zu den Bildnissen nach der Mona Lisa

Carl Ferdinand Sohn stellt mit den Damenbildnissen nach Art der *Mona Lisa* eine Besonderheit dar. Sie zeigen alle ein ausgewogenes Verhältnis von Kunstschönheit und Naturschönheit und entsprechen zugleich Schadows Forderungen nach einem poetischen Bildnis. Selbst Schlegels Anspruch an ein symbolisches Bildnis erfüllen alle bis auf das *Bildnis Clara Schumann*.

[1341] Vgl. ebd., S. 35 ff.
[1342] Vgl. ebd.

Kein anderer Künstler seiner Zeit bezog sich so konsequent auf die *Mona Lisa* in Verbindung mit Bildnissen von Raffael wie Sohn. Dies gilt weder für seine direkten Kollegen von der Düsseldorfer Malerschule noch für Maler von Schönheitsgalerien wie Stieler oder die internationalen Malerstars wie Gérard und Winterhalter. Die Rezeption der Renaissancemaler war das Erfolgsrezept von Schadow und seinen Schülern, von denen Sohn ihm am konsequentesten folgte. Sohn verschaffte sich dadurch bei den halbfigurigen Damenbildnissen ein einmaliges Vermarktungsmerkmal sowohl gegenüber der regionalen Kunstproduktion, die sich vor allem an dem französischen Klassizismus orientierte, als auch auf internationalem Terrain gegenüber Winterhalter, der sich ebenfalls an der französischen und englischen Porträtkunst orientiert hatte. Übersetzt in den Geschmack und die Mode des 19. Jahrhunderts stellten Sohns Frauenbildnisse die Verbildlichung der spätromantischen Vorstellungen der Düsseldorfer Malerschule dar und entsprachen in den ersten Jahrzehnten dem zeitgenössischen Publikumsgeschmack.

4.5.3 Prototyp Leonoren

Neben der *Mona Lisa* waren vor allem Sohns eigene Historienbilder *Die beiden Leonoren* von 1834 und 1836 Vorbild für weitere schöne Damenbildnisse. *Die beiden Leonoren* war Sohns großer Erfolg in den 1830er Jahren, wenn nicht der größte seiner ganzen Karriere. Die erste Fassung von 1834 (Abb. 29) hatte Sohn als „eine blonde und eine braune“[1343] betitelt und wurde auf der Berliner Ausstellung allgemein „die beiden Mädchen“ genannt.[1344] Es zeigt zwei junge Frauen auf einer Terrasse oder einem Balkon vor einer weitläufigen italienischen Landschaft mit Gewässer und Bergen. Der Vordergrund ist durch eine Balustrade begrenzt, hinter dem die Landschaft offenbar stark abfällt, da Baumwipfel vor der entfernten Landschaft hochragen. Die linke, braunhaarige Dame trägt ein braunes Kleid im Renaissancestil mit einem gemusterten goldenen Überkleid. Ein weißes Hemd mit Stehkragen bildet den Abschluss zur Halspartie. Ihr feines, leicht getöntes Gesicht blickt seitlich auf den Boden. Auf ihrem gescheitelten braunen hochgesteckten Haar trägt sie einen braunen Schleier mit einer Tiara. Sie steht seitlich zum Betrachter, während sie die Hände auf die Schulter und in

[1343] Raczynski 1860, S. 1879.
[1344] o. V.: Kunstausstellung Berlin 1834. (Fortsetzung), in: Kunstblatt, Bd. 16, Nr. 22 (17. März 1835), S. 88.

die ausgestreckte Hand der blonden Dame gelegt hat. Diese wiederum hat sich an die Balustrade gelehnt und die Beine übereinandergeschlagen, während sie mit einer offenen Geste die Hand der Brünetten hält und mit der anderen in Richtung Landschaft deutet. Sie steht frontal zum Betrachter, doch blickt sie die Brünette an, so dass sie im Dreiviertelporträt zu sehen ist. Auch sie trägt ein grünes Kleid im Renaissancestil mit Goldapplikationen an den Trägern. Um die Beine ist ein roter Umhang geschlungen, während das weiße langärmelige Hemd ihren Hals und Ansätze ihres Dekolletés freigibt. Ihr heller Teint korrespondiert mit den blonden, gescheitelten und hochgesteckten Haaren, die durch einen Blumenkranz geschmückt sind. Die zueinander gewendeten Körper und Köpfe bilden einen oben abgerundeten Zylinder, der durch das Hochformat mit Rundbogen wiederholt wird.

Den Zeitgenossen war die literarische Vorlage für *Die beiden Leonoren* aus Goethes Stück Torquato Tasso trotz der Umbenennung bewusst, als das Bild 1834 in Berlin ausgestellt wurde. Der Sammler und Kunstautor Graf Atanazy Raczyński, für den Sohn zwei Jahre später die zweite Fassung *Die beiden Leonoren* (Abb. 34) anfertigte, bemerkte 1836 in seinem Buch über die Düsseldorfer Malerschule: „Dieses Gemälde ist durch Goethe's Tasso veranlasst, und hiess anfangs die beiden Leonoren. Es hatte gar keinen Übelstand, ihm diese Benennung zu lassen, welche ich hiemit herstelle.“[1345]

In dem 1807 aufgeführten Schauspiel geht es um den Dichter Torquato Tasso (1544–1595), der am Hofe des Herzog Alfons und seiner Schwester Prinzessin Leonora in Ferrara weilte und ihm sein Hauptwerk die „Gerusalemme liberata“ widmete. Die Schwester entwickelte eine besondere Zuneigung zu Tasso, was sich durch die Übergabe eines Lorbeerkranzes äußerte. Auf ihr Bitten hin versuchte sich Tasso mit Antonio anzufreunden, einem Freund der Fürstenfamilie, was jedoch in einem Streit mit gezogenen Degen endete. Betrübt über diese Umstände besprach Prinzessin Leonora d’Este die Situation mit ihrer Freundin Leonora Sanvitale, die ihr riet, dass Tasso das Schloss der Este eine Zeit lang verlassen solle. Sie würde in der Zwischenzeit in Florenz als Freundin auf ihn einwirken. Sie verfolgte allerdings die selbstsüchtige Absicht, den Dichter für sich zu gewinnen, hegte aber gleichzeitig echte freundschaftliche Gefühle für ihre Freundin und war sich ihrer eigenen Gefühle dem Dichter gegenüber nicht ganz im Klaren. Prinzessin Leonora willigte schließlich ein, da

[1345] Raczynski 1836, S. 180.

es im Moment keine andere Möglichkeit zu geben schien, die Situation zu klären. Diese Unterredung der beiden Leonoren war die Textgrundlage für Sohns Bild.[1346] Warum Sohn den Titel geändert hatte, geht Hans Körner in seinem Buch „'Unsichtbare Malerei' – Reflexion und Sentimentalität der Düsseldorfer Malerschule" nach: Das komplexe Spannungsfeld, das Goethe in seiner Erzählung erschafft – die widersprüchlichen und unklaren Gefühle der einzelnen Damen – kann Sohn in der Malerei nur andeuten, aber nicht vollständig ausdrücken. Seit den ersten Bildern 1828 der Düsseldorfer Maler in Berlin gab es neben dem großen Erfolg auch ernst zu nehmende Kritiker wie Hegel, die die schlechte Vereinbarkeit von Dichtung und Malerei bemängelten. Körner geht davon aus, dass Sohn diesen Kritikern zuvorkommen wollte durch einen allgemeingültigen Titel.[1347] Und tatsächlich schrieb Sohn an Bendemann am 29. Dezember 1832:

> „[…] zuerst also von mir selbst mein großes Bild ist seit einem Monat angelegt, und trocknet jetzt,[1348] einige Kleinigkeiten habe ich zwischen gemacht, und Studie zu einem neuen Bilde, wo ich gestern den Carton angefangen habe, der Gegenstand ist ähnlicher Art wie der Deinige, ich habe mir die beiden weiblichen Caracteren in Götes Tasso bei gedacht, welche ich aber im Publikum nicht bezeichnen werde was mir manchen unötgen Tadel zuziehen würde, die Figuren sind 2 Lebensgroße."[1349]

Nach Körners Beobachtung schuf Sohn durch den literarischen Verweis eine zusätzliche Deutungsebene für den gebildeten Betrachter, transformierte jedoch gleichzeitig die spezielle Textstelle in eine allgemein-menschliche Szene – entsprechend den Forderungen Goethes und der Düsseldorfer Malerschule nach allgemein verständlicher Darstellung.[1350]

Neben dem inhaltlichen Bezug gibt es einen weiteren, formalen Einfluss, an den sich Sohn gehalten hatte. Sohns Bildkonzeption der zwei Damen, von denen die eine brünett und vom Teint dunkler ist als ihre blonde Freundin, findet ihre Vorläufer in den Freundschaftsbildern der Nazarener und seiner Kollegen der Düsseldorfer Malerschule. Das Initialbild ist *Italia und Germania* (Abb. 262) von Friedrich Overbeck, dessen Entwurf bereits 1812 als Freundschaftsbild und Antwort auf *Sulamith und Maria* von

[1346] Vgl. Körner 2011, S. 161 ff.
[1347] Vgl. ebd., S. 165.
[1348] Damit ist wahrscheinlich das Bild „Diana im Bade" gemeint, das er 1833 fertigstellte.
[1349] Brief von Carl Sohn an Eduard Bendemann, 29.12.1832, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264f, S. 2.
[1350] Vgl. Körner 2011, S. 165 ff.

Franz Pforr entstand. Ursprünglich sollten damit die Vorlieben für Italien bei Overbeck und für die altdeutsche Kunst bei Pforr in Form der befreundeten Damen dargestellt werden. Nach dem frühen Tod Pforrs 1812 kam es allerdings nicht zur Ausarbeitung des Bildes. Das Werk entstand erst 1828 auf Anregung des Kunsthändlers Johann Friedrich Wenner (1772–1835). Durch den Auftraggeber verlor das Bild die anfängliche Intention und Overbeck hatte nun statt eines privaten Freundes ein anonymes, öffentliches Publikum als Betrachter, weshalb er den Titel mehrfach änderte. Das Bild wurde auf allgemein-menschliche Weise konzipiert und interpretiert.[1351] Es wurde ein Schlüsselwerk der nazarenischen Kunst und der Romantik, worauf Bettina Baumgärtel zurecht hinweist. Als mehrdeutige Allegorien, die körperlich eng verbunden vor einer Landschaft sitzen, wurden die Damen besonders durch Eduard Bendemanns Bild *Die zwei Mädchen am Brunnen* von 1833 (Abb. 263) und *Die beiden Leonoren* von Sohn beerbt.[1352] Ebenfalls für ein öffentliches Publikum geschaffen, sollten die Bilder für jeden nachvollziehbare Emotionen und Gefühle zeigen, was später als die „Seelenmalerei“[1353] bezeichnet wurde. Bereits frühzeitig wurden die mit Trauer verbundenen Gefühle als „elegisch-poetisch“[1354] charakterisiert. In Bendemanns Bild der jungen Frauen am Brunnen übernimmt im Gegensatz zu Overbecks Brünetten die blonde Frau die in sich gekehrte, Halt suchende Position, während die brünette Lautenspielerin eine offene, lebenslustige Geste demonstriert. Beide sitzen an einem Brunnen, dessen Mauer an die Brüstung bei Overbeck und später bei Sohn erinnert. Während bei Overbeck die Landschaft in eine italienische und eine deutsche Landschaft aufgeteilt ist, befinden sich die Frauen in einer durchgehend italienischen Umgebung. Zueinander geneigt findet hier auch ein Körperkontakt statt, der sich in dem Rundbogen darüber spiegelt. Die renaissanceartige Kleidung findet sich ebenfalls bei Bendemann. Sohn übernimmt aus beiden Vorläufern Anregungen für seine Leonoren. Bei ihm ist wie bei Overbeck die Brünette wieder die elegische der beiden Damen, die die Hand der Freundin hält. Von Bendemanns Komposition übernimmt Sohn die durchgehend italienische Landschaft und die Körperhaltung der brünetten

[1351] Vgl. ebd., S. 138 ff.
[1352] Vgl. Baumgärtel, Bettina: 2.1 Italia und Germania – Friedrich Overbeck und die Folgen, in: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 94.
[1353] Vgl. Wartmann 1996, S. 28.
[1354] Vgl. Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 22. Und Wiegmann 1856, S. 79.

Lautenspielerin für seine blonde Leonora. Die Kopfneigung erinnert an Botticellis Venus-Darstellung (Abb. 30), die hier sicherlich als Vorbild diente.
Alle drei Bilder der Romantiker können als Zustandsbilder bezeichnet werden, bei der keine sonderliche Handlung stattfindet, die die Szene erklärt, sondern das Innere der Personen verdeutlichen soll. Das Abhandensein der Umstände, die dazu gedacht werden müssen, wie bei Sohn die Geschichte des Tasso, bezeichnet Körner als das „Unsichtbare" in der Malerei der Düsseldorfer Maler.[1355]
Nach Sulzers Definition muss ein Historienbild nicht eine bestimmte Handlung, sondern es kann auch ein menschliches Gemüt oder Leidenschaft darstellen, es sollte jedoch als sittliche Vorlage dienen.[1356] Die fließenden Übergänge von Porträt und Historienbild[1357] führten schon bei den Zeitgenossen zu Schwierigkeiten, die Bilder einzuordnen. Da, durch Schadow angeregt, die Maler sich an lebenden Modellen schulen und diese dann als historische Figuren auf der Leinwand idealisieren sollten, blieb häufig eine große Nähe zu den Modellen vorhanden. Ähnlich verhält es sich mit den beiden Leonoren, die Püttmann als „[…] nur zwei Portraits […], welche den Originalen in ihrer hohen Vortrefflichkeit nicht in allen Zügen ähneln […]",[1358] bezeichnet. Durch diese Aussage wird neben der Vieldeutigkeit des Bildes auch klar, dass es sich als Vorlage für Porträts besonders gut eignete. Schon Wartmann sieht in *Die beiden Leonoren* den Ausgangspunkt für Sohns spätere Kniestücke, bei denen eine Balustrade die Person von der Landschaft abtrennt.[1359] Interessanterweise kehrt das Bildkonzept, das den Ausgang von Porträts genommen hatte und zu einem Historienbild bzw. einem lyrischen Situationsbild geformt wurde, wieder zu seinem Ursprung, dem Porträt, zurück.
Vor den 1840er Jahren hatte Sohn zwar einige Bildnisse gemalt, aber nicht so viele wie in den folgenden Jahrzehnten. Daher wundert es nicht, dass die Bildnisse, die Sohn nach den Leonoren gemalt hat, ab den 1840er Jahren erst nachweisbar sind.

[1355] Vgl. Körner 2011, S. 168 f.
[1356] Vgl. Sulzer 1773, Bd. 1, S. 724.
[1357] Siehe Exkurs: Bilder zwischen Historienmalerei und Porträts an der Düsseldorfer Malerschule
[1358] Püttmann 1839, S. 63.
[1359] Vgl. Wartmann 1996, S. 60.

4.5.3.1 Bildnis Marie Wiegmann, geb. Hancke (1820–1893), 1843

Eines der ersten Porträts nach *Die beiden Leonoren* ist das *Bildnis Marie Wiegmann, geb. Hancke* (Abb. 264; WK-Nr. 55),[1360] das 1843 als Kniestück entstand. Marie Wiegmann wendet ihren Körper leicht nach links und blickt den Betrachter aus dem nahezu frontalen Gesicht an. Sie trägt ein schulterfreies, schwarzes Kleid, das seidig glänzt. Die breiten Ärmel gehen bis zur Mitte der Unterarme und sind umgeschlagen, so dass das gold-beige Innenfutter zum Vorschein tritt. Die Berthe ist aus gesticktem, halbdurchsichtigem Stoff, über dem der Ansatz des weißen Unterkleides zu sehen ist. Ihr rechter Arm ist leicht angewinkelt und hält entspannt ein dunkelrotes Buch in der Hand, während sie ihre linke Hand auf den rechten Unterarm gelegt hat und den goldenen Ring an ihrem Zeigefinger präsentiert. Ihre Haut an Händen, dem freien Dekolleté, am Hals sowie im Gesicht ist ebenmäßig, glatt und wirkt wie Porzellan. Ihre dunkelbraunen Haare sind in der Mitte gescheitelt und fallen mit leichten Wellen auf Kinnhöhe glatt herunter. Zum Hinterkopf hin sind sie hochgesteckt und verdecken die Ohren. Einzig eine kleine Locke am Scheitelansatz spielt sich auf ihrer Stirn frei. Ihr rundliches Gesicht wird besonders von ihren großen braunen Augen mit den dunklen Augenbrauen dominiert. Die relativ große Nase weist einen leichten Höcker auf, der durch die fast frontale Gesichtsstellung nur angedeutet ist. Der kleine, rote Mund mit den vollen Lippen bildet den Übergang zu dem runden Kinn. Marie Wiegmann steht vor einer Säulenbalustrade, die zu ihrer linken Seite einen Vorsprung aufweist, auf dem eine Amphore mit einer breitblättrigen grünen Pflanze steht. Die stark abfallende Landschaft hinter ihr besteht aus Laubbäumen und entfernten Bergen. Ab der Brusthöhe ist der klare Himmel mit leichten Wolken über ihrem Kopf zu sehen.
Dieses Bildnis entstand ein Jahr nach ihrer Heirat mit dem Architekturprofessor Rudolf Wiegmann (1804–1865) und ihrem ersten Kind Klara (1842–?). Ursprünglich stammte sie aus Silberberg im Regierungsbezirk Breslau und kam 1841 nach Düsseldorf, um sich hier malerisch weiterzubilden. Über ihre ersten 20 Lebensjahre ist nichts bekannt, doch kann davon ausgegangen werden, dass sie in dieser Zeit schon grundlegende Malunterweisungen erhalten hatte. Der Historienmaler Hermann Stilke (1803–1860) nahm sie als Schülerin auf, bevor sie zum Porträtfach bei Carl Ferdinand Sohn

[1360] In der Literatur wurde häufig das Geburtsdatum 1826 angegeben, das Dank der genauen Recherche von Ariane Neuhaus-Koch widerlegt werden konnte. Ihr richtiges Geburtsjahr war 1820. Vgl. Neuhaus-Koch 2023.

wechselte. Das Bildnis entstand in dieser Zeit, als die 23-jährige Marie Wiegmann nicht nur für ihre Schönheit, sondern auch als Sohns talentierteste Schülerin galt.[1361]
Das Bildnis lässt ihre künstlerische Tätigkeit völlig außer Acht und konzentriert sich stattdessen auf ihre Schönheit – verstärkt durch einen seelenvollen Blick, der an die nachdenkliche Leonora erinnert. Die Balustrade mit der abfallenden, weitläufigen Landschaft im Hintergrund weist ebenfalls auf die *beiden Leonoren* hin als auch auf das symbolische Bildnis im Sinne Schlegels. Dem Ideal von Schadow entspricht es durch die makellose Haut ebenfalls und kann als die symbiotische Verkörperung von Natur- und Kunstschönheit angesehen werden.
Besonders auffällig trägt Marie Wiegmann einen Ring am linken Zeigefinger. Üblicherweise wurde in Deutschland zu jener Zeit, wie auch heute, der Ehering am rechten Ringfinger getragen, während der Verlobungsring traditionell am linken Ringfinger platziert wurden. In der jüdischen Tradition wurde der Gattin ein Ring an den rechten Ringfinger bei der Heirat gesteckt, was hier durch eine christliche Heirat allerdings nicht zutrifft. Auf Bildnissen von Cranach trägt Katharina von Bora den Lutherring an ihrem linken Zeigefinger. Aber durch die Jahrhunderte wurde der Ehering an verschiedenen Fingern getragen.[1362] Warum Marie Wiegmann ihren Ehering auf dem Bildnis am linken Zeigefinger trägt, bleibt weiterhin ungeklärt, da der Ring auch am Ringfinger deutlich sichtbar gewesen wäre. Unabhängig davon spielt der Ring in diesem Bild eine zentrale Rolle, da er sie als verheiratete Frau ausweist und durch ihre Handhaltung besonders hervorgehoben wird. Der Glanz des Ringes korrespondiert dabei mit dem Ausdruck der seelenvollen Augen.
Etwas Madonnenhaftes scheint Marie zu umgeben, was Baumgärtels These zu den Düsseldorfer Frauenbildnissen stützt. Das Buch in ihrer Hand erinnert an ein Gebetsbuch und dürfte die zeitgenössischen Betrachter an das Bildnis der *Kirchgängerin* (1834, Abb. 265) von Louis Amy Blanc (1810–1885) erinnert haben, das 1834 ein großer Erfolg war. Ebenso wie die *beiden Leonoren* wurde die *Kirchgängerin* auf Ausstellungen besprochen und anschließend in Ölgemälden und Stichen sowie auf Tassen und anderen Gegenständen reproduziert. Es zeigt eine junge Frau in Renaissancegewand, die auf einem erhöhten Standpunkt vor der unvollendeten Westfassade des Kölner Doms steht und sich dabei ein Buch an die Brust drückt über

[1361] Vgl. ebd.
[1362] Vgl. Schneider-Schönfeld 1906, S. 68.

dem ihre Kette mit Kreuz hängt. Der Titel *Kirchgängerin* deutet auf das Gebetbuch in ihrer Hand hin. Die Augen sind niedergeschlagen und ihr makelloses Gesicht ist demütig geneigt. Bei der Dargestellten handelte es sich um die junge Gertrud Küntzel (1809–1834), die 1834 nach der Geburt ihres ersten Kindes im Alter von 25 Jahren starb. Hier verbinden sich der unvollendete Bau des Doms, der damals zum Symbol des ungeeinten Deutschlands stilisiert wurde, mit einem unvollendeten Leben – eine Deutung, die in der heutigen Interpretation häufig anzutreffen ist. Den Zeitgenossen war die junge Frau Küntzel nicht bekannt, noch war ihre Identifizierung erforderlich, da das Bild vielmehr zur melancholischen Träumerei anregen sollte.[1363] Dieses poetische und symbolische Bildnis in altdeutscher Kleidung griff Sohn bei Marie Wiegmann auf: Auch hier findet sich eine Balustrade, auch hier neigt sich der Kopf nach unten und auch hier hält die junge Frau ein Buch in der Hand. Sohn bedient sich demnach nicht nur an seinem eignen Doppelbildnis der *beiden Leonoren*, sondern auch bei dem erfolgreichen Bildnis seines Kollegen, um aus der Mischung beider Vorbilder das Bildnis der Marie Wiegmann zu formen. Es sei noch erwähnt, dass auch Blancs Bildnis der *Kirchgängerin* einen Vorläufer in Josef Karl Stielers Bildnis der Anna Hillmayer (1812–1847) von 1829 gehabt haben könnte (Abb. 266). Ebenfalls vor einer Kirche und mit einem Gebetbuch in der Hand schaut Hillmayer Gedanken versunken nach unten. Während Gertrud Küntzels Augen nicht zu sehen sind und ihr Körper eine Bewegung andeutet, ist die Blickrichtung von Anna Hillmayer zu erkennen, die eher stillzustehen scheint. Bekommt Blancs Kirchgängerin dadurch eine erzählerischen, also genrehaften Charakter, so bleibt Stielers Bildnis ein Porträt einer ganz bestimmten Frau.[1364] In dieser Hinsicht sowie in der Körperhaltung und der Kopfneigung ähnelt es Sohns Bildnis der Marie Wiegmann.

Sohn selbst zitierte in späteren Kniestücken, wie dem Bildnis von Josephine Bel von 1850 (Abb. 142), viele Elemente von Marie Wiegmann. Bei Bel übernahm Sohn die Körper- und Armhaltung als auch die Farbe des Kleides und die Idee eines landschaftlichen Hintergrundes, der hier allerdings einen dichten, deutschen Wald zeigt.

Sohns Bildformeln wurden auch von seinen Schülern adaptiert. Das Bildnis der Marie Wiegmann wird in Ludwig Knaus‘ Kniestück der Gräfin Mons (Abb. 120) von 1853

[1363] Vgl. Körner 2011, S. 152-158.
[1364] Vgl. ebd., S. 159.

nachgeahmt. Zwar unterscheiden sich die Hintergründe größtenteils, da Knaus eine Gartenlandschaft wählte, jedoch zitierte er die Amphore auf einer Mauer. Gräfin Mons ist ebenfalls in ein schwarzes Kleid gehüllt, ihre Arm- und Handhaltung ähneln denen Marie Wiegmanns. Selbst der Blick auf den Betrachter ist übernommen, jedoch fehlt die Neigung des Kopfes und die Gräfin wirkt distanziert. Ihr ganzer Körper erscheint steifer und gerade als bei Marie Wiegmann. Statt eines Buches hält sie einen Fächer und trägt einen Schleier, der einen weiteren Abstand zum Betrachter schafft. Trotz der gespiegelten Stellung sind die Gemeinsamkeiten der beiden Bildnisse sehr auffällig.

4.5.3.2 Bildnis Amalie Elise Suermondt, geb. Cockerill (1815–1859), 1848

1848 porträtierte Carl Ferdinand Sohn die Industriellengattin Amalie Elise Suermondt, geb. Cockerill in einem schwarzen Reitkostüm (Abb. 267; WK-Nr. 77). In dem Kniestück steht Amalie leicht zu ihrer Linken gedreht und blickt den Betrachter aus einem Dreiviertelporträt an. Über ihrem schwarzen Kleid trägt sie eine mit Hermelinfell besäumte schwarze Jacke, aus der ein blaues Halstuch die weißen Hemdkragen unter das Kinn drücken. Sie trägt an der rechten Hand einen weißen Handschuh und hält eine Gerte, während sie damit das Kleid leicht rafft. Ihren linken Arm hat sie auf die Lehne einer mit gold-gelben Tuch überworfenen Steinbank mit Armablage gelegt. Ihre linke Hand mit dem Ehering hält den zweiten weißen Handschuh. Auf dem Kopf trägt sie einen schwarzen Hut mit einer großen schwarzen Feder, die mit einer grünen Brosche befestigt ist. Ihre braunen Haare sind zurückgekämmt und unter dem Hut hochgesteckt. Mit entspannter Miene schauen die hellen Augen aus dem rundlich markanten Gesicht. Die linke Gesichtshälfte liegt im Schatten, wodurch sich die Silhouette der Nase, des schmalen Mundes und des kleinen Kinns abzeichnet. Hinter der Steinbank ist eine Balustrade zu sehen, die rechts in eine Treppe mündet. Dahinter ist eine italienische Landschaft mit herbstlichen Laubbäumen, hohen Bergen und einem davor liegenden Gewässer zu sehen. Ab Schulterhöhe ist Amalie vor dem blauen, teilweise bewölkten Himmel dargestellt. In einer Dreieckskomposition, deren Spitze das helle, makellose Gesicht bildet, folgt die Darstellungen herrschaftlichen Konventionen.

Mit ihrer Haltung, der Kopfbewegung und dem Blick zitiert das Porträt von Amalie das Bildnis des Malers Christian Köhler (Abb. 79), das Carl Sohn ein Jahr zuvor gemalt hatte. Köhler wird in dieser repräsentativen Darstellung nicht als Künstler, sondern als

selbstbewusster, eleganter Herr der Gesellschaft dargestellt.[1365] In ähnlicher Weise ist das Bildnis von Amalie zu lesen, da sie durch die Haltung repräsentativ und selbstbewusst auftritt. Amalies Körperhaltung entspricht jener der brünetten Leonora, die ebenfalls seitlich zum Betrachter steht und deren linker Arm auf etwas Erhöhtem ruht. Während Leonora jedoch in dem Arm einer Freundin Trost sucht, wendet Amalie ihren Blick selbstbewusst dem Betrachter zu und präsentiert sich mit entspannten, geöffneten Armen. Die Balustrade befindet sich in einiger Entfernung, während die Steinbank davorgeschoben ist. Die Anlehnung an die *beiden Leonoren* zeigt sich in der Landschaft, der Balustrade und der Stehposition.

Die Landschaft und die durch das Raffen des Rocks angedeutete Gehbewegung erinnern zusätzlich an van Dycks Damenbildnisse in leichter Bewegung. Auch der seitliche Blick auf den Betrachter verstärkt diese Bezugnahme auf Werke wie das Porträt der Marie-Louise von Taxis (um 1629; Abb. 268). Wartmann sieht gerade in der Orientierung an barocken Vorbildern die Abkehr vom symbolischen Bedeutungsgehalt zugunsten einer repräsentativen Darstellung der gesellschaftlichen Stellung. Das große Format, das reiche Beiwerk und der überlegene Gesichtsausdruck zeigen einen herrschaftlichen Anspruch und den Willen, Selbstbewusstsein und Stolz des Großbürgertums widerzugeben.[1366] Die italienische Landschaft mit den Bergen entspricht jedoch nicht den üblichen repräsentativen Porträts aus den vorherigen Jahrhunderten, bei denen die eigenen Ländereien gezeigt werden. Die einzigartige Landschaft und das individuell gestaltete Wetter unterstreichen den mysteriösen und tiefgründigen, aber auch den frischen und klaren Blick von Amalie. So ist die Landschaft im Hintergrund und das Beiwerk attributiv auf das Seelenleben und den Charakter der Dargestellten zu deuten. Im Sinne Schlegels kann hier sicherlich auch von einem symbolischen Bildnis gesprochen werden, auch wenn das repräsentative Sitzmöbel irritieren mag.[1367] Der Hut und die Reitgerte haben, wie bei Marie

[1365] Vgl. Wartmann 1996, S. 71.
[1366] Vgl. ebd., S. 70.
[1367] „Beide aber, Raphael und Leonardo haben Beispiel aufgestellt von einer ganz andern Gattung des Portraits, von der sich weder bei Holbein noch bei Tizian eine Spur findet, und die ich die symbolische nennen möchte. Gebt einem übrigens treu der Natur nachgebildeten Portrait nur etwa einen landschaftlichen Hintergrund aus Meer, Gebirgen und Luft wie bei dem der Madame Lise Nr. 928. von Leonardo, und es tritt sofort ganz aus der Sphäre der Gattung, die so lange sie nur das bleibt, ziemlich beschränkt ist, heraus. Es versteht sich von selbst, daß eine solche bedeutsam seyn sollende Umgebung nichts anders bedeutet als den Eindruck, den das dargestellte Antlitz macht, gleichsam die verdoppelte und höhere Abspiegelung desselben; nur dasjenige muß und darf durch Symbole aller Art so vielfach als möglich angedeutet werden, was an sich selbst noch nicht vollendet deutlich ist; das ist der höhere

Wiegmann das Buch, einen erzählerischen Charakter, wodurch das Bildnis sich an *Die beiden Leonoren* weiter anlehnt. Durch die ideale Haltung und Positionierung sowie durch die perfektionierte Ausführung entspricht das Porträt Schadows und Fernows Forderung nach einer gelungenen Mischung aus Natur- und Kunstschönheit.
Dass Amalie in dieser Weise abgebildet wurde, dürfte auch dem Kunstverständnis ihres Mannes Barthold Suermondt (1818–1887) geschuldet sein. Der erfolgreiche Unternehmer und spätere Namensgeber des Suermondt-Ludwig Museums in Aachen baute sich eine international beachtete Kunstsammlung niederländischer und spanischer Gemälde sowie Zeichnungen auf, die er durch gezielte Ankäufe erweiterte.[1368] Wie in den großbürgerlichen Kreisen üblich, ließ er seine Gattin von den angesehensten Porträtisten malen, welcher zu jener Zeit Carl Ferdinand Sohn im preußischen Rheinland war. Entsprechend ihrem Kunstverständnis war ein einfaches Bildnis im Interieur für die Suermondts nicht ausreichend, sondern Sohn wurde angehalten Amalies Schönheit in seiner hochgeschätzten Manier abzubilden. Für sich selbst wählte Barthold Suermondt Sohns Schüler und späteren Freund Ludwig Knaus aus, der ihn 1852 porträtierte (Abb. 128). Knaus malte ihn ebenfalls stehend, doch im Innenraum, mit einem gewichtigen Schriftstück in der Hand, nachdenklich in die Ferne blickend. Hier wird der Unterschied zwischen Frauen- und Männerbildnissen jener Zeit deutlich: Während bei Amalie die Schönheit im Vordergrund steht, zeigt Bartholds Bildnis ihn als Intellektuellen.
Das Bildnis von Amalie ist durch viele Details einzigartig im Œuvre von Sohn. Das pelzbesetzte Reitkostüm, die Gerte und der auffällige Hut sind in keinem anderen Bildnis von ihm zu finden. Meist tragen die Frauen keinen Kopfschmuck, sondern zeigen ihr fein frisiertes Haar oder sie tragen eine Haube, einen Spitzenschal oder haben sich die Kapuze ihres Capes übergezogen. Hinzukommt die Kombination aus Steinbank und Leonoren-Balustrade. Durch die Steinbank wird ein weiterer Abstand zur Balustrade geschaffen, so dass der Hintergrund in mehrere Ebenen gestaffelt wird. Sohn dürfte Amalie in dem Kostüm mit einem steinernen Möbelstück im Atelier oder zu Hause in Aachen porträtiert und anschließend die italienische Landschaft dahinter komponiert haben. Warum Sohn das Möbel nicht direkt durch die Balustrade ersetzt

Geist, die verborgnere Seele in dem Antlitz der Menschen, da doch die wenigsten nur wirklich aussehen, wie sie ihrem innern Wesen nach aussehen sollten.“ Schlegel 1803, S. 144 f.
[1368] Vgl. Preising 1999, S. 63.

und dadurch eine natürlichere Umgebung geschaffen hat, ist nicht klar. Vielleicht kam ihm der Gedanke mit der Landschaft erst später, da das Reitkostüm im Interieur unpassend gewirkt hätte.

Bereits drei Jahre später findet sich ein ähnliches Bildnis bei Francesco Hayez, das jedoch im Innenraum situiert ist: Das *Porträt der Sängerin Matilda Juva Branca* (Abb. 269) von 1851 entspricht in der gespiegelten Körperhaltung, in dem intimen Blick, in der Lehne und sogar in dem Vorhandensein des Hermelinpelzes der Darstellung Amalies. Es sollte im 20. Jahrhundert zu einem der berühmtesten Bildnisse von Hayez werden.

Amalies Bildnis diente später vermutlich auch als Vorlage für das *Bildnis Prinzessin Marie Wilhelmine Friederike Elisabeth von Nassau, Fürstin zu Wied* (Abb. 271) von 1881, das Sohns Schüler Karl Herrmann (1813–1881) in ähnlicher Komposition mit Landschaftshintergrund und vergleichbarer Kleidung gestaltete.

Die Suermondts ließen eine kleinere Kopie (Abb. 270; WK-Nr. 78) von Sohn anfertigen. Diese befand sich ab 1880 im Museum, bis das Museum und die Familie 1932 die kleinere gegen die größere Fassung tauschten.[1369] Die kleinere Fassung unterscheidet sich nur in kleinen Details wie den Blättern der Bäume und dem steinernen Monument hinter der linken Amphore auf der Balustrade. Es war auch diese kleine Version, die 1873 auf der Kunstausstellung in Brüssel gezeigt wurde[1370] – also zu einem Zeitpunkt, als noch beide Bildnisse im Familienbesitz waren. Amalie war allerdings schon tot und Barthold Suermondt zum zweiten Mal mit Frederique Nancy Haniel (1843–1896) verheiratet.[1371] Bemerkenswert ist, dass das auffällige Reitkleid von Amalie im Brüsseler Ausstellungskatalog zur Sammlung Suermondt als „vêtue d'une amazone"[1372] (Amazonenkleid) beschrieben wurde. Offenbar waren der Hermelinbesatz an der Jacke, der selbstbewusste Blick von Amalie sowie die Reitpeitsche Grund genug für die Verfasser, Amalie in die einerseits ungebundene und aufsässige, andererseits erotisch konnotierte Fantasie der Amazone zu verorten. Dass Amalie nicht als die verstorbene

[1369] „Provenienz: Sammlung Barthold Suermondt, Aachen; Stiftung Barthold Suermondts an die Stadt Aachen, 10. Oktober 1882, festgelegt im Schenkungsvertrag vom 17. Juni 1889 (SAA, Rept. No. 3639), Fol. 7v, Nr. 6, als ‚C. Sohn, Lebensgroßes Frauen Portrait im Reitkostüm, Kniestück. Pendant zu N° 1.' Das Bild ist zweifelsfrei in der Familie geblieben, stattdessen kam das kleinere Porträt (GK 490) ins Museum; Nach 1932 getauscht mit der Familie Suermondt gegen das kleinere Porträt, das sich seitdem in Familienbesitz befindet." Birth 2018, S. 399.

[1370] Vgl. AK Brüssel 1874, S. 100, Nr. 270; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766.

[1371] Vgl. Preising 1999, S. 62.

[1372] AK Brüssel 1874, S. 100, Nr. 270.

Ehefrau im Katalog aufgeführt wurde, lässt darauf schließen, dass der Katalog ohne Barthold Suermondts Mithilfe entstanden ist. Die Schrift wurde erst, wie das Vorwort verrät, nach der Ausstellungseröffnung am 22. Dezember 1873 veröffentlicht.[1373] Dass Sohn neben dem ursprünglichen Porträt zusätzlich eine Kopie oder eine verkleinerte Version – zum Teil auch nur als Brustbild – anfertigte, war nicht unüblich. In seinen Aufzeichnungen finden sich mehrere Beispiele, in denen er notierte die Art der jeweiligen Kopie notierte.[1374]

4.5.3.3 Bildnis Mathilde Wesendonck, geb. Luckemeyer (1828–1902), 1850

Das Kniestück der Mathilde Wesendonck (Abb. 272; Kat.-Nr. 89) weist verschiedene Elemente der zuvor beschriebenen Damenbildnisse auf. In einem weißen, langärmeligen Seiden- oder Musselinkleid, das mit mehrfachen Volants abgesetzt ist, steht Mathilde erhöht vor einer Landschaft. Ihr Kleid wird durch breite, gelbe Seidenbänder mit Schleifen um die Hüfte und in der Mitte der Brust geziert. Die Berthe ist aus feinem, durchsichtigem und gesticktem Stoff und rahmt die nackten Schultern. Um ihren Körper trägt sie einen sehr dünnen, bestickten, schwarzen Schal, der ihre linke Schulter umspielt und über die Armbeugen herabhängt. Mit ihrer rechten Hand umfasst Marie entspannt an eine runde, dunkle Lehne, während sie sich mit ihrem linken Ellbogen auf einem dicken roten Samtstoff abstützt, der über die gedrehte Lehne eines anderen Möbels gelegt ist. Ihre linke Handfläche zeigt zum Betrachter, während die Fingerspitzen ihre Wange und Kinn berühren. Ihr jugendliches, rundliches Gesicht ist leicht zur rechten Seite und nach unten geneigt. Das Licht fällt von oben links ein und hebt besonders ihre aufwendige Frisur, die Stirn, Nase und Kinn sowie das Dekolleté her. Die braunen Haare sind in der Mitte gescheitelt und mit Perlen, schwarzem Stoff und roten Bändern kunstvoll über die Ohren zum Hinterkopf geflochten worden. Das Rot der Bänder korrespondiert mit dem der kleinen, vollen Lippen und des roten Samtstoffs und unterstützt dadurch die vom Licht vorgezeichnete Blickrichtung. Mathildes Haut ist makellos und wirkt porzellanartig. Ihre blauen Augen schauen aus dem Bild in Richtung des Betrachters. Bei der Landschaft handelt es sich um eine italienische Küstenlandschaft mit Orangenbäumen.

[1373] Vgl. ebd., S. 3.
[1374] Vgl. Sohn 1860-1867.

Es ist nicht genau zu erkennen, wo Mathilde steht, nur dass sie mit den Möbeln erhöht über den Bäumen positioniert ist. Die Horizontlinie des dahinter liegenden Meeres endet auf Brusthöhe und geht in den Himmel über. Der Orangenbaum zu ihrer linken Schulter scheint mit seinen Ästen die Körperhaltung von Mathilde nachzuahmen. Der Himmel ist blau und mit Wolken durchzogen, so dass ihr Kopf und ihr Dekolleté sich besonders gut vom Hintergrund absetzten.

Mathilde Wesendonck wurde als Agnes Luckemeyer in Elberfeld geboren. Sie stammte aus der höheren Gesellschaftsschicht als Tochter von Carl Luckemeyer (1801–1875) und seiner Frau Johanna, geb. Stein (Abb. 9). Ihr Vater betätigte sich im Speditionsunternehmen und war Mitbegründer der Deutsch-Holländischen Dampfschiffahrts-Gesellschaft für den Nieder- und Mittelrhein (1836), während ihre Mutter die Tochter des Gründers des Kölner Bankhauses Stein war.[1375] Verschiedene Familienmitglieder aus dem Hause Stein hatte Sohn, wie bereits erwähnt, bis 1850 gemalt.[1376] 1831 zog die Familie Luckemeyer nach Düsseldorf, wo Agnes später die Liethsche Privatschule besuchte, ehe sie ab 1846 in Dünkirchen für zwei Jahre auf ein Pensionat ging. 1847 lernte sie Otto Wesendonck (1815–1896) auf einer Hochzeit in Köln kennen, der 1843 in das Rheinland zurückgekehrt war. Dieser hielt sich vorher lange in New York auf und war Teilhaber des Handelshauses Loeschigk, Wesendonck & Comp. in der Hofaue, dessen Europageschäft nun unter seiner Leitung stand. Die Firma handelte im großen Stil mit Seide. Otto Wesendonck war bereits bis 1844 mit Mathilde, geb. Eckard (1819–1844) verheiratet gewesen, die jedoch auf der Hochzeitsreise nach Italien an Typhus erkrankte und starb. Als Otto und Agnes sich am 12. Januar 1848 verlobten, änderte sie ihren Namen ihrem Verlobten zuliebe nach dessen erster Ehefrau in Mathilde. Nach der Heirat wohnte das junge Paar zunächst bis 1850 in einem Haus am Schwanenmarkt in Düsseldorf. 1849 wurde ihr Sohn Paul geboren, ihr erstes von vier Kindern, das jedoch schon am 21. März 1850 verstarb. Im gleichen Jahr vollendete Carl Sohn das Bildnis der Mathilde Wesendonk, und die Familie unternahm eine längere Reise in die USA, ehe sie sich 1851 aus geschäftlichen Gründen in Zürich niederließ.[1377] Hier begann die intensive Beziehung zwischen Mathilde und Richard Wagner (1813–1883), den die Wesendoncks finanziell

[1375] Vgl. Schad 2002, S. 11 f; Bissing 1942, S. 10; Rönz 2023; Seidel 2022.
[1376] Vgl. Kapitel 4.5.2.3 Bildnis Marie Antoinette Stein
[1377] Vgl. Schad 2002, S. 11 f; Rönz 2023; Seidel 2022.

unterstützten. Sie wurde seine Muse und inspirierte ihn zu seinem Werk „Tristan und Isolde“. Aber auch die sprachbegabte und weltgewandte Mathilde wurde inspiriert und verfasste Gedichte. 1872 brachte sie ihren ersten Roman heraus. Im selben Jahr verlegte die Familie ihren Wohnsitz nach Dresden und beteiligte sich aktiv am kulturellen Leben in der Stadt. Im Jahr 1882 erfolgte der Umzug nach Berlin. Otto Wesendock starb dort im Jahr 1896, gefolgt von Mathilde im Jahr 1902. Beide fanden jedoch ihre letzte Ruhestätte auf dem Familienfriedhof in Bonn.[1378]

Das Bildnis von Mathilde entstand kurz nach ihrer Eheschließung. Als 22-jährige junge Frau in prächtiger Montur, die der typischen Damenmode der 1850er Jahre entsprach, wird ihre Jugend und ihre Schönheit auf dem Bildnis Rechnung getragen. Ihre makellose Erscheinung lässt die Forderungen von Schadow und Fernow nach einer Mischung aus Kunst- und Naturschönheit verwirklicht erscheinen. Eine spätere Fotografie aus den 1850er Jahren (Abb. 273) zeigt Mathilde in einer ähnlichen Position stehend: Die linke Hand fasst ans Kinn, während sich der Arm auf einem Sessel abstützt, ähnlich wie auf dem Bildnis Sohns. Das Ganzkörperporträt zeigt sie in einem Interieur, gekleidet in ein hell-dunkelgefärbtes Kleid. Sie trägt keinen Kopfputz, blickt den Betrachter an und hält in der rechten Hand eine Blume. Im Vergleich fällt auf, dass Sohn durch die stärkere Kopfneigung und die Darstellung als Dreiviertelporträt ihr Gesicht runder und weicher erscheinen lässt. Ihre Lippen wirken voller und ihre Körperhaltung anmutiger. Mathildes Blick in der Fotografie zeigt eine bewusste Wahrnehmung der Situation, während sie in Sohns Bildnis einen verträumten, nach innen gerichteten Ausdruck aufweist. Entsprechend seiner etablierten Porträtpraxis inszenierte Sohn die Dargestellte durch geschickte Lichtführung vorteilhaft und im Sinne des damaligen Zeitgeschmacks. Die Idealisierung findet hier über die Positionierung, das Inkarnat und die Ausarbeitung der Stofflichkeit statt. Dass Sohn diese oder eine ähnliche Fotografie als Gedankenstütze verwendet hat, ist nicht auszuschließen. Es stellt sich die Frage, ob die Haltung – das Abstützen auf einer Lehne und die gleichzeitige Entlastung des Kopfes – etwas mit der Belichtungszeit der Fotografie zu tun hat oder ob es eine gewollte Eigenart der abgebildeten Person ist. Die auffällige Handhaltung ans Kinn findet sich in den Bildnissen von Sohn nur in ähnlicher Weise bei dem Porträt der Margarethe Roesberg, verh. Merkens (um 1830–

[1378] Vgl. Schad 2002, S. 12 f, 19 ff, 43 f, 60, 91-95; Rönz 2023; Seidel 2022.

1875, Abb. 274; WK-Nr. 297) um 1850. Als Halbfigur sitzt Margarethe auf einem Sessel, und stützt sich mit dem linken Arm auf der Lehne ab, so dass sie mit der linken Hand an ihre Wange fasst. Sie präsentiert die Handfläche zu Zweidrittel, während ihre Fingerspitzen die Wange berühren. Diese Handhaltung betont nicht nur das Gesicht, sondern vermittelt gleichzeitig Eigenschaften wie Sanftheit, Offenheit und Friedfertigkeit, bei Mathilde jedoch auch eine gewisse Melancholie.
Die Handposition steht als weibliches Pendant zu der ins Gesicht gestemmten Faust in den Männerbildnissen, die diese als Denker und kraftvolle Entscheider charakterisiert. Diese Geste der geöffneten Handfläche findet sich nur in Damenbildnissen und wurde bereits einige Jahre zuvor bei Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) eingeführt. Erstmals zeigt sich ein Ansatz dieser Handhaltung in dem *Porträt der Comtesse d'Haussonville* (1845; Abb. 275): Auf dem rechten abgelegten Arm stützt die Comtesse ihren linken Arm ab, dessen Hand so gedreht ist, dass sie sich mit dem Zeigfinger unter das Kinn fasst. Die anderen Finger liegen dabei auf der Handfläche, die wiederum von ihrem Körper weggewendet ist. Durch die Handbewegung und den verträumten Blick auf den Betrachter entsteht ein intimer Moment des Aufblickens und Innehaltens. Diese Wirkung findet sich auch bei Mathilde und wird bei beiden Frauen durch den geneigten Kopf verstärkt. Drei Jahre später malte Ingres das *Bildnis der Baroness Betty de Rothschild* (Abb. 276). Im Gegensatz zur Comtesse wird die Baroness von rechts gezeigt, wodurch sich die gleiche Arm- und Handhaltung aus anderer Perspektive zeigt. Die übrigen Finger liegen hier nicht wie bei der Comtesse direkt auf der Handfläche, sondern sind leicht vom Kinn abgehoben. Diese Handhaltung ähnelt stark der linken Hand Mathildes am Kinn. Bei Sohns Damenbildnissen berühren fast alle Finger das Gesicht der Abgebildeten, während Ingres diese Geste variierte. So zeigt etwa das *Bildnis der Caroline Gonse* (1852; Abb. 111) ebenfalls alle Finger auf dem Gesicht. Bei Ingres findet sich die Handgeste bei den Damenbildnissen ab 1845 bis zum Ende der 1850er Jahre. Sohn übernahm diese Geste um 1850 für mindestens die beiden Damenbildnisse. Auch die reiche Ausstaffierung der Damen mit kostbaren Stoffen und deren Präsentation erinnern an Ingres. Bei Margarethe Roesberg ist die Nähe auch durch das Sitzmotiv im Innenraum augenfällig. Nur bei Mathilde Wesendonck setzt er eine italienische Landschaft in den Hintergrund, die wie schon bei Amalie Elise Suermondt wie eine Projektion wirkt, da sie von Innenraummöbel umgeben ist. Im Vergleich zu dem Vorbild der Leonoren fehlt die Balustrade gänzlich, der erhöhte Blick

auf die Landschaft ist allerdings geblieben. Diese Komposition erinnert an eine Bühne mit Bühnenbild – die Nähe zum Theater war Sohn wie auch seinen Kollegen durch Immermann sowie durch die lebenden Bilder gegeben.
Wartmanns These, dass es sich bei Amalie und Mathilde nicht um symbolische Bildnisse handelt, erscheint durch das gestaffelte Mobiliar vor der Landschaft nachvollziehbar. Dennoch dient die Landschaft nicht nur als schmückendes Beiwerk, sondern spiegelt – entsprechend der Tradition der Schadow-Schule – die innere Schönheit durch die äußere Darstellung wider und unterstreicht sie. Italien als Sehnsuchtsort der Romantiker und Sohns eigene Italienreise machen diese Deutung naheliegend. Die Landschaft in Mathildes Porträt mit den Orangenbäumen zitiert auch Sohns späteres, sehr erfolgreiches Leonoren-Bild, nämlich *Torquato Tasso und die beiden Leonoren* von 1839 (Abb. 35). Uechtritz beschrieb im April 1839 das Bild folgendermaßen:

> „Zuerst ist hier das eben vollendete treffliche Bild von Sohn zu nennen, wo der in die Einsamkeit einer kühlen Gartengrotte zurückgezogene Tasso in sein Gedicht vertieft sitzt, und die Prinzessin Leonore und Leonore Sanvitale hinter seinem Rücken auf den Beschauer des Bildes zu vorüberwandeln. Die Augen der Prinzessin sinken im schwermüthigen Sinnen seitwärts, wie halbverstohlen, auf den geliebten Dichter herab, indeß ihre Begleiterin mit gespannten Blicken das, was in dem Busen der Freundin vorgeht, zu belauschen scheint. An glücklicher Wahl des Gegenstandes, hohem Adel der Auffassung, so wie seelenvoller Ausführung müssen wir dieses Gemälde, ungeachtet ein Mangel an Einheit des Lichtes und Zurückgehen der Ferne gerügt wird, allen früheren des Künstlers vorziehn und ihm überhaupt einen großen, nicht bloß relativen Werth zugestehn.“[1379]

Diese Szene wird von verschiedenen Bäumen, Sträuchern, Farnen und Gräsern umrankt und ausgeschmückt. In der Bildmitte, zwischen den Leonoren und Tasso stehend, befindet sich ein Orangenbaum, der nach Früchtestand und Aussehen dem Baum im Bildnis von Mathilde entspricht. Laut der Pflanzensymbolik, wie sie durch das Buch „Selam, oder die Sprache der Blumen“ ab den 1830er Jahren in Deutschland populär war, stand die Orange für das Geschenk der Liebe und ihre Blüten für die Hoffnung.[1380] Die Blutorange wurde durch ihr rotes Fruchtfleisch sogar zum Sinnbild glühender Sehnsucht.[1381] Wenn der Auftraggeber von Mathildes Bildnis ihr Ehemann war, wie es in der zeitgenössischen Porträtpraxis üblich war, dann können die Orangen

[1379] Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 178.
[1380] Vgl. Selam 1832, S. 274.
[1381] Vgl. ebd., S. 280.

sicherlich als Hinweis auf eine hoffnungsvolle zweite Liebe gedeutet werden, die ihm Mathilde nach dem Tod seiner ersten Frau schenkte. Interessant ist auch, dass die Kopfneigung von Mathilde der blonden Leonora entspricht und selbst die Frisur dieser ähnelt. Ein verträumter, nach innen gerichteter Blick ist auch bei Mathilde zu erkennen. Diese vielen Anleihen aus den Leonoren-Bildern verband Sohn mit der Mode seiner Zeit. Das betonte Präsentieren des edlen Kleides vor einer Landschaft mit weitem Himmel findet sich auch bei dem Bildnis der Queen Victoria (Abb. 170) von Winterhalter, das dieser bereits 1842 malte.
Das Bildnis von Mathilde Wesendonck ist bis heute das bekannteste Porträt von ihr. Es ziert verschiedene Buchdeckel und wird in Abhandlungen über Mathilde als Muse für Richard Wagner immer wieder abgebildet.

4.5.3.4 Damenbildnisse mit vereinzelten Elementen der Leonoren

Es gibt zwei weitere Damenbildnisse, die wie die Leonoren-Bilder eine Balustrade vor einer Landschaft aufweisen. Allerdings erscheinen sie durch ihr Gesamtkonzept zu weit von den Leonoren-Darstellungen entfernt, weshalb sie nicht als direkte Vorbilder in die vorangegangenen Analysen einbezogen werden können.

4.5.3.4.1 Bildnis Sophie Eugenie Freifrau von Mumm, geb. Lutteroth (1822–1888), 1844

Ein Jahr nach dem Bildnis von Marie Wiegmann malte Sohn das Kniestück der sitzenden Sophie Eugenie Freifrau von Mumm, geb. Lutteroth (Abb. 277; WK-Nr. 58). Es entstand drei Jahre nach ihrer Heirat mit Jacob Georg Hermann Mumm von Schwarzenstein (1816–1887) aus Frankfurt am Main, der das Champagner-Hauses G. H. Mumm & Co. in Reims leitete und evangelischer, dänischer General-Konsul war. Sie selbst stammte aus einer Frankfurter Händlerfamilie: Ihre Eltern waren Gottlieb August Lutteroth (1781–1839), ein Handelsmann aus Frankfurt am Main, und dessen Frau Marianne Gontard (1798–1871).[1382] In einem Brief an Hermann Mumm vom 10. März 1844 sagte Sohn zu, seine Gattin malen zu wollen:

> „Wohl erinnere ich mich noch sehr gut Sie im verflossenen Sommer auf meinem Atelier gesehen zu haben, und da ich ein ziemlich gutes Gedächtniß für

[1382] Vgl. „Mumm von Schwarzenstein, Hermann Jakob Georg“, in: Hessische Biografie <https://www.lagis-hessen.de/pnd/117181323> (Stand: 23.11.2022)

> Phiosionomie besitze so kann ich mit Aufrichtigkeit sagen, daß ich, was die Malwürdigkeit Ihrer Frau Gemahlin anbetrifft mit Ihnen vollkommen übereinstimme und daß ich damals schon zu Schrödter sagte, dies müßte mal ein schönes Bild geben, Sie sehen hieraus wenigstens daß ich mit großer Lust an die Arbeit gehen würde, und wo Lust in der Kunst vorhanden ist, pflegt auch wohl was gutes herraus zu kommen."[1383]

Das Kniestück Sophie von Mumm ist als Sitzbildnis inszeniert. In einem schwarzen, schulterfreien Seidenkleid mit Ellbogen langen Ärmeln präsentiert Sohn sie auf einer Steinbank sitzend. Ihr schwarzer Samtumhang, der an ihrem Kleid heruntergleitet, ist mit feinen Kordeln am Kragen und Saum verziert. Gleichzeitig fungiert eine gedrehte Kordel als Verschlussschnürung um den Körper. Sophie sitzt mit dem Körper zur rechten Bildseite gewandt, während sie ihren Kopf nach links wendet. Dadurch wird ihre rechte Schulter besonders hervorgehoben. Ihr linker Arm ist auf die steinerne Lehne gelegt und mit einem goldenen Reif geschmückt. An ihrer Hand leuchtet der Ehering am Ringfinger auf, während sie ein goldenes Medaillon, das mit einer filigranen, langen Kette um ihren Hals verbunden ist, zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger hält. Ihren rechten Arm, geschmückt mit einem steinbesetzten Goldarmband, hat sie auf ihrem Schoß abgelegt und hält dabei locker die Kordel ihres Mantels, an deren Ende eine Quaste baumelt. Neben einer mit Blättern umspielten rosa Rose auf ihrer Spitzenberthe ragte ein weißer Kragen als Übergang zum Dekolleté hervor. Weitere feine Spitzenverzierungen befinden sich an den Ärmeln. Ihr rundliches Gesicht wird durch die gescheitelten und in Ohrhöhe hochgesteckten dunkelbraunen Haare gerahmt. Ihre dunklen Augen blicken nach links oben und werden durch die schmalen Augenbrauen unterstrichen. Ihre gerade Nase, der kleine Mund und das leichte Grübchen am Kinn sind von einer porzellanglatten Haut umgeben. Die Wangen sind in einem rosigen Farbton gehalten, der mit der Farbe der Rose korrespondiert. Es scheint sich um eine steinerne Gartenbank zu handeln, auf der Sophie sitzt. Ein Ast überragt die mit Ornamenten verzierte Bank. Verschiedene Bäume säumen den Blick bis zum Horizont, der in einer bläulichen Berglandschaft rechts von Sophie endet. Der Abstand zwischen der Bank und den tiefer liegenden Bäumen wird durch einen Rasen ausgefüllt.

[1383] Brief von Carl Sohn an Hermann Mumm, 10.03.1844, Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Vadianische Sammlung der Ortsbürgergemeinde, VadSlg NL 202: 47: 147f.

Mit den *beiden Leonoren* scheint das Bildnis von Sophie von Mumm kaum etwas gemeinsam zu haben, doch fungiert die steinerne Bank ähnlich wie die Balustrade bei den Leonoren als Abstandshalter zur entfernten Landschaft, die abfällt und in die Ferne reicht. Die Kopfwendung ist an die der blonden Leonora angelehnt. Tatsächlich erinnert ihre Körperhaltung aber an die Brünette in Overbecks Bildnis der Italia und Germania: Sitzend, mit einer seitlichen Drehung des Oberkörpers und die linke entblößte Schulter zeigend. Selbst die Arm- und Handhaltungen scheinen sich zu wiederholen, da die Italia ebenfalls den rechten Arm abgelegt und den linken angewinkelt hat. Die Landschaft entspricht jedoch bei Sophie von Mumm ihrer deutschen Heimat, wohingegen bei den Vorläufern Italien als Vorbild diente.
Mit der Landschaft im Hintergrund und der makellosen Darstellung folgt Sohn den Vorgaben des symbolischen Porträts als auch Schadows Ansprüchen. Der seelenvolle Blick nach oben, als auch der abgelegte Arm und der gut sichtbare Ehering entsprechen dem angestrebten Frauenideal einer passiven, zurückhaltenden und sittsam verheirateten Frau. Dennoch soll die Schönheit, die hier besonders durch die Rose und den teuren Schmuck auf der glatten Haut unterstrichen wird, im Vordergrund stehen. Inwieweit die Darstellung Sophie von Mumms natürlicher Haltung entspricht, ist nicht zu sagen, doch wird Sohn ihr eine ideale Positionierung vorgegeben haben, um sie in Szene zu setzen. Auch sie entspricht einem höheren, allgemeinerem Ideal der Schönheit, das Charaktereigenschaften suggeriert, die nicht unbedingt so der Wahrheit entsprochen haben müssen. Die Darstellung beinhaltet demnach einen großen Anteil an Kunstschönheit. So sah es auch der Verfasser im Correspondenz-Blatt 1852, als er über Carl Ferdinand Sohns Bildnisse schrieb: „Eine solche Idealisirung im guten Sinne wird in der Regel denjenigen Bildnissen eigen sein, die von Historienmalern gemacht werden, und verleiht denselben ein Interesse, welches das der frappanten Aehnlichkeit noch lange überdauert.“[1384] Unter den gelungensten Bildnissen zählt der Verfasser das der „Frau Mumm in Frankfurt“ [1385] auf. Das Porträt gehört zu Sohns frühen sitzenden Halbfigurenbildnissen. Das früheste bekannte Werk dieser Gattung ist das Porträt der Pauline Decker von 1833 (Abb. 46). Das bereits erwähnte Bildnis der Clara Schumann entstand 1853 (Abb. 244) und ähnelt in den Armhaltungen dem der Sophie von Mumm. Die meisten sitzenden Halbfiguren

[1384] Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23.
[1385] Ebd.

wie auch Clara Schumann unterscheiden sich von dem Bildnis der Sophie von Mumm dadurch, dass sie in Innenräumen gezeigt werden.[1386] Neben den Kniestücken vor landschaftlichem Hintergrund und den Brustbildnissen zählt bereits Andreas Wartmann diese Gruppe der sitzenden Personen als drittes typisches Bildnisschema bei Sohn auf, wobei er allerdings keinen Unterschied zwischen den landschaftlichen und neutralen Hintergründen macht.[1387] Dabei fällt auf, dass die überwiegend bürgerlichen Damenporträts im Innenraum nüchterner und konventioneller wirken. Anders verhält es sich bei den beiden Ausnahmen vor Landschaftshintergrund: Sophie von Mumm und Else von Arnim (1855; Abb. 287; WK-Nr. 106). Bei Else von Arnim spielen ihre Schönheit und das Frauenideal ebenso eine große Rolle wie bei Sophie. Dieses Bildnisschema der sitzenden Frau vor der Natur entsprach dem zeitgenössischen Geschmack. Bei Franz Xaver Winterhalter finden sich vergleichbare Darstellungen, die Sohn möglicherweise kannte, wie das 1838 entstandene *Bildnis Madame Ackerman, die Frau des Obersten Finanzministers von König Louis Philippe* (Abb. 279). Madam Ackerman sitzt ebenfalls seitlich auf einer Steinbank vor einer abfallenden Landschaft und schaut den Betrachter an. Im Gegensatz zu Sophie wirkt sie steifer, doch ist der Ehering ebenfalls sehr auffällig und sie entspricht ebenfalls dem damaligen Ideal.

4.5.3.4.2 Bildnis Susanne Elise Mevissen, geb. Leiden (1822–1857), 1855

Ein weiteres Bildnis, das Elemente der beiden Leonoren übernommen hat, ist das Bildnis der Susanne Elise Mevissen, geborenen Leiden (1822–1857; Abb. 280; WK-Nr. 109) von 1855. Ihre Eltern waren der Weingroßhändler Damian Leiden (1793–1874) und Katharina Wollersheim (1795–1839).[1388] Elises Vater, Sohn eines Mainzer Arztes, war 1820 nach Köln übergesiedelt und führte hier eine der besten Weinhandlungen der Stadt. Er war eng mit dem Großhändler Gerhard Mevissen (1776–1843) befreundet und einer seiner Berater.[1389] Gerhard Mevissen war der Vater von Gustav

[1386] Vgl. die aufgezählten Damenbildnisse von sitzenden Frauen in Kapitel 1.1.2 Bildnis Emilie Auguste Sohn.
[1387] Vgl. Wartmann 1996, S. 73.
[1388] Vgl. Eyll 1994.
[1389] Vgl. Hansen 1906, S. 23 f.

Mevissen (1815–1899), dessen erste Ehefrau Elise wurde.[1390] Der katholische Industrielle und Bankier Gustav Mevissen gehörte zur Oberschicht Kölns und war eng mit Abraham Oppenheim befreundet. Er war äußerst belesen, einflussreich und ambitioniert, was sich in seinen vielfältigen Aktivitäten zeigte. So war er beispielweise Leiter des Schaaffhausen'schen Bankvereins nach dessen Überführung in eine Aktiengesellschaft sowie Präsident der Rheinischen Dampfschifffahrtsgesellschaft und der Rheinischen Eisenbahngesellschaft. Er war Mitglied der Kölner Handelskammer und gehörte ab 1865 als Kölner Abgeordneter dem preußischen Herrenhaus an.[1391] Im Revolutionsjahr 1848 war er Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung und zählte zu den rheinischen Liberalen. Er gilt als der erfolgreichste und innovativste Unternehmer Deutschlands im 19. Jahrhundert, der in so vielen Branchen und Neugründungen mitwirkte wie kaum ein anderer.[1392]
Elise und Gustav Mevissen hatten sich über die familiären Verbindungen kennengelernt. Ende November 1845 heirateten sie und führten ein harmonisches Eheleben, wie Mevissens Biograph Joseph Hansen 1906 zu berichten wusste:

> „Hier fand er jenes harmonische Ineinanderklingen von Geist und Herz, das ihm als die unentbehrliche Wahrheit und Gewähr des ehelichen Bundes stets vorschwebte. Die Ehe galt ihm als eine unzertrennliche innere Einheit dem Außenleben gegenüber, zugleich als die Grundlage für ein unablässiges gemeinsames Streben zu allem Guten und Schönen, das die Sympathie der Gemüter und den Gleichklang der Herzen weiter auszubilden und die Gefühlswelt immer reicher und schöner zu entfalten habe. Seine Gattin, eine gleich ihm für alles Schöne und Edle empfängliche, dabei echt weibliche Natur mit offenem Sinn und warmem Herzen, besaß für sein besonderes Wesen volles Verständnis. Sie hat ihm das glücklichste Familienleben geschaffen und durch den innigen Austausch mit seiner reichen Gedanken- und Empfindungswelt jenes innere Glück begründet, das ihm Kraft und Ruhe zu umfassender Wirksamkeit nach außen verlieh."[1393]

Als einer der reichsten und erfolgreichsten Männer Kölns sowie als liebender Ehemann ließ Gustav seine Frau standesgemäß von einem renommierten Künstler porträtieren. Sohn war nicht nur wegen seiner berühmten Historienbilder und Porträts der

[1390] Drei Jahre nach Elise Tod heiratete Gustav Mevissen ihre jünger Schwester Therese Leiden (1834–1901), die für die fünf Töchter eine Mutter und sich um die Bedürfnisse Gustavs kümmern sollte. Vgl. Hansen 1906, S. 712.
[1391] Vgl. Effmert 2006, S. 256 f, Fußnote 522.
[1392] Vgl. Soénius 2008, S. 363 f.
[1393] Hansen 1906, S. 431.

geeignete Künstler, sondern auch, weil er bereits Gustavs Bank- und Handelspartner porträtiert hatte.

Das Kniestück von Elise zeigt sie zu einer Zeit, als sie bereits Mutter von vier Töchtern war und die letzte Geburt zwei Jahre zurück lag.[1394] Sie präsentiert sich in einem dunkelroten Samt- oder Seidenkleid, dessen Krinoline durch das spitz zulaufende Mieder in dicken Falten herabfällt. Die Berthe schmückt eine ebenfalls dunkelrote Schleife, während die Ärmel bis über die Ellbogen reichen. Über der Berthe und aus den Ärmeln ragen weiße Spitzenstoffe. In einer leichten S-Form steht Elise an einer Sessellehne. Ihr linker Arm hängt entspannt herab und verschwindet teilweise im Stoff, während der rechte Arm prominent auf der Lehne ruht und die Hand den goldenen Ehering zur Schau stellt. Die Lehne ist mit einem gelben Tuch abgedeckt, auf dem ein schwarzes Kissen sowie ein dünner schwarzer Schleier liegen. Ihr Dekolleté und ihre Schultern sind unbedeckt und leuchten durch das von links oben kommende Licht besonders makellos. Ihr Kopf ist leicht zu ihrer Linken geneigt und ihr Blick ist in die Ferne nach links oben gerichtet. Ihre dunkelbraunen, gescheitelten und hochgesteckten Haare treten ebenso hervor wie ihre dunklen Augen und ihre roten Lippen. Ihr ovales Gesicht wird von einer kleinen Nase mit einem leichten seitlichen Höcker geprägt. Die Augenbrauen sind hellbraun und rahmen die großen Augen. Im Ganzen erscheint Elise als eine schlanke, hochgewachsene Frau, deren Gesicht markant geformt ist, dem es aber nicht an Weichheit fehlt. Sie steht vor einer Balustrade, die am linken Bildrand durch eine Säule und einem roten, zurückgezogenen Vorhang begrenzt wird. Dahinter ist ein dichter, dunkelgrüner Wald zu erblicken, der sich auf der rechten Seite an einer Stelle lichtet und Ferne suggeriert. Das Bildnis ist sehr dunkel gehalten, wodurch die Hautpartien besonders im Gesicht, im Schulterbereich und an der rechten Hand hervorgehoben werden. Das gelbe Tuch auf der Lehne sowie die Lichtung im Wald bringen durch ihre gedämpfte Helligkeit in Harmonie in das Bild, da sie den Übergang zur dunklen Umgebung abmildern und als Gegengewichte zu den hellen Partien dienen.

Gleichzeitig unterstützt der dunkle Wald Elises Blick: Ihre Augen ebenso wie der Wald scheinen undurchdringlich, unergründlich und tiefgehend zu sein. Ob Elises Charakter dem entsprach, ist schwer zu sagen. Sohn schien sie zumindest auf diese Weise

[1394] Infolge der Geburt der letzten Tochter starb sie 1857. Vgl. Eyll 1994.

wahrzunehmen, wodurch das Bildnis dem symbolischen Bildnis entspricht. Die idealisierte Erscheinung ohne sichtbare Spuren der vorangegangenen Geburten entspricht dem Ideal Schadows und verkörpert die Vereinigung von Natur- und Kunstschönheit.

Im Vergleich zu dem Bild der beiden Leonoren ist hier keine eindeutig italienische Landschaft zu erkennen. Statt Wasser und begrünten Bergen foliert ein undurchdringliches Dickicht aus Laubbäumen den Hintergrund. Allerdings ist hier wieder die trennende Balustrade vorhanden, die eine herabschauende Sicht auf die Waldlandschaft ermöglicht. Neu ist die linke Säule mit dem roten Vorhang, welche typische Attribute des Adels, wenn nicht sogar des Herrschers sind. Bei Tizian und vor allem bei van Dyck finden sich diese Elemente in reicher Zahl bei den Adelsbildnissen. Ein prägnantes Vorbild im 18. Jahrhundert mit einer mächtigen Säule und dem roten Stoff eines Thronbaldachins schuf Hyacinthe Rigaud (1659–1743) 1701 mit dem *Porträt von Ludwig XIV.* im Krönungsornat (Abb. 281). Durch Rigauds geschickten Einsatz der Elemente wurde das Bildnis von vielen europäischen Herrschern für ihre eigenen Porträts adaptiert.[1395] Häufig wurden allerdings nur Ausschnitte und Andeutungen der Säule und des Baldachins gezeigt. Das selbstbewusste und zunehmend wohlhabende Bürgertum im 19. Jahrhundert, das sich an den Bildern des Adels orientierte, übernahm auch solche Elemente, wofür Elises Bildnis exemplarisch steht. Das Streben nach einer höheren Stellung und die Anerkennung durch den König erreichte Gustav Mevissen allerdings erst 1884, als er in den preußischen Adelsstand erhoben wurde und das Adelsprädikat „von“ führen durfte.[1396]

Wie schon bei vorangegangenen Bildnissen dient ein seitlich angeordnetes Möbelstück als Stütze für Elises unnatürliche, aber reizvolle Pose. Der in die Ferne gerichtete Blick vermittelt die als weiblich geltenden Eigenschaften Sanftmut und Träumerei, was den zeitgenössischen Vorstellungen vom Geschlechtskonzept in Damenbildnissen entsprach.

Die Komposition entspricht mit der Säule, dem roten Vorhang und der dahinterliegenden Landschaft dem *Bildnis Margaret Siddons, Mrs. Benjamin Kintzing* (1791–1868; Abb. 282), das Thomas Scully (1783–1872) 1812 gemalt hatte. Zwar sitzt Margaret Siddons, doch der abgelegte Arm auf der Lehne, das frontale Präsentieren

[1395] Vgl. Schoch 1975, S. 19 f.
[1396] Vgl. Eyll 1994.

des Körpers zum Betrachter und die leuchtend helle Haut vor dunklerem Hintergrund ähneln dem Bildnis Elises. Auch das *Porträt der Madam Leblanc* (1788–1839; Abb. 283) von Jean-Auguste-Dominique Ingres von 1823 weist diese Armhaltung auf. Hier schaut die Sitzende nun den Betrachter direkt an, präsentiert den Ehering aber nicht mehr offensiv. Zwar sind die Landschaft und die Säule mit Vorhang nicht vorhanden, doch ist ein sehr dunkler Hintergrund auch hier gegeben.

Das Pendant zu dem Bildnis von Elise malte Julius Roeting (1822–1896). Als Nachfolger von Theodor Hildebrandt malte er ab den 1850er Jahren häufig Männerbildnisse zu Sohns Damenbildnissen. Nach Sohns Tod übernahm er dessen Stellung an der Akademie.[1397] Im Gegensatz zu Elise, die ihren Körper mit geöffneten Armen präsentiert, steht ihr Gatte Gustav von Mevissen sehr gerade mit verschränkten Armen und schaut den Betrachter an (Abb. 284). Fast steif, sehr gefasst, den Betrachter fixierend und mit einem aufgeschlagenen Buch neben sich liegend präsentiert sich Gustav dem männlichen Geschlechtscharakter entsprechend als „rational, zielstrebig, geistig und körperlich leistungsfähig".[1398] Beide Bildnisse verbindet der Hintergrund mit der Säule und dem herabhängenden Stoff, allerdings ist bei Gustav keine Natur bzw. kein Wald zu sehen. Hier dürfte das Geschlechterkonzept auch miteingewirkt haben, denn Männer galten der Kultur und Frauen der Natur nahe stehend[1399] – ein idealisiertes Konzept, das bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der deutschen Öffentlichkeit geteilt wurde.[1400]

Daher wurde wahrscheinlich auch das Bildnis von Elise noch 1930 von Ludolf Gosekuhl (wahrscheinlich das Synonym für Rudolf Gosekuhl, 1898–1951) kopiert, zumal es sicherlich das Schönste der früh verstorbenen Gattin war (Abb. 285; WK-Nr. 109.K1). Neben diesem kopierte Gosekuhl weitere Bildnisse der Familie Mevissen, die sich zunächst im Besitz des Bankhausees Stein befanden. Die Beziehung zum Bankhaus bestand durch die Heirat von Elises Tochter Maria Mevissen (1847–1868) mit dem Bankhauserben Johann Heinrich (III.) von Stein (1832–1911).[1401] Sicherlich wurden die Kopien im Auftrag der Erben angefertigt. Im Vergleich fällt neben allen Gemeinsamkeiten besonders die unterschiedliche Hautbehandlung auf. Während bei

[1397] Vgl. Wagner, Rita: Roeting, Julius Amatus, in: LDM 1998, Bd. 3, S. 156 f.
[1398] Krautwald 2021, S. 81.
[1399] Vgl. Krautwald 2021, S. 73.
[1400] Vgl. ebd., S. 79.
[1401] Vgl. Dr. Ulrich S. Soénius: Stein, Johann Heinrich (III), in: Kölner Personen Lexikon 2008, S. 521.

Sohn die Haut von Elise weich und wie aus einem Guss erscheint, so wirkt das Bildnis von Gosekuhl eher fleckig, die Schatten zu hart gesetzt und der Hautton zu kühl. Auch 70 Jahre später konnte die besondere Begabung Sohns, die Darstellung der Haut besonders treffend zu malen, nicht leicht imitiert werden.

4.5.3.5 Kurzfazit zu den Bildnissen nach den Leonoren

Die Kniestücke nach dem Vorbild der Leonoren beziehen sich mal mehr und mal weniger stark auf die Bildkonzeption ihrer Vorlage. Was ihnen gemeinsam ist, ist nicht nur der erhöhte Standort mit einer Balustrade vor einem landschaftlichen Hintergrund, sondern auch die Idealisierung der Frauen. Sie weisen alle eine makellose Haut, eine anmutige Haltung sowie eine kostbare Toilette auf. Auch diese Damenbildnisse entsprechen den Anforderungen Schadows und Schlegels, wie es schon die Bildnisse nach der *Mona Lisa* getan haben. Die Landschaft und die Balustrade sind kein Alleinstellungsmerkmal von Sohn, da schon in den Jahrhunderten zuvor Porträts mit Balustrade in Kombination mit Säulen und weiten Landschaften gemalt wurden. Auch seine Zeitgenossen wandten diese Kombination immer wieder an. Doch setzte Sohn die Landschaften gekonnt ein, um Stimmungen und Kontraste zu erzeugen, die dem Inneren der Dargestellten entsprechen sollten. Er entwickelte mit seinem ersten Leonorenbild diesen Typus und bezog sich immer wieder auf das Urbild. Er schmückte es mit der Zeit weiter aus, variierte es mit verschiedenen Elementen und passte es dem Zeitgeschmack mit Möbeln an. Allein durch das große Format erreichte er eine repräsentative Wirkung der Kniestücke, die besonders beim aufstrebenden Bürgertum gern gesehen war.

4.5.4 Fazit zu den schönen Damenbildnissen

Die schönen Damenbildnisse, die Sohn bei seinen Zeitgenossen und den späteren Generationen so berühmt gemacht haben, bilden neben den lyrischen Situationsbildern den Kern seines Erfolges. Anders als bei den bürgerlichen und adeligen Bildnissen experimentierte Sohn nicht mit den Realismustendenzen seiner Zeit. Die Haut und die Darstellung ihrer Körper sind makellos und entsprechen den Anforderungen Schadows an ein poetisches Bildnis.

In den romantischen Damenbildnissen wird die soziale Zugehörigkeit der Dargestellten durch ein idealisiertes Schönheitskonzept überlagert. Schönheit tritt an die Stelle gesellschaftlicher Identifikation und wird zum primären Bedeutungsträger. Diese Strategie spiegelt zugleich die geschlechtsspezifischen Erwartungen des 19. Jahrhunderts wider.

Die Orientierung an historischen Vorlagen wie den Bildnissen von Leonardo da Vinci und Raffael sowie die Rezeption der Situationsbilder machen ihn zum klarsten und bekanntesten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule im Bereich des Porträtfachs. Besonders die Damenbildnisse wurden auf Ausstellungen gezeigt und mit Blick auf ihre Ausarbeitung und Wirkung besprochen – meist lobend, später jedoch auch kritisch. Sohn verband die romantische Darstellungsweise mit dem Wunsch der Auftraggeber, die Schönheit durch kostbare Stoffe und edles Mobiliar zu unterstreichen. Die Positionierung der Dargestellten, die abgestimmte Beleuchtung sowie eine ausgewogene Farbwahl und gekonnte Farbanmischung unterstreichen die idealisierte Wirkung. Inspiriert wurde er nicht nur von den Renaissancemalern, sondern auch von seinen Kollegen in Paris, wie der Bezug zu Bildern von Winterhalter und Ingres belegt. Sohn passte dadurch die von seinem Lehrer Schadow propagierte Malweise dem jeweiligen internationalen Zeitgeschmack an, wodurch er im Gegensatz zu Schadows strenger Konzeption modern blieb. Einige Darstellungen erinnern an Fotografien, doch lässt sich ihre Nutzung als Vorlage nicht belegen, zumal sich die noch junge Fotografie an tradierten Darstellungsmodi der Malerei orientierte. Dass Sohn die Fotografie als Hilfsmittel nutzte, ist jedoch nicht ausgeschlossen. Auf diese Thematik geht das folgende Kapitel tiefer ein.

4.6 Fotografie und Malerei im Werk Sohns

Dieses Kapitel verfolgt nicht das Ziel, die Frühgeschichte der Fotografie umfassend darzustellen, sondern konzentriert sich darauf, welche Rolle die Fotografie in Carl Ferdinand Sohns Porträtpraxis gespielt haben könnte. Die Unterschiede liegen in formaler Nähe, zeitgenössischer Wahrnehmung und in der tatsächlich nachweisbaren Nutzung anhand von Werken.

Im Zentrum steht die Frage, inwieweit die Fotografie Sohns künstlerische Arbeit tatsächlich beeinflusste. Bei den bisher analysierten Porträts wurden zwar Fotografien zum Vergleich herangezogen, jedoch konnten diese nicht als direkte Vorlage für die Gemälde identifiziert werden. Die Forschung ging bislang davon aus, dass sich Sohn an fotografischen Vorbildern orientierte – eine Annahme, die gelegentlich auch von Zeitgenossen bestätigt wurde.

Dabei stellen sich grundlegende Fragen: Wie häufig verwendete Sohn Fotografien als Vorlagen? Unter welchen Umständen griff er auf das Medium zurück? Wie verhalten sich fotografische Vorlagen zu den idealisierten Endresultaten? Welche praktischen Vorteile bot die Fotografie gegenüber lebenden Modellen?

Für diese Untersuchung konnten zwei Bildnisse mit ihren jeweiligen fotografischen Vorlagen ermittelt werden. Zur kontextuellen Einordnung wird zunächst die Entwicklung der Fotografie und ihre Verbreitung im Rheinland dargestellt sowie Sohns dokumentierter Umgang mit dem neuen Medium anhand von Quellenmaterial analysiert.

4.6.1 Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert

Nach Bekanntwerden der fotographischen Verfahren ab 1827 war der Aufstieg des Mediums nicht mehr aufzuhalten. Schon der Kunsthistoriker Heinrich Schwarz stellte 1931 fest, dass die Fotografie an verschiedenen Orten zeitgleich erfunden wurde.[1402] In Frankreich wandte sich 1827 als erster der seit 1814 experimentierende Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) mit seinen Forschungsergebnissen an die Royal Society of Science in London, wurde jedoch nicht angehört, da er offenbar zu vage Angaben im Vorfeld gemachte hatte. Ein Jahr später traf er den Dioramenmaler Louis Daguerre (1787–1851), mit dem er einen Vertrag zur Weiterentwicklung der bisherigen

[1402] Vgl. Kemp 2011, S. 16.

Ergebnisse vereinbarte. Daguerre setzte im Anschluss weitere Versuche erfolgreich fort, so dass die Erfindung der Fotografie als Daguerreotypie am 7. Januar 1839 vor der Académie des Sciences et Arts vorgestellt wurde – allerdings ohne detaillierte technische Erläuterungen. Im selben Jahr erwarb der französische Staat durch eine Leibrente für Daguerre die Erfindung, um sie der Allgemeinheit zur Verfügung zu stellen. Nach Abschluss des Vertrags wurde das Verfahren am 19. August 1839 mit allen technischen Details veröffentlicht.[1403] Der Engländer William Henry Fox Talbot (1800–1877) hatte bereits seit 1834 an einer eigenen fotografischen Methode gearbeitet und veröffentlichte unter dem Druck der ersten Nachrichten aus Frankreich ebenfalls 1839 ein erstes Traktat über seine Entwicklungen.[1404] Beide Erfindungen fußten auf der 1727 gemachten Entdeckung von Johann Heinrich Schulze (1687–1744), der die Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen beobachtete, in Kombination mit der bereits in der Antike bekannten Camera obscura. Während Daguerre mit jodierten Silberplatten arbeitete, die das Licht in der Kamera zu einem Positiv und Unikat umwandelte, hatte Talbot Papiernegative mit der Kamera erzeugt, die im Kontaktabzug auf sensibilisierten Papierpositiven mehrfach übertragen, also vervielfältigt werden konnten.[1405] Als vierter Erfinder der Fotografie muss noch Hippolyte Bayard (1801–1887) erwähnt werden, der seit den 1820er Jahren experimentierte und zeitgleich mit Daguerre und Talbot um 1839/40 das Direktpositivverfahren auf Papier zur Anwendung brachte.[1406]

Im Rheinland wurden Anfang des Jahres 1839 in den Zeitungen die ersten Randnotizen zu der am 7. Januar 1839 in der Académie des Sciences et Arts von Paris vorgestellten Erfindung Daguerres veröffentlicht. Bereits drei Tage nach der am 19. August 1839 in der Akademie abgehaltenen Sitzung, in der Details über die Herstellung der Daguerreotypien bekannt wurden, veröffentlichte Dr. Caspar Garthe (1796–1876) in der Kölnischen Zeitung die Ergebnisse und fügte hinzu, dass er selbst es ausprobieren werde.[1407] Garthe war Naturwissenschaftler, der als Lehrer der Höheren Bürgerschule in Köln unter anderem Männer wie Mevissen, Hoesch, Schoeller und Suermondt unterrichtete. Er war sehr darin engagiert, naturwissenschaftliche Experimente

[1403] Vgl. Sachsse 2003, S. 22-24.
[1404] Vgl. Kemp 2011, S. 16 f.
[1405] Vgl. ebd., S. 18.
[1406] Vgl. ebd., S. 19 f.
[1407] Vgl. Neite 1979, S. 360.

nachzubauen und sie den Bürgern in einfacher Weise in Lehrbüchern sowie in sonntäglichen Vorträgen zu erklären. Schon ein Jahr später hatte Garthe für die Bürgerschule einen Daguerreotypie-Apparat organisiert und schickte sich an in den folgenden Jahren ein Gewerbe mit den Fotos zu beginnen.[1408] Am 3. August 1842 war schließlich in der Kölnischen Zeitung folgende Anzeige zu lesen:

> „Daguerre'sche Portraits (Lichtbilder), angefertigt in einigen Secunden nach den neuesten wiener und pariser Verbesserungen unter Leitung des D. Garthe in Köln. Anmeldungen wolle man gefälligst in der Buchhandlung von Ludwig Kohnen machen, woselbst auch Probebilder ausgestellt sind."[1409]

Der Sohn seines Mitarbeiters Dominicus Mauch (1791–1875) eröffnete schließlich 1848 ein Daguerresches Atelier in Köln.[1410]

Wie sich hier schon ersehen lässt, wurde auf dem europäischen Kontinent zunächst die Daguerresche Fotografie angewandt und weiterentwickelt. Die ersten Fotografien benötigten zunächst noch mehrere Stunden Belichtungszeit. Durch technische Fortschritte, insbesondere durch die Objektiventwicklung des Physikers Joseph Petzval (1807–1891) und der Wiener Firma Voigtländer sowie durch verbesserte Plattenempfindlichkeit experimentierfreudiger Wiener Forscher, ließ sich diese auf wenige Sekunden reduzieren. Als hinzukommend im März 1840 der Pariser Hippolyte Fizeau (1819–1896) das Tonfixierbad entdeckte, wodurch die Bilder an Brillanz und Berührungsunempfindlichkeit gewannen, war die Porträtfotografie nicht mehr aufzuhalten. Durch die Wiener und Pariser Entdeckungen, wie sie auch schon in Gathes Anzeige erwähnt sind, entstand ein eigener Berufszweig.[1411]

Ab Sommer 1842 waren nun heimische und reisende Fotografen in den rheinischen Städten zu sehen, die ihr Kommen in den örtlichen Zeitungen ankündigten. Jeder konnte nun für ein paar Taler ein Porträt von sich machen lassen. Daguerreotypien wurden von der Bevölkerung mit staunendem Interesse sehr gut angenommen, auch wenn sie noch etwas kostspieliger als die Silhouettenschnitte waren, die zu der Zeit die günstigere Konkurrenz darstellten. Die hohe Ähnlichkeit der Fotografie mit dem Abgebildeten bediente das Bedürfnis nach einem privaten Abbild und nach menschlicher Nähe, was den großen Erfolg der Technik in den ersten Monaten

[1408] Vgl. ebd., S. 361 f.
[1409] Ebd., S. 362, Abb. 2.
[1410] Vgl. ebd., S. 362.
[1411] Vgl. ebd., S. 364-366.

befeuerte.[1412] Ebenso wie bei einem gemalten Porträt ließen sich die Menschen in verschiedenen Posen darstellen, besonders gerne *en pied* mit Gehrock und Zylinder.[1413] Mit der Zeit etablierten sich aufgrund der Belichtungszeit und der Umgebung drei kanonische Aufnahmeposen: „das Brustbild (meist in drei Viertel Vorderansicht von links), die ganze Figur im Stehen (oft mit sinngebender Dekoration), die sitzende Figur (meist mit kleinem Tisch und einer passenden Dekoration darauf).“[1414] Die Fotos wurden anschließend gemäldeähnlich gerahmt.[1415]

Als Talbot 1844 sein Negativ-Positiv-Verfahren auf Papier (Kalotypie) ausgereift hatte, fand dieses sehr früh im Rheinland Anwendung. So wurde bereits am 26. Juli 1845 vom Vorsitzenden des Kölner Gewerbe-Vereins der Öffentlichkeit mitgeteilt, dass sich „ein sehr gelungenes Bild, welches auf einem Papierblatte dargestellt ist [...]“[1416] im Vereinslokal ausgestellt wurde. Die Vorteile der Papierabzüge lagen auf der Hand: Die Daguerreschen Porträtplatten besaßen einen Metallglanz, der als störend empfunden wurde,[1417] was hingegen das Foto nach Talbot nicht hatte. Hinzukommend konnten nun auch die Motive vervielfältigt werden und das Bild war vom Gewicht her leichter. Mit der Zeit wurde die Anhängerschaft der Kalotypie größer, während die Daguerreotypie immer mehr in den Hintergrund rückte.[1418]

Ende der 1840er Jahre bis Anfang der 1850er Jahre wurde das Negativ-Verfahren weiter verbessert: Eine Trägerplatte aus Glas wurde mit Kollodium, Jod und Brom behandelt und im nassen Zustand belichtet, wodurch sich die Aufnahmezeit um weitere Sekunden verkürzte. Ein Nachteil war jedoch, dass die Platte direkt nach der Aufnahme in einer Dunkelkammer behandelt werden musste, was Außenaufnahmen erschwerte.[1419] Das sogenannte nasse Kollodiumverfahren vereinte die hohe Abbildungsqualität der Daguerreotypie mit der unendlichen Reproduzierbarkeit der Kalotypie und wurde zum bestimmenden Verfahren.[1420] Spätestens um 1860 hatte die Fotografie auf Papier die Daguerreotypie völlig verdrängt.[1421]

[1412] Vgl. Sachsse 2003, S. 36.
[1413] Vgl. Neite 1979, S. 366 f.
[1414] Sachsse 2003, S. 38.
[1415] Vgl. Neite 1979, S. 366 f.
[1416] Vohl 1845, S. 119.
[1417] Vgl. ebd., S. 119.
[1418] Vgl. Neite 1979, S. 370.
[1419] Vgl. ebd., S. 370.
[1420] Vgl. Sachsse 2003, S. 41.
[1421] Die Fotografie hatte auch Auswirkungen auf die Lithographie, da durch das Negativ-Verfahren nun auch innerhalb von Publikationen Bilder vervielfältigt werden konnten. So wurde die Fotografie auch das

Im Hinblick auf das Porträt entwickelte sich die Bildnisfotografie zum wichtigsten Zweig in der Fotografie im 19. Jahrhundert. Die Porträtfotografen passten sich den Wünschen der Auftraggeber an und versuchten durch verschiedene künstlerische Mittel das Bild zu gestalten: So kolorierte beispielsweise der Bonner Fotograf Johannes Schafgans (1828–1905) seine Porträts mit Aquarellfarben und positionierte die Sitzenden vor gemalten Landschaften.[1422] Als Prototyp für die eingerichteten Fotoateliers galt der luxuriöse Glas-Salon des „Photographie-Instituts in Elberfeld". Neben den arbeitstechnischen Anforderungen an das Glashaus, bei dem das Licht von der Seite oder von oben kam und bei dem mittels eines Reflektors die Kontraste abgemildert wurden, verfügte das Studio über Säulen, Vasen und Pflanzen neben prächtigen Möbeln.[1423] Solche aufwendigen Studios waren jedoch kostspielig und erforderten entsprechende Fachkenntnisse.

Werner Neite stellte in seiner Untersuchung zur Geschichte der Fotografie im Rheinland fest, dass sich vor allem Menschen mit künstlerischer Ausbildung der Fotografie als Erwerbsquelle zuwendeten, insbesondere Zeichner und Lithographen. Zwar bot das aufstrebende Bürgertum in der Mitte des 19. Jahrhunderts vielen jungen Talenten gute Aufstiegschancen, doch konnten sich viele nicht allein durch ihre künstlerische Arbeit finanzieren. Die Hinwendung zur Fotografie lag daher nahe.[1424] Den entscheidenden kommerziellen Durchbruch erzielte die Fotografie jedoch mit einem neuen Format: Die Porträtfotografie erlebte einen rasanten Aufschwung durch das Visitenkarten-Bild. Die sogenannte „Carte de Visite" war ein Abzug auf einem 56 x 90 mm großen Albuminpapier, der auf eine 62 x 100 mm große Karte mit weißem Rand montiert wurde.[1425] Die Fotografien entstanden durch mehrere Objektive und Lichtschächte in einer oder mehreren Kameras, in denen gleichzeitig eine Platte partiell belichtet wurde, wodurch das standardisierte Maß der Visitenkarte zustande kam.[1426] Durch seinen niedrigen Preis verdrängte dieses Format fast alle anderen, zumal sich Auflagen von zwölf, zwanzig oder fünfzig Stück leicht absetzen ließen. Nun wurde der Gang zum Fotografen bei besonderen Anlässen wie Hochzeiten und

Mittel der Wahl in wissenschaftlichen, historischen Darstellungen von Gebäuden und Landschaften. Vgl. Neite 1979, S. 376.

[1422] Vgl. ebd., S. 377.

[1423] Vgl. ebd., S. 379.

[1424] Vgl. ebd., 380.

[1425] Vgl. ebd.

[1426] Vgl. Sachsse 2003, S. 43.

anderen Feierlichkeiten für den Mittelständler zur Gewohnheit. Es entstanden vermehrt Fotoateliers in den rheinischen Städten, die vor allem Visitenkartenporträts von Steh- oder Brustbildern anfertigten.[1427]

Sicherlich stellte die Fotografie auch schon in diesen frühen Jahren eine gewisse Konkurrenz für Künstler dar. Wie schon Romina Friedemann erwähnt, war es die günstigere Variante ein Foto von sich anfertigen zu lassen als zu einem Bildnismaler zu gehen. Hinzukommend wurde die Genauigkeit der Fotografie gelobt, dem die Ungenauigkeit der Malerei gegenüberstand. Selbst der Schriftsteller Gustave Flaubert (1821–1880) postulierte: „Die Daguerreotypie ersetzt die Malerei!"[1428] So weit war es allerdings nicht. Unter Druck gerieten jedoch vor allem Silhouettenschneider und Miniaturporträtisten, die durch die Lande zogen, um Aufträge zu generieren, und nicht selten auf das neue Medium umstiegen.[1429] Die Fotografie hatte neben den erwähnten Vorteilen auch einige Nachteile: So waren die Abbildungen immer Schwarz- bzw. Sepiafarben-Weiß und mussten bei Bedarf koloriert werden.[1430] Hinzukam die begrenzte Größe, die ein damaliges Foto besaß und so kein repräsentatives Gemälde ersetzen konnte.

4.6.2 Künstler und Fotografie im 19. Jahrhundert

Wie in vielen Veröffentlichungen bisher dargelegt wurde, haben Künstler des 19. Jahrhunderts die Fotografie für sich als Hilfsmittel genutzt – auch, wenn sie es vor der Öffentlichkeit zum Teil verheimlichten. Das wurde häufig gemacht, da zwar einerseits eine Faszination für die Fotografie in der Bevölkerung bestand, ihr jedoch jegliches künstlerisches Potential abgesprochen und es als reine Mechanik betrachtetet wurde.[1431] Einer der bekanntesten Kritiker der Fotografie war der Schriftsteller Charles Baudelaire, der 1859 die Verarmung der künstlerischen Ideen prophezeite.[1432] Des Weiteren führte er aus: „Wird es der Fotografie erlaubt, die Kunst in einigen ihrer

[1427] Vgl. Neite 1979, S. 380 f.
[1428] Flaubert, Gustave: „Catalogues des opinions chic", hier zitiert nach: Friedemann, Romina: Wunsch & Wirklichkeit. Der Einfluss der Fotografie auf das Porträt, in: AK Neuss 2017, S. 13.
[1429] Vgl. Sachsse 2003, S. 37.
[1430] Der Wunsch nach einer farbigen Fotografie bestand von Anfang an. Mithilfe von Staubfarben und Eiweißlasur konnten Daguerreotypien eingefärbt werden. Vgl. ebd.
[1431] Vgl. Friedemann, Romina: Wunsch & Wirklichkeit. Der Einfluss der Fotografie auf das Porträt, in: AK Neuss 2017, S. 13 f.
[1432] Vgl. Baudelaire, Charles: Die Fotografie und das moderne Publikum, in: Helmes/Köster 2002, S. 111.

Funktionen zu ergänzen, so wird diese alsbald völlig von ihr verdrängt und verderbt sein, dank der natürlichen Bundesgenossenschaft, die aus der Dummheit der Menge ihr erwächst."[1433] Im Klartext bedeutete das, dass sich ein wahrer Künstler in keiner Weise mit der Fotografie abgeben sollte. Dies bezieht sich auf den Mythos des Künstlergenies, dem schon Goethe die Verwendung der Camera obscura auch nur als Hilfsmittel verwehrte.[1434] Dieses Urteil hielt sich hartnäckig bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Dennoch war die Fotografie gerade für Bildnismaler ein präzises Hilfsmittel, um auch im Sinne des Auftraggebers nach der Sitzung die Porträtähnlichkeit zu verbessern. Viele Maler vereinbarten heimlich mit den Auftraggebern, während der Sitzung ein Foto anzufertigen. Für den Auftraggeber stellte das auch eine Zeitersparnis und Entlastung dar, nicht allzu lange in einer Pose verharren zu müssen. Nur wenige Künstler wie Eugène Delacroix und Gustave Courbet standen auch in der Öffentlichkeit zu dieser Art von Vorstudie. Die meisten Künstler fürchteten jedoch die öffentliche Rüge und eine zu große Schmach von der Öffentlichkeit zu erhalten.[1435]

Auch in Deutschland galt es lange als unerwünscht sich der Fotografie zu bedienen. Dennoch wissen wir heute, dass Franz von Stuck (1863–1928) und Franz von Lenbach (1836–1904) sich Ende des 19. Jahrhunderts dieses Mediums bedienten. Von der ersten Künstlergeneration der Düsseldorfer Malerschule in den ersten zwei Dritteln des 19. Jahrhunderts unter Schadow ist bisher nicht bekannt, ob die Fotografie als Hilfsmittel angewandt wurde. Wie oben beschrieben, war die Technik schon sehr früh im Rheinland verbreitet, ab 1840 sind die ersten Daguerreotypien bekannt. Sicherlich stellten die Daguerreotypien zunächst nicht das optimale Hilfsmittel dar, da die Spiegelung auf der Metallplatte doch recht störend war und es nur eine einzige Platte gab. Mit der Einführung des Papierabzugs ab 1844 ließen sich die Fotografien jedoch großzügig weiterzugeben, und Details waren besser zu erkennen. Ab diesem Zeitpunkt wäre die Möglichkeit der Fotografie als Hilfsmittel für den Bildnismaler gegeben, doch wie war die Einstellung der Düsseldorfer Maler dazu?

[1433] Ebd., S. 113.
[1434] Vgl. Friedemann, Romina: Wunsch & Wirklichkeit. Der Einfluss der Fotografie auf das Porträt, in: AK Neuss 2017, S. 13.
[1435] Vgl. ebd., S. 13 f.

4.6.3 Carl Sohn und die Düsseldorfer Malerschule im Umgang mit der Fotografie

Philipp Veit betonte 1855 den Vorzug des gemalten Porträts zur Fotografie, die niemals das Wesentliche der dargestellten Person in der Art eines gemalten Bildnisses zeigen könne:

> „Es mag sein, daß in den meisten Fällen Daguerrotypie und Photographie ausreicht, ein bis zu einem gewissen Grad genügendes Abbild zu liefern […]. Aber nun und nimmer, und wenn diese Erfindung noch so sehr vervollkommnet wird, daß selbst die bis jetzt unvermeidlichen Unrichtigkeiten verschwinden, und ein eigentliches Spiegelbild entsteht, wird sie das von einem Künstler gefertigte Porträt ersetzen können. Eine Maschine, und sei sie noch so genau und sorgfältig construirt, wird nie erreichen, was die durch den Geist geleitete Hand des Menschen zu schaffen vermag.“[1436]

Dieser Ansicht dürften Schadow und Sohn sich anschließen, da sie sich mit Schadows Theorie deckt. Auf jeden Fall wurde die Fotografie als Hilfsmittel an der Düsseldorfer Malerschule nicht gerne gesehen, weshalb der schwedische Maler Marcus Larson (1825–1864) seinem Freund Gustaf Carleman, der überlegte nach Düsseldorf zum Studium zu kommen, in einem Brief 1852 schrieb: „Du tust gut daran, meinen wohlgemeinten Rat zu folgen und vor allem, zeig ja nicht Deine Studien, mit der K-ra [K-ra = Kamera; Anm. d. Verf.] gemacht, das könnte Dir schaden.“[1437] Es wurde wohl angenommen, dass die Fotografie zu oberflächlich sei und zur Oberflächlichkeit verleite, wodurch Schadows Forderungen, über ein bloßes Abbilden der Person hinauszugehen, nicht erreicht werden könne. Sohn entsprach dieser Forderung mit seinen Bildern, was durch Blanckarts 1877 bescheinigt wurde:

> „Sohn’s Bildnisse zeigen nicht die Aehnlichkeit, wie sie der Spiegel und die Photographie geben, sie vergegenwärtigen bei frappantester Wiedergabe der Züge das ganze Wesen einer Physiognomie, im glücklichsten Moment erfasst, und idealisiren unbeschadet der schärfsten Charakteristik in einer Weise, wie es das wahre Kunstwerk erheischt.“[1438]

Dennoch bediente sich auch Sohn gelegentlich der Fotografie. Eine Aussage aus dem Correspondenz-Blatt von 1863 bestätigt diese Annahme:

> „Der Professor K. Sohn lieferte in jüngster Zeit das Bildniß einer Dame, welches ungemeines Aufsehen machte. Eine vollendetere, lebenswahrere Malerei, eine schönere Stimmung der Farben dürfte selbst diesem Meister noch nicht gelungen sein. Und, was die Sache noch um so erstaunlicher macht, das Bild ist

[1436] Veit 1891, S. 63.
[1437] Zitiert nach Bo Lindwall: Die schwedischen Düsseldorfer, in: AK Düsseldorf 1976a, S. 20
[1438] Blanckarts 1877, S. 5.

> nicht einmal nach dem Leben, sondern mit Hilfe einer Photographie aus der Erinnerung gemalt!“[1439]

Aus demselben Jahr, eventuell das gleiche Bild besprechend, steht in den Dioskuren über die Permanente Ausstellung in Düsseldorf:

> „Es gereicht mir zur besonderen Freude, Ihnen heute über zwei Portraits berichten zu können, welche Prof. Sohn ausgestellt hat und die vollständig die alte künstlerische Kraft unseres Meister im weiblichen Portrait bekunden. Das eine, ein Kniestück, offenbar nach einer Photographie gemalt, hat die dadurch gegebene Schwierigkeit so vollständig überwunden, daß man nur noch durch die Beleuchtung an ein so mangelhaftes Original erinnert wird. Wunderbar lebendig im Ausdruck und von vollendeter Plastik der Formen besitzt es zugleich eine Zartheit der Durchführung, daß ich es getrost zu den besten Portraits des Meister rechnen darf.“[1440]

Ein Brief belegt hingegen, dass auch noch kurz vor Sohns Tod Porträtsitzungen geplant waren,[1441] er also prinzipiell der traditionellen Methode treu blieb. Ob er anschließend Fotografien als Gedankenstütze verwendete, ist durchaus möglich. Ab den 1840er Jahren wird seine Malerei realistischer, was möglicherweise durch die Nutzung von Fotografien bedingt ist. Doch wird es für ihn fast unerlässlich gewesen sein, die Porträtierten kennen zu lernen, um sie auf die bestmögliche und charakteristischste Art zu malen und zu idealisieren, wie es Schadow forderte. Das bestätigt auch sein Sohn Richard:

> „Er [Carl Sohn; Anm. d. Verf.] klagte häufig wenn er ein Portrait zu malen hatte und die betreffende Person saß stumpf und interesselos vor ihm. Er hat dann häufig die Verwandten kommen lassen damit durch die Unterhaltung sein Modell etwas lebendiger würde. aber auch das half nicht immer und er hatte doch gerade den Ruf die Person die er malte von der günstigsten Seite zu zeigen.“[1442]

Ob Carl Ferdinand Sohn die Fotografie bei vielen seiner Auftragsarbeiten verwendet hat, ist nicht belegt.[1443] Auszuschließen ist das nicht, gerade bei Bildnissen, bei denen

---

[1439] Correspondenz-Blatt, Jg. 18, 1863/64, Nr. 1 (April 1863), S. 5.
[1440] Dioskuren 1863, Nr. 12 (23. März 1863), S. 86 f.
[1441] Am 21. November 1867 schrieb M. Peill: „Geehrter Herr Professor! Die von Ihnen gewünschten Zimmer im Hotel Disch waren in Bereitschaft & die Staffelei all C. Stein bereits daselbst aufgestellt als ich schon Depesche erhielt […] aus Ihrem werthen Schreiben die Ursache Ihrer Verhinderung ersah. […] Ich hoffe nur daß die Zahl der sich unserem Malen entgegenstellenden Hindernisse jetzt beseitigt sein wird […]“ Brief von Peill an Carl Sohn, 21.11.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
[1442] „Ein Künstlerleben C. F. Sohn 1832-1867“, wahrscheinlich von Richard Sohn, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn.
[1443] Von ihm selbst gibt es Fotografien im Stadtmuseum Düsseldorf und im Künstlerverein Malkasten.

die Sitzenden kaum Zeit hatten oder aus anderen Gründen verhindert waren, bot sich das Medium als Vorlage oder Skizze an.

Bei wie vielen Porträts er ausschließlich Fotografien als Vorlagen verwendete, lässt sich ansatzweise aus seiner Porträtliste aus den Jahren 1860 bis 1867 erahnen. Nur bei dem Porträt der Gräfin von Gleichen-Rußwurm (1837–1865) von 1866 schrieb Sohn „Photographie“[1444] hinter die Eintragung. Das Bildnis der Gräfin wurde nach ihrem Tod in Auftrag gegeben. Es ist anzunehmen, dass bei den acht Porträts mit einer Notiz „nach dem Tod“ ebenfalls ein Foto als Vorlage verwendet wurde.[1445] Allerdings unterließ er solch eine Notiz bei dem Bildnis von Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen (1837–1859) um 1860, obwohl auch ihre Bildnisse post mortem mit Hilfe einer Fotografie entstanden.[1446] Ab 1860 malte Sohn laut seiner Liste 100 Bildnisse (ohne Kopien), wovon 9% seiner Bildnisse post mortem entstanden und daher auf Fotovorlagen zurückzuführen sind. Dieser Wert stellt jedoch nur eine erste Annäherung dar.

Bei dem Bildnis der Gräfin von Gleichen-Rußwurm und den Porträts von Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen konnten die Fotovorlagen gefunden und in den folgenden Kapiteln den Ölgemälden gegenübergestellt werden.

4.6.4 Stefanie von Hohenzollern Sigmaringen, Königin von Portugal (1837–1859)

Stefanie von Hohenzollern-Sigmaringen war die Tochter von Fürst Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen (1811–1885) und seiner Gemahlin Josephine von Baden (1813–1900), Tochter des Großherzogs Carl von Baden (1786–1818). Sie wurde als zweites Kind auf dem Schloss Krauchenwies am 15. Juli 1837 geboren und hatte fünf weitere Geschwister.[1447] Unter diesen Geschwistern waren auch der spätere König Carol I. von Rumänien, dessen Frau Elisabeth zu Wied ebenfalls von Sohn gemalt wurde, und der spanische Thronprätendent Erbprinz Leopold (1835–1905), der später Prinzessin Antonia von Portugal (1845–1913) heiratete.

Ihre Kindheit verbrachte Stephanie mit ihrer Familie auf Schloss Sigmaringen bei dem Großvater Fürst Karl (1785–1853) bis 1845 das Prinzenhaus fertiggestellt wurde.[1448] Im

[1444] Sohn 1860-1867, S. 5.
[1445] Vgl. Sohn 1860-1867.
[1446] Ebd., S. 1.
[1447] Vgl. Esbach 1906, S. 9.
[1448] Vgl. Kremnitz 1894, S. XIII.

Sommer bewohnte die Familie die Schlösser Inzigkofen und Krauchenwies. Die erste Erziehung erhielten sie und ihre Geschwister von einem französischen Kindermädchen namens Mademoiselle Picard, die sehr von den Kindern geliebt wurde.[1449] In den Revolutionsjahren 1848/49 musste die Familie zweimal in die Schweiz fliehen, bis die Aufständischen in Sigmaringen unterworfen waren. Fürst Karl Anton war ein Befürworter eines einigen Deutschen Reiches unter preußischer Führung, so dass er am 7. Dezember 1849 die Souveränität seines Fürstentums an die preußische Krone übergab. Der Titel „Fürst" blieb und Karl Anton übernahm das Kommando einer Division in Neisse.[1450] Als er Kommandierender General der 14. Division wurde, zog er mit seiner Familie 1852 nach Düsseldorf. Prinzessin Stephanie war zu diesem Zeitpunkt 15 Jahre alt. Die Familie bewohnte das Schloss Jägerhof, das damals noch zwei Seitenflügel besaß und durch dessen Park die Düssel floss.[1451] Auch in Düsseldorf hatte es 1848 Straßenkämpfe zwischen dem Militär und den Bürgern gegeben, die Anteil an der politischen Gestaltung des Landes nehmen wollten. Brutal niedergeschlagen, waren die Opfer dieser Auseinandersetzungen bei der Ankunft der Fürstenfamilie nicht vergessen. Fürst Karl Anton konnte jedoch schnell die Zuneigung der Bürger für sich gewinnen, indem er sich als Bürger unter Bürgern gab. Zudem unterstützten die Schlossherren die notleidende Bevölkerung durch praktische Hilfe und Mitgefühl. Besonders Stephanie kümmerte sich um die Hungernden und Kranken in Düsseldorf, weshalb sie den Beinamen „Engel der Armen" erhielt. Durch ihre Anmut, ihre Frömmigkeit und ihre Bescheidenheit wurde sie bei der Bevölkerung sehr beliebt. Mit ihrer Mutter zusammen war sie stets in karitativen Angelegenheiten unterwegs und betete täglich in der nahe dem Schloss gelegenen Rochuskapelle. [1452] Fürst Karl Anton unterstützte aber auch Stephanies künstlerische Anlagen, indem er ihr Zeichenunterricht beim Malereiprofessor Heinrich Mücke und Klavierstunden bei Clara Schuhmann verschaffte.[1453] Die Familie war untereinander sehr eng verbunden, vor allem die Kinder verstanden sich sehr gut. Mite Kremnitz (1852–1916), die Biographin von Karl von Rumänien und seiner Frau, beschrieb 1895 das Verhältnis von Stephanie zu ihren Geschwistern folgend:

[1449] Vgl. ebd., S. XV.
[1450] Vgl. ebd., S. XXI f.
[1451] Vgl. Funken 2012, S. 398.
[1452] Vgl. ebd., S. 398.
[1453] Vgl. Kahnt 2016.

> „Einmal schlug Prinzessin Stephanie vor, daß die Geschwister sich untereinander gar keine Weihnachtsgeschenke machen sollten, damit sie alle ihre Mittel zu der Gabe für die Mutter ausparen könnten. Das geschah denn auch. – Für den Prinzen Karl, wie für seine Brüder, war von jung auf die Schwester Stephanie etwas ganz Außergewöhnliches. Ihre Schönheit, ihre Sanftmut und Frömmigkeit hoben sie aus dem Alltäglichen dreifach heraus. Fromme Katholiken waren alle Kinder [...]. Diese Frömmigkeit durchglühte der Prinzessin Stephanie ganzes Sein; dabei war sie intelligent, begabt und sehr mildthätig, und in der engelgleichen Mädchenerscheinung steckten eine gesunde Energie und ein leidenschaftliches deutsches Herz. [...] Sie war nur zwei Jahre älter als ihr Bruder Karl, aber nach Mädchenart viel früher gereift. Als älteste Tochter stand sie der Mutter sehr nahe und umgab die oft leidende zarte Frau mit ihrer ganzen Sorge und Pflege; so bekam ihr Verhältnis zu den jüngeren Geschwistern einen mütterlichen Anstrich.“[1454]

Diese Erzählung muss jedoch vorsichtig bewertet werden, da Kremnitz ihre Kenntnisse über Stephanie ausschließlich aus Erzählungen des rumänischen Königshauses bezog. Auch ist sie hier offensichtlich an der späteren Mythenbildung um Prinzessin Stephanie beteiligt. Dennoch lässt sich Stephanies Rolle innerhalb der Familie gut ablesen. Sie wurde schon früh an die Aufgaben einer künftigen Mutter herangeführt. Ihr werden die typischen Attribute der weiblichen Geschlechtscharaktere wie Schönheit, Sanftheit, Frömmigkeit, aber auch vaterländische Treue zugesprochen.[1455] Attribute, die vor allem ihren Ursprung in der Romantik haben.

Besonders auf die vaterländische Treue geht Kremnitz in einer weiteren Passage tiefer ein:

> „Sie hatte sich nicht entschließen können, trotz der Sympathien, welche ihre Großmutter, die Großherzogin Stephanie, für Napoleon III. hatte, diesem ihre Hand zu reichen, und später, als junge Königin von Portugal, bewahrte sie ihre deutschen Gesinnungen und schrieb dem Bruder kurz vor ihrem Tode (1859): ‚Preußen als Großmacht muß endlich mit Entschiedenheit auftreten, um der Willkür des französischen Kaisers einmal ein Ende zu machen. Es ist empörend, daß das Wort eines Mannes ganz Europa Krieg oder Frieden diktieren soll!‘ Danach betont sie, wie glücklich ihre Brüder seien, einem so edlen Volke wie dem deutschen anzugehören.“[1456]

Trotz dieser starken Bindung an Deutschland sollte Stephanies Zukunft jedoch in einem anderen Land liegen: Im Herbst 1858 kam der portugiesische Gesandte Graf Lavradio nach Sigmaringen um für seinen König Dom Pedro V. (1837–1861) um die Hand von

[1454] Kremnitz 1894, S. XXIII f.
[1455] Auch sollen diese Ausführungen über Stephanie auf ihren Bruder Karl zurückgespiegelt werden, um ihn als auf ein hohes moralisches Niveau zu heben und seine Regentschaft in Rumänien zu stützen.
[1456] Kremnitz 1894, S. XXIV. Vgl. auch Schmitz 1895, S. 102.

Stephanie anzuhalten. Diese willigte mit der Zustimmung der ganzen Familie ein.[1457] Kremnitz beschrieb die folgenden Ereignisse:

> „Am 29. April des Jahres 1858 fand *per procura* die Vermählung der Prinzessin Stephanie in Berlin unter großem Gepränge statt; ihr folgte nach glänzenden Abschiedsfeierlichkeiten in Düsseldorf die bittere Trennung. Prinz Karl begleitet die junge Königin bis nach Aachen, der Vater bis nach London. Von England, wo ihr ein feierlicher Empfang zu teil wurde, schiffte sie sich, geleitet von ihrem ältesten Bruder [Leopold; Anm. d. Verf.], der bei der Vermählung den König Dom Pedro vertreten hatte, nach der neuen Heimat ein, wo der königliche Gatte ihrer, die er bisher nur im Bilde gesehen, ungeduldig harrte.“[1458]

Es ist nicht klar, welches Bild Pedro von Stephanie erhalten hatte – ob es sich um eine Miniatur oder ein Foto handelte. Am 18. Mai 1858 fand die persönliche Vermählung des Königspaares in der Kirche S. Domingos in Lissabon statt.[1459]

Im November desselben Jahres wurde ihr Vater Fürst Karl Anton beauftragt, ein liberales Ministerpräsidium in Preußen zu bilden und zu leiten. Aufgrund der engen Freundschaft zwischen Karl Anton und seinem Verwandten Prinz Wilhelm von Preußen, der zu dieser Zeit bereits die Staatsgeschäfte für seinem erkrankten Bruder führte, hatte Prinz Wilhem von Anfang an eine gewichtige Position im Staatsdienst für Fürst Karl Anton geplant.[1460] Stephanie schrieb aus Portugal an ihren Bruder: „Die Zeitungen sprechen davon, daß unser Vater das Präsidium des Ministeriums übernehmen werde – mir scheint das doch unglaublich!“[1461]

Trotz seines neuen Amtes, das Fürst Karl Anton in Berlin verrichtete, blieb seine Frau mit Prinzessin Marie in Düsseldorf, um Rücksicht auf ihre Gesundheit und die Erziehung der Prinzessin zu nehmen. Hier versammelte sich die Familie auch, nachdem sie von Stephanies Tod am 17. Juli 1859 erfahren hatte. Ein Jahr nachdem sie in Portugal angekommen war, starb sie an Diphterie. Über ihren Sekretär sandte sie noch ihre letzten Grüße an die Familie, ehe sie in den Armen von Maria II. (1819–1853), der Kaiserin von Brasilien, Pedros Großmutter und Witwe des brasilianischen Kaisers, starb.[1462] Kremnitz überlieferte: „Ihr Tod riß eine gewaltige Lücke in den Familienkreis. Lebend wurde sie von den Brüdern schon verehrt, tot ward sie ihnen zur Heiligen.“[1463]

[1457] Vgl. Kremnitz 1894, S. XXVIII.
[1458] Ebd.; vgl. Nagel 2004, S. 109.
[1459] Vgl. Esbach 1906, S. 12; vgl. Schnell 1866, S. 8.
[1460] Vgl. Kremnitz 1894, S. XXIX.
[1461] Ebd.
[1462] Vgl. ebd., S. XXX.
[1463] Ebd.

Stephanies letzte Worte sollen an die Kaiserin gerichtet gewesen sein: „Tröstet meinen Pedro.“[1464] In der Begräbniskirche Sao Vincente in Lissabon wurde sie in der Familiengruft bestattet.[1465] Zwei Jahre später besuchten ihre Brüder Karl und Leopold, die wegen Leopolds Heirat mit der portugiesischen Prinzessin Antoinette von Portugal nach Lissabon reisten, das Grab von Stephanie in der Familiengruft.[1466] 1861 starb auch Stephanies Gatte Dom Pedro V. von Portugal und einer seiner Brüder an Typhus.[1467]

Schon kurz nach Stephanies Tod wurde in Düsseldorf Geld gesammelt, um ein Denkmal für sie zu schaffen. Ein Jahr später wurde eine von Julius Bayerle (1826–1873) geschaffene Büste im damaligen Hofgarten aufgestellt – heute steht die vierte Replik dieser Büste im Hofgarten an der Reitallee.[1468]

4.6.4.1 Fotografie von Stephanie, 1858

Es gibt einige Fotos von Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen, von denen besonders eines von 1858 (Abb. 286; WK-Nr. 141.Vorlage) herausticht: Es zeigt die Prinzessin als Kniestück im Dreiviertelporträt. Sie trägt ein (vermutlich) schwarzes, dekolletiertes, seidenes, mit Volants abgestepptes Abendkleid, das der typischen Krinolinenmode der 1850er und 1860er Jahre entspricht. Die Berthe schließt zum Dekolleté hin mit einem weißen Spitzenkragen ab. Der entspannte Blick der jugendlichen Prinzessin ist nach links gerichtet. Ihr Haar trägt sie in der Mitte gescheitelt und glatt anliegend über den Ohren zum Hinterkopf hochgesteckt. Um den Hals ist eine zierliche Kette mit einem Anhänger zu erkennen. Die Hände hat sie locker übereinander auf das Kleid gelegt. Beide Unterarme sind mit mehreren Reifen und Ketten geschmückt. Sie steht vor einer planen Leinwand, während vor und hinter ihr jeweils ein Tisch oder eine Kommode mit Buch und Gegenständen auszumachen sind. Der offizielle Charakter dieser Fotografie lässt sich an drei Faktoren ablesen: dem prächtigen Abendkleid daraufhin weist, der Überlieferung in verschiedenen Archiven

[1464] Schelhorn 1866, S. 227.
[1465] Vgl. Funken 2012, S. 398.
[1466] Vgl. Kremnitz 1894, S. XXX f.
[1467] Vgl. ebd., S. XXXII.
[1468] Noch heute legen die Düsseldorfer Schützen jedes Jahr am „Stephanientag“ im Mai einen Kranz vor die Büste im Hofgarten und bezeugen ihre andauernde Verehrung der Prinzessin gegenüber. Vgl. Funken 2012, S. 339.

sowie einem spiegelverkehrten Druck (Abb. 287) aus Portugal nach dieser Aufnahme.[1469]

Es kann gut sein, dass dieses Foto das Brautwerbungsfoto war, dass die Fürsten Hohenzollern-Sigmaringen nach Portugal geschickt hatten. Ein Beleg dafür könnte ein auf 1858 datierter Abzug (Abb. 288) im Besitz der Royal Collection Trust sein, der sich im Nachlass von Queen Victoria, der Schirmherrin der Hochzeit, befindet. Demnach war Stephanie 20 oder 21 Jahre alt, als das Foto entstand. Es wurde vermutlich in Düsseldorf gemacht, denn nach Stephanies Angaben wurde die Technik in Portugal noch nicht so beherrscht wie in Deutschland, wie sie in einem Brief an ihre Mutter vom 17. Juni 1858 schrieb:

> „Ma bien aimée, adorée Maman, [...] Pedro et moi, nous nous sommes fait photographier pour vous. Mais, malheureusement, c'est devenu terrible, surtout Pedro que l on reconnaît à peine. On photographie fort mal ici. Léopold poura vous dire combien il y a de ressources en général ici! Le profil sur la monnaie frappée à l'occasion de notre marriage c'est ce qu'il y a de plus ressemblant de Pedro, c'est frappant. – Et pour l'expression, le portrait le plus ressemblant est la miniature que j'ai reçue les derniers jours à Düsseldorf; tous les autres portraits ne sont pas bien. Quand est-ce que j'aurai le vôtre, adorée Maman? "[1470]

Interessant ist, dass Stephanie als Hochzeitswerbungsfoto nur eine Miniatur von Pedro gesehen hatte, die jedoch ähnlicher als die Fotografie gewesen sein soll. Es fehlte auch an einer guten Fotografieausstattung, wie Stephanie ihrer Mutter in einem Brief vom 30. Oktober 1858 aus Lissabon schrieb: "Les photographies n'ont pu être faites encore, à cause de la pluie. Ici, nous ne pouvons aller dans l'atélier des photographes. Il est obligé, alors, de les faire au jardin ici."[1471] Das belegt, dass dieses Foto nicht in Portugal entstanden sein kann, denn das Foto wurde in einem klassischen Fotoatelier aufgenommen.

[1469] Abzüge der Fotografie befinden sich unter anderem in dem Archiv der Hohenzollern-Sigmaringer und in der britischen Royal Collection. Vermutlich existieren in Portugal ebenfalls welche.

[1470] „Meine geliebte, verehrte Mutter, [...] Pedro und ich, wir haben ein Foto für Sie gemacht. Aber leider ist es schrecklich geworden, besonders Pedro, den wir kaum wiedererkennen. Man fotografiert hier sehr schlecht. Leopold kann dir sagen, wie viel es hier generell noch zu tun gibt! Das Profil auf der Münze, die anlässlich unserer Hochzeit geprägt wurde, ähnelt Pedro am meisten. - Und für den Ausdruck ist das ähnlichste Porträt die Miniatur, die ich die letzten Tage in Düsseldorf erhielt; alle anderen Porträts sind nicht gut. Wann bekomme ich Ihres, verehrte Mutter?" Transkribierter Brief von Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen an ihre Mutter vom 17. Juni 1858 aus Lissabon, Staatsarchiv Sigmaringen (StAS), Bestand FAS HS 1-80 T 8, Bestellnr. 197.

[1471] „Die Fotos konnten wegen des Regens noch nicht gemacht werden. Hier können wir nicht in ein Fotografenatlier gehen. Er ist also gezwungen, sie hier im Garten zu machen." Transkribierter Brief von Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen an ihre Mutter vom 30. Oktober 1858 aus Lissabon, Staatsarchiv Sigmaringen, Bestand FAS HS 1-80 T 8, Bestellnr. 197.

4.6.4.2 Bildnis in Sigmaringen

Stephanies Familie gab vermutlich kurz nach ihrem Tod 1859 Carl Ferdinand Sohn den Auftrag, das Porträt der Prinzessin mit Hilfe dieser Fotografie zu malen. Bisher konnten drei Versionen festgestellt werden: eine in Sigmaringen, eine in London und eine in Lissabon. Mit Sicherheit ist die erste Version (Abb. 289; WK-Nr. 141) diejenige im Schloss Sigmaringen, das sich bis heute im Besitz der Familie Hohenzollern befindet. Mehrere Faktoren sprechen dafür, dass die Sigmaringer Version zuerst entstanden ist: Stephanies Eltern residierten in der Nachbarschaft zur Düsseldorfer Kunstakademie, pflegten Umgang mit den Künstlern pflegten, und die Sigmaringer Version wurde als Visitenkartenfoto (Abb. 290) verbreitet. Vielleicht wurde es sogar noch zu Lebzeiten der Prinzessin 1858 gemalt.

Ebenso wie auf dem oben beschriebenen Foto ist Prinzessin Stephanie als Kniestück im Dreiviertelporträt nach links gewandt dargestellt. Statt dem dunklen Kleid trägt sie auf dem Gemälde ein seidenes, weißes, schulterfreies Abendkleid, das zu großen Teilen von einem cremefarbenen mit glänzenden breiten Weißgoldstreifen durchwirkten Cape überdeckt wird. Der Umhang fällt in mehreren breiten Falten über das schulterfreie Kleid. Vor der Brust wird es von roten und rosa Blüten mit Blättern zusammengehalten. Der Capeschal entspringt ebenfalls diesem Blütenschmuck und fällt über die Schultern auf den Rücken. Ihre Arme sind im Gegensatz zur Fotografie verhüllt und nur die Hände sind zu sehen. Die rechte Hand stützt sich auf die angewinkelte linke Hand und präsentiert ein Sträußchen aus Orangenblüten und Myrte. Die Kopfhaltung entspricht wieder der Fotografie, doch fallen beim genaueren Betrachten Unterschiede auf. Das streng gescheitelte Haar rundet unter den Ohren weicher ab. Am auffälligsten ist jedoch der sanfte Blick mit den hellblauen Augen, die auf den Betrachter gerichtet sind, und der leicht nach oben geschwungene Mund, der sich harmonisch in die Symmetrie des ovalen Gesichts einfügt. Die Wangen und das hervorstehende Kinn sind rosig. Schmuck trägt sie auf dem Gemälde keinen. Sohn stellte sie vor einem dunkelgrünen Wald mit verschiedenen Büschen in Positur, so dass neben dem Kleid vor allem ihre helle Haut strahlt und hervortritt. In den Büschen auf der rechten Seite ist das Rosa in den Blüten wiederzufinden, das ebenfalls die Blüten auf der Brust und das rosige Gesicht betonen. Hinzu kommt, dass das ganze Gemälde pyramidal angelegt ist. So bilden das breite Krinolinenkleid am unteren Rand die Basis

und der Kopf die Spitze der Pyramide. Der Blick wird dadurch und durch die breiten Schüsselfalten des Capes auf das Gesicht der Prinzessin gelenkt. Stephanie entspricht auf dem Gemälde trotz des modischen Kleides immer noch den romantischen Vorstellungen von einer ruhigen, hübschen, jungen Frau, deren edles Wesen sich in ihrem sanften Blick und der entspannten Haltung ausdrückt. Die verwendeten Pflanzen dienten nicht nur als Zierde, sondern beinhalteten eine bestimmte Pflanzensymbolik, die gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch das populäre Buch „Selam, oder die Sprache der Blumen“ befördert wurde.[1472]

Bei den Blüten auf der Brust ist es nicht ganz klar, um welche Pflanze es sich handelt. Es könnten Kamelien oder Rosen sein. Die Kamelie war damals eine relativ junge Pflanzengattung in Europa,[1473] weshalb sie in dem Buch „Selam“ noch nicht aufgeführt wurde. Doch können ihr sicherlich wegen ihres rosenähnlichen Aussehens vergleichbare Eigenschaften wie der Rose zugeschrieben werden, die für Liebe und Jungfräulichkeit[1474] steht.[1475] Wenn es Rosen sein sollten, könnte es sich um Moosrosen handeln. Eine Moosrose wäre nach einem Gedicht von Friedrich Adolf Krummacher (1767–1845) durch den Blumenengel zur Schönsten ihrer Art geworden.[1476] Die Rose könnte hier allerdings auch eine Anspielung auf ihre Mildtätigkeit und den von der Bevölkerung immer wieder herangezogenen Vergleich mit der Heiligen Elisabeth von Thüringen sein, die gerade Anfang des 19. Jahrhunderts mit dem Rosenwunder wieder große Popularität erfuhr.[1477]

[1472] Zuvor galt im Klassizismus der Botanik ein rein wissenschaftliches Interesse. Als jedoch 1818 in Frankreich das Buch „Selam, oder die Sprache der Blumen“ veröffentlicht wurde, traf es den Zeitgeschmack und in kürzester Zeit hatte jeder gute Haushalt in den deutschen Landen dieses Buch. Vgl. Olliges 2014

[1473] Erst im 18. Jahrhundert soll sie durch den Jesuitenpater Camelli aus Japan nach Europa gelangt und ihm zu Ehren von Carl von Linné „Kamelie“ getauft worden sein. (Vgl. Berlese 1838, S. 13.) Wegen ihrer schönen Blüten wurde sie schnell zur begehrten Zierpflanze und war vor allem in Schlossgärten beliebt. Besondere Berühmtheit erhielt sie, als 1848 Alexandre Dumas der Jüngere den Roman „Die Kameliendame“ veröffentlichte, in dem das Leben der teuersten und schönsten Kurtisane Paris beschrieben wird. Vgl. Gottesleben 2011, S. 30.

[1474] Es gibt in Portugal die Annahme, dass die Ehe nicht vollzogen worden sei und Stephanie bei ihrem Tod noch Jungfrau gewesen sein soll. Vgl. Nagel 2003, S. 189; Nagel 2004, S. 109.

[1475] Der deutsche Dichter und Übersetzer der Epen von Homer Johann Heinrich Voß (1751-1826) interpretiert aus dem Altertum, dass ein Kuss von Jupiter an eine Hore der Rose die rote Farbe gab. Gleichzeitig steht der Rosendorn für die sträubende Jungfräulichkeit der Hore. In England wird eine leicht rote Rose als Maidenblush, Mädchenröte, bezeichnet. Vgl. Selam 1832, S. 310 f.

[1476] Vgl. ebd., S. 317.

[1477] Vgl. Zingeler 1884, S. 45; Diez 1864, S. 39, 96 f.; https://www.heiligenlexikon.de/BiographienE/Elisabeth_von_Thueringen.htm 16.7.2018

Die Myrte in ihrer Hand hat seit der Antike verschiedene Bedeutungen. So war die Myrte einst die Pflanze der Liebesgöttin Venus, die sie zum Lieblingsbaum erwählte, nachdem sie von Paris als die Schönste gekürt worden war. Seitdem stand sie vor allem für die Vereinigung der Liebe und Keuschheit.[1478] In Deutschland bürgerte sich die Myrte um das beginnende 19. Jahrhundert als Hochzeitspflanze ein und stand wegen des immergrünen Charakters zusätzlich für Treue.[1479] Tatsächlich trug auch Stephanie bei ihrer Hochzeit in Berlin eine Myrtenkrone.[1480] Neben der Myrte hält sie Orangenblüten in der Hand. Schon seit dem Altertum stehen sie für Liebe und Hoffnung und wurden zunächst in Frankreich in Hochzeitskränze gebunden.[1481] Seit Queen Victoria auch Orangenblüten zur Hochzeit trug, wurde es allgemeine Mode, Orangenblüten zusammen mit Myrte zur Hochzeit zu tragen.[1482] Hinzukommend könnte es auch eine Anspielung auf die berühmten Orangenbäume in den Gärten von Setubal und Cintra in Portugal sein, von denen schon Schnell 1866 schwärmte.[1483]
Das Gemälde wirkt durch die elegante Haltung, die feinen Stoffe und die Größe sehr repräsentativ und dient bis heute als Erinnerungsbild für die Familie und den Hof. Als Anspielung auf die Hochzeit können das Myrte-Orangen-Sträußchen[1484] in der Hand als Brautsträußchen sowie das cremefarbene Kleid als Hochzeitskleid gewertet werden. Stephanie würde demnach in der Blüte ihrer Jugend als junge Braut, als künftige Königin von Portugal gezeigt.
Es handelt sich hier aber nicht um das authentische Hochzeitskleid, das Stephanie bei der Trauung in Berlin getragen hatte. Eine Zeichnung (Abb. 291) zeigt Stephanie in einem mit Volants abgesteppten und spitzenverzierten Hochzeitskleid. Die Zeichnung stammt von Victoria von Großbritannien und Irland (1840–1901), Queen Victorias

[1478] Da die Venus gleichzeitig jedoch auch die Vorsteherin des Grabes und als Todesgöttin fungierte, war die Myrte im Altertum auch als Todespflanze auf den Gräbern zu finden. Vgl. Selam 1832, S. 259-262.
[1479] Fischer 2013, S. 46.
[1480] Schelhorn beschreibt zu der Hochzeitsfeier von Stephanie und Dom Pedro durch Prokuration am 29. April 1858 in der katholischen Hedwigskirche in Berlin, dass „[…] die jugendliche Königsbraut, im blenden weissen Gewande, die Myrthenkrone im Haar, an der Hand ihres Bruders zum Altare schritt." Schelhorn 1866, S. 201.
[1481] Vgl. Selam 1832, S. 56, 274 f., 280.
[1482] Fischer 2013, S. 46.
[1483] Vgl. Schnell 1866, S. 11.
[1484] Bei ihrer Hochzeit in der Kirche São Domingos in Lissabon trug sie neben dem brilliantgeschmückten Diadem, einem Geschenk von Pedro, Myrthe und Orangenblüten. Stephanie schrieb ihrer Mutter über die Hochzeit: „Die Myrthen und die frischen Orangen und die Blumen waren nicht vergessen. Ich habe sie in meinen Schleier gesteckt." Brief von Stephanie von Hohenzollern an ihre Mutter Josephine von Baden; zitiert nach Quintas 2004, S. 111.

Erstgeborener, die durch ihre Heirat mit dem deutschen Kaiser Friedrich III. (1831–1888) zur Kaiserin wurde und Stephanies Heirat beiwohnte.
Die Möglichkeit, dass Sohns Gemälde dennoch aufgrund der Hochzeit angefertigt wurde, ist jedoch nicht ausgeschlossen. Es wurde im 19. Jahrhundert vom Düsseldorfer Hof-Photographen Wilhelm Severin (1809-1888) fotografiert und als Carte-de-visite (Abb. 290) herausgegeben. Ob es nun zum Zwecke der Hochzeit, an der die Bevölkerung in Düsseldorf regen Anteil nahm, oder nach dem tragischen Tod der Prinzessin hergestellt und verkauft wurde, ist nicht ganz klar. Interessanterweise existiert in der fürstlichen Sammlung der Hohenzollern in Sigmaringen keine weiteren Hochzeitsbilder anderer Familienmitglieder, so dass es fraglich ist, ob es wirklich zu dem Anlass der Hochzeit gemalt wurde. Auch als Teil der Ahnengalerie entspricht es nicht ganz den Anforderungen, da ein Pendant ihres Gemahls fehlt, die Maße des Bildes zu groß im Vergleich zu anderen Porträts der Familienmitglieder sind und Stephanie ohne jeglichen Schmuck oder angeführte Standeszeichen gezeigt wird. Vielmehr dürfte der familiäre Stolz auf die Tochter, die Königin von Portugal wurde und den bevorzugten Tugenden entsprach, sowie die liebevolle Verehrung, die sich schon fast zur Heiligenverehrung entwickelt hatte, ausschlaggebend gewesen sein. Bis heute befindet sich das Bild im Besitz der Hohenzollern-Familie im Schloss Sigmaringen.
Auf dem Gemälde befindet sich keine Signatur oder Jahreszahl, so dass bis heute nicht geklärt werden konnte, wann es genau entstanden ist. Wahrscheinlich ist jedoch diese Version als erstes Bildnis aus der Hand Sohns entstanden, das die Familie entweder zur Hochzeit oder kurz nach Stephanies Tod 1859 bestellte.

4.6.4.3 Bildnis in Großbritannien

Das zweite Gemälde von Stephanie zu Hohenzollern-Sigmaringen (1859; Abb. 292; WK-Nr. 142) befindet sich heute in der Royal Collection von King Charles III. (*1948). Das Gemälde gleicht dem in Sigmaringen bis auf die Perlenhalskette, neben den zu vernachlässigenden Details im Waldhintergrund oder leichte Abweichungen in den Rockfalten. Offensichtlich wurde es als nötig empfunden, der englischen Königin eine Version mit Schmuck zu schicken. Die Hohenzollern-Sigmaringer waren entfernt verwandt mit der englischen Königin durch die preußische Hohenzollern-Linie.

Auf seinen Reisen durch Europa hatte sich König Pedro V. eng mit dem englischen Prinzgemahl Albert angefreundet. Dieser fungierte für ihn auch als Eheberater, da er ihm nahelegte, sich eine Frau zunehmen, die die weiblichen Pflichten eines Thrones übernehmen kann und die zu ihm auch innerhalb der Familie hält.[1485] „Die Königin sollte jung, hübsch, lauter, gut erzogen und gebildet sein, weder eine Betschwester noch verwöhnt.“[1486] Zunächst wurde bei Charlotte von Sachsen-Coburg und Gotha (1840–1927), der Tochter des belgischen Königs, angefragt, was jedoch erfolglos blieb. Als sich der Fokus auf Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen richtete, teilte Prinz Albert am 29. März 1857 Pedro V. mit:

> „Du hättest den Vorteil, eine katholische Prinzessin aus einem protestantischen und liberalen Haus mit gänzlich neuem Blut zu heiraten, das nicht durch Mischung aus Bourbonen und Habsburg befleckt wäre, und außerdem hat sie eine einfache Erziehung genossen, die nicht durch Weihrauch des Hofes verdorben ist.“[1487]

Mit so viel Zuspruch willigte Pedro V. in die Heiratsvermittlung ein. Queen Victoria vermittelte daraufhin die Ehe zwischen Stephanie und Pedro V. von Portugal. Ihr Vater Karl Anton notierte dazu 1857:

> „Ein entscheidendes Jahr für die Familie. Die Königin von England ließ durch die Prinzessin Augusta von Preußen um die Hand unserer Tochter Stephanie für den König Dom Pedro bitten. Stephanie kannte nicht den Bewerber, und es lag in der Situation, daß sie ihn nicht kennen lernen konnte. [...] Ich reiste, einer Einladung der Königin folgend, nach London. Dort erfolgten nähere Festsetzungen, und meine Tochter machte sich mit dem Gedanken einer großen Berufsstellung vertraut.“[1488]

Als alle Formalitäten geklärt waren und die Hochzeit anstand, nahm Queen Victoria aus der Ferne regen Anteil. In ihr Tagebuch schrieb sie am 29. April 1858: „Stéphanie Hohenzollern's marriage ‘par procuration’, takes place this morning at Berlin, with great state, her brother acting as Proxy.”[1489] In den folgenden Tagen erreichten sie weitere Nachrichten aus Deutschland über die Hochzeit, die sie mit großer

[1485] Nagler 2003, S. 181 f.
[1486] Brief von Prinz Albert an Pedro vom 30.1.1857; zitiert nach: ebd., S. 182.
[1487] Brief von Prinz Albert an Pedro vom 29.3.1857; zitiert nach: ebd.
[1488] Zingler 1911, S. 72.
[1489] Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Donnerstag, den 29. April 1858 in: Queen Victoria’s Journals (Version: Princess Beatrice’s copies), Bd. 45 (1.1.-31.7.1858), S. 173.

Aufmerksamkeit verfolgte.[1490] Stephanie reiste nach der Trauung mit ihrem Bruder Leopold und ihrem Vater zuerst nach London, um die Queen zu besuchen. Am 6. Mai 1858 erreichten sie London. Schnell entstand Sympathie und Zuneigung zwischen der Queen und Stephanie. Queen Victoria dokumentierte das erste Zusammentreffen in ihrem Tagebuch:

> „Pce Hohenzollern telegraphed that his wife was so unwell & upset by all the emotion, that, at the last moment, she was obliged to give up coming. […] As length, at ¼ p. 5, the signal was given, all were on the alert, & we watched the Escort coming up the Mall, the sun shining brightly. Another moment & the carriage was at the door, — the dear young Queen was in my arms, & gave me such a tender, loving look. Her father & brother, Pce Leopold were in the carriage with her. So pleased to see good Pce Hohenzollern again. Took them into the 44 Drawingroom where I led the Queen up to Mama, & introduced the Children. She thanked me for all my kindness & repeated again her poor mother's distress & regret at having been unable to come. The Queen has a sweet lovely face, & a charming, gentle manner & voice. […] Later, we walked a moment in the garden & then I went over to see after Stéphanie, who was in her dressing gown, with her hair down. She talked of the separation from her poor mother, & when I told her that I hoped to be of use to her, & to be a sort of 2nd Mama, of whom she could ask anything, she said ‚may I really do this? I think Pedro is indeed a lucky man, to get such a wife. — A big dinner. […] Stéphanie looked so sweet & pretty, in a blue & white brocade dress, her Portuguese & Prussian orders, & turquoise & diamond necklace, flowers at the back of her hair. She has a lovely figure & complexion. To all, who were presented to her, she spoke most kindly & the Portuguese were in ecstasies over her.“[1491]

Am nächsten Morgen frühstückten sie zusammen und Queen Victoria bemerkte, dass Stephanie wie eine Rose aussah.[1492] Es wird deutlich, dass die Queen sich sehr über das reizende Aussehen und die freundliche Art von Stephanie freute, weshalb sie immer wieder beschrieb, was sie anhatte und wie sie wirkte.[1493]

[1490] “Out for a moment after breakfast. — Received many interesting details of the marriage festivities at Berlin. The dear young Queen said to have looked lovely. After the ceremony, all the Portuguese present, with the Duc de Terniera at their head, knelt down & kissed her hand. Stéphanie behaved with the greatest calmness, & gentle simplicity. The Pss of Prussia drove back with her, & on all occasions led her about. All the Princes & Princesses were present ‘en grande tenue’ & Vicky was much admired & cheered.” Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Montag, den 3. Mai 1858 in: ebd., S. 178.

[1491] Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Donnerstag, den 6. Mai 1858 in: ebd., S. 186-188.

[1492] Vgl. Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Freitag, den 7. Mai 1858 in: ebd., S. 189.

[1493] Dementsprechend notierte sich Queen Victoria über das folgende Dinner: “Stéphanie looked lovely in pink with magnificent lace, diamond diadem necklace, &c. — After dinner presented 1rst, all the Ladies, & then Albert all the Gentlemen. She went through all with a grace & simplicity, which enchanted everyone. Ld Hardwicke said ‚What a beautiful Queen’.“ Tagebucheintrag von

Bei einem Besuch des Crystal Palace, ein Glaspalast, der zur Weltausstellung 1851 in London gebaut wurde, fiel der Queen Stephanies guter Kunstgeschmack auf, denn sie bemerkte: "Dear Stéphanie seems to have a great taste for art."[1494] In der Folge beschenkte sie Stephanie als Zeichen ihrer Zuneigung persönlich mit kleinen Kunstgegenständen: „Went over to dear Stéphanie's room & gave a bracelet with my miniature set in diamonds, emeralds & rubies & an Indian shawl, & the sweet Child was delighted."[1495] Am 10. Mai 1858 besuchten sie gemeinsam die Royal Academy und die National Gallery, ehe sie am Abend auf den letzten gemeinsamen Ball gingen.[1496] Einen Tag später, am 11. Mai 1858, reiste Stephanie ohne ihren Vater weiter nach Lissabon. Queen Victoria schrieb in ihr Tagebuch liebevoll und sehr bewegt über ihre Gefühle für Stephanie:

> "The sad day of parting come. — We met Stéphanie, who was already in her travelling dress, in the corridor, & took her to breakfast. […] We went to Stéphanie's room at ¼ to 10, all the Children joining us. She was moved, & grieved to go, & grasped my hand again & again, saying how happy she had been here. […] At length we had to take leave & clasping the dear sweet child in my arms, I felt much moved. In those few days, she had became like a daughter to me, & I felt so for her having no mother, not even a mother-in-law to be with her. Pedro is a most fortunate man, but I am sure he will make her happy, — he is so good. We watched the train go off, amidst the cheers of the crowd. Felt quite sad on returning & all day was thinking of dear Stéphanie & the long, trying voyage."[1497]

Am folgenden Tag erhielt Queen Victoria Nachricht von Stephanie, die bedauerte, dass die Queen sie nicht auf der Reise nach Lissabon begleiten könne.[1498] Am 15. Mai

---

Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Freitag, den 7. Mai 1858 in: ebd., S. 190.

[1494] Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Samstag, den 8. Mai 1858 in: ebd., S. 191.

[1495] Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Sonntag, den 9. Mai 1858 in: ebd., S. 192 f.

[1496] Zu dem Ball bemerkte Queen Victoria: „Stéphanie looked lovely in white tulle, spangled with gold, & pink roses, a wreath of the same, diamonds in her hair. [...] Dear Stéphanie was much admired. A brilliant Ball." Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Montag, den 10. Mai 1858 in: ebd., S. 194 f.

[1497] Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Montag, den 11. Mai 1858 in: ebd., S. 195-197.

[1498] „On coming in, found that Pce Hohenzollern &c — had just arrived. Saw Cts Lauradio who said dear Stéphanie had sent me many messages, & had so thoroughly enjoyed the days here; she wished I could have gave with her to Lisbon, as felt she would so much need me there. God knows I wish could have, for I feel so much for her. The separation with her poor father had been most painful. The ship was such a fast one, that it was hoped the passage would he very speedy. The sea was smooth & the wind favourable." Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Montag, den 12. Mai 1858 in: ebd., S. 200 f.

vermerkte Queen Victoria: „Heard that poor Stéphanie had encountered bad weather & had had to put into Corunna."[1499] Allerdings war sie erleichtert, als sie drei Tage später von Stephanies sicheren Ankunft in Lissabon erfuhr.[1500] Weiterhin stand sie im brieflichen Kontakt mit Stephanie, die ihr schrieb, dass sie "très-heureuse"[1501] sei.
Im Mai 1859 besuchte Stephanie mit ihrem Gemahl Pedro zusammen Queen Victoria und weitere Angehörige des Hofes in London.[1502] Stephanie beschrieb die Queen Victoria warmherzig: „La reine est la femme la plus simple que l'on peut s'imaginer, on en est frappè des le premier abord; sie hat etwas so Gutes, Mildes und Bescheidenes, was sehr zu ihr hinzieht."[1503]
Wenige Monate später, als Stephanie starb, erfuhr Queen Victoria in unterschiedlichen Telegrammen von ihrem schlechten Zustand und schließlich von ihrem Tod, der sie sichtlich erschütterte:

> "Much startled at getting a telegram from Louis of Portugal saying Stéphanie was 'très-malade, ou craint tout pour sa vie!' At ½ p. 1 when I was sitting with Feodore, in her room, Albert brought in another telegram with the dreadful, incredible news, that that sweet angel Stéphanie, had died yesterday! Terribly distressed. Poor dear Pedro, his happy home broken up, his existence crushed! That pearl, whom we had helped to find for him, one in a thousand, so lovely, so good, an angel on earth, really too good for this world! Heard since that she was carried off by malignant quinsy (probably diphtheria) in a very short time. The poor Parents, who were not near her, who doted on her & who had never seen her since she married! I cannot hear to think of their misery now, whom last year all was so full of promise! It is too dreadful. Pedro is like our son, we loved his dear sweet wife so dearly, & I feel quite as if I were losing a daughter-in-law. Can think of nothing else, but this sad misfortune, which has no consoling point; no child for Pedro to live for & love, — *all* swept away & gone! — Telegraphed & wrote to poor dear Pedro."[1504]

[1499] Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Samstag, den 15. Mai 1858 in: ebd., S. 204.
[1500] Vgl. Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Dienstag, den 18. Mai 1858 in: ebd., S. 209.
[1501] Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Buckingham Palace vom Donnerstag, den 20. Mai 1858 in: ebd., S. 212.
[1502] Vgl. Transkribierte Briefe von Stephanie an ihre Mutter vom 7.-8. Mai 1859 aus London, Staatsarchiv Sigmaringen, Bestand FAS HS 1-80 T 8, Bestellnr. 197.
[1503] Transkribierter, undatierter Briefe von Stephanie an ihre Mutter (Mai 1859), Staatsarchiv Sigmaringen, Bestand FAS HS 1-80 T 8, Bestellnr. 197.
[1504] Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Osborne House vom Sonntag, den 17. Juli 1859 in: Queen Victoria's Journals (Version: Princess Beatrice's copies), Bd. 47 (1.1.-30.9.1859), S. 248-250.

In den folgenden Monaten erhielt die Queen immer wieder Nachrichten von Pedros Zustand und Trauer.[1505] Vermutlich bat sie nach dem Tod von Stephanie deren Eltern nach einem Gemälde von dieser, dass diese dann bei Carl Ferdinand Sohn in Auftrag gaben. Wie sich schon in den Beschreibungen von Queen Victoria über Stephanie herauslesen lässt, war ihr ein gutes Aussehen auch innerhalb der Toilette sehr wichtig und wurde wohlwollend beschrieben. Immer wieder wurden die schönen Kleider und der passende Schmuck von ihr hervorgehoben. Sicherlich war den Eltern klar, dass ein Bild von Stephanie für die Queen etwas Schmuck aufweisen musste. Wollten sie für ihr eigenes Erinnerungsbild, dass vermutlich als erstes entstanden ist, eine natürliche Darstellung mit dem kostbaren Kleid als einzigem Schmuck, entschied man sich bei dieser zweiten Version für die Halskette. Nach der vermittelten Heirat mit Pedro V. entwickelte die Queen eine herzliche, enge Beziehung zu Stephanie, die sie wie ihre eigene Schwiegertochter annahm, wodurch der Wunsch nach einem Erinnerungsbild umso mehr verständlich wird. Am 7. Januar 1860 erwähnte Queen Victoria das Werk in ihrem Tagebuch: „Dear Stéphanie of Portugal's picture (painted from recollection by *Sohn* & wonderfully like) was placed in the breakfast room, & Leopold H. was much pleased with it […]"[1506] Heute ist klar, dass Sohn das Bild nicht aus der Erinnerung, sondern nach dem oben beschriebenen Foto gemalt hatte, von dem es, wie schon erwähnt, auch einen Abzug in der königlichen Sammlung gibt.

Zuvor wurde das Bildnis ab dem 13. November (bis mind. 19. November) 1859 in der „Permanenten Kunst-Ausstellung der Düsseldorfer Künstler" von Eduard Schulte auf der Alleestr. 42 in Düsseldorf zeitweise für die Öffentlichkeit ausgestellt und in der Kölnischen Zeitung beworben mit der großen Ankündigung: „Portrait Ihrer Majestät der hochseligen Königin Stephanie von Portugal in Allerhöchsten Auftrag Ihrer Majestät der Königin Victoria von England gemalt von Carl Sohn."[1507]

Der Erhalt des Bildes könnte Rückschlüsse auf dessen Entstehungszeitpunkt ermöglichen. Unter Berücksichtigung des Transports von Düsseldorf nach London (einige Tage bis Wochen), der Erstellung durch den Künstler und Begutachtung durch

[1505] Vgl. Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Windsor Castle vom Mittwoch, den 28. Dezember 1859 in: Queen Victoria's Journals (Version: Princess Beatrice's copies), Bd. 48 (1.10.-31.12.1859), S. 97 f.

[1506] Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Windsor Castle vom Samstag, den 7. Januar 1860 in: Queen Victoria's Journals (Version: Princess Beatrice's copies), Bd. 49 (1.1.-31.12.1860), S. 7.

[1507] Kölnische Zeitung 1859, Nr. 315, 13. November 1859, S. 4; Düsseldorfer Zeitung 1859, Nr. 309, 12. November 1859, S. 4; Nr. 313, 16. November 1859, S. 4; Nr. 316, 19. November 1859, S. 4.

die Familie Hohenzollern (mehrere Monate), deutete dies auf eine Auftragserteilung kurz nach Stephanies Tod hin, wobei die Fertigstellung und Lieferung etwa ein halbes Jahr in Anspruch nahmen. Am wahrscheinlichsten ist es, dass Sohn zunächst das Sigmaringer Bild gemalt hatte und dann auf Grundlage seiner Vorzeichnungen – ergänzt durch das Foto oder die Sigmariner Version selbst – das britische Bild vollendete. In den Fürstlich Hohenzollernschen Sammlungen in Sigmaringen befindet sich ein Foto der britischen Version (Abb. 293), das entstanden sein muss, nachdem das Gemälde von Windsor Castle nach Queen Victorias Residenz Osborne House auf der Insel Wight überführt worden war.

4.6.4.4 Bildnis in Lissabon

Als letzte Version entstand das Gemälde von Stephanie zu Hohenzollern-Sigmaringen, Königin von Portugal (1860; Abb. 294; WK-Nr. 143), für König Pedro V. von Portugal. Stephanie steht wie in den vorherigen Versionen in der gleichen Positur vor einem Wald und schaut den Betrachter an. Nun hat sich zu der Perlenkette, wie in der britischen Version, auch ein anderes Abendkleid und eine andere Handhaltung gesellt. Über das schulterfreie weiße Kleid ist ein transparenter Stoff gelegt, der im Bereich der Berthe, den Enden der Ärmel und des Rockes weiße und goldene Streifen aufweist. Die Berthe schmückt im Brustbereich eine Schleife, in die Goldschnüre eingearbeitet sind. Die Ärmel fallen luftig weich über die Oberarme und werden ebenfalls mit Goldkordelverzierungen betont. Um den Rock liegt in großen Schüsselfalten ein prächtiger, goldgestreifter Beduinenumhang, der am hinteren Bereich mit mehreren Quasten an den Rändern benäht wurde. Ihre linke Hand hält den Stoff vorne gerafft, während ihre rechte Hand ruhig auf dem linken Arm abgelegt ist und einen goldenen Ring am Ringfinger präsentiert. Aus der jungen Braut ist nun eine verheiratete, junge Königin geworden.
Nach Stephanies Tod trauerte ihr Gemahl Dom Pedro V. sehr und ihr älterer Bruder, der Erbprinz Leopold von Hohenzollern-Sigmaringen, reiste über England nach Portugal, um einen Monat mit Pedro zu verbringen.[1508] Dom Pedro entstammte väterlicherseits dem deutschen Adelshaus Sachsen-Coburg und Gotha und war ein

[1508] Vgl. Tagebucheintrag von Queen Victoria im (Principal Royal Residence) Windsor Castle vom Samstag, den 15. November 1859 in: Queen Victoria's Journals (Version: Princess Beatrice's copies), Bd. 48 (1.10.-31.12.1859), S. 57.

Neffe zweiten Grades des englischen Prinzgemahl Albert von Sachsen-Coburg und Gotha.[1509] Der Kammerherr von Mayenfisch beschrieb Dom Pedro, als er den Erbprinzen Leopold 1859 zur Brautschau[1510] nach Lissabon begleitete, als ernsten Charakter:

> „König Dom Pedro erinnert sehr an den Fürsten Karl Anton in seinem ganzen Wesen; je mehr man ihn kennen lernt, desto besser gefällt er. Er hat viel Instruktion und einen ernsten, sehr edlen Charakter, ist ziemlich groß und kann sehr freundlich sein, doch meist ist er ernst und nachsinnend.“[1511]

Schelhorn beschrieb ihn in seiner Biographie als äußerst gebildeten, der Wissenschaft zugewandten, jungen Mann, der durch seine bescheidene, liebenswürdige Art jeden für sich gewinnen konnte und beim Volk sehr beliebt war.[1512]

> „Dom Pedro war von einnehmendem Aeusseren. Mit den Prinzen des Coburgischen Hauses theilte er den hohen schlanken Wuchs und die vollendete Leichtigkeit der Haltung. Sein blondes Haupt- und Barthaar waren deutliche Zeichen der germanischen Abstammung, während seine Augen eine eigenthümliche Mischung iberischen Glanzes und deutscher Gutmüthigkeit boten. Eine etwas dicke Unterlippe erinnerte an seine Abkunft aus dem Geschlechte Habsburg. Seine ausdrucksvollen Züge wurden sehr belebt, wenn er von Dingen sprach die ihm lieb waren, und verriethen ein wenig Ironie, wenn Gegenstände contoverser Natur behandelt wurden; am häufigsten aber sprachen sie den Charakter einer stiller Melancholie aus.“[1513]

Neben Stephanies Herkunft aus dem Hause Hohenzollern spielten vermutlich auch ihr äußeres Erscheinungsbild und ihr Charakter eine Rolle bei Dom Pedros Entscheidung für eine Eheschließung 1857. Schelhorn beschrieb 1866 Stephanie als tugendhafte und passende Wahl für Pedro:

> „Schlank und leicht gebaut, war sie, wenn auch nicht vollendet schön, doch von seltenem Liebreiz umflossen. Ihr Gesicht blühte in den frischesten Farben, blaue Augen voll Herzensgüte blickten aus demselben, und die edelgeformte Stirne war von blondem schlichtgescheitelten Haare umrahmt. Ihre jungfräuliche Gestalt übte eine wunderbare Anziehungskraft aus, und gewann ihr so zu sagen aller Herzen auf den ersten Blick.
> Als ihre hauptsächlichsten Charaktereigenschaften erscheinen weibliche Sanftmuth bei kindlicher Heiterkeit, bescheiden einfaches Wesen, und ein

[1509] Vgl. Funken 2012, S. 398.
[1510] Leopold sollte 1861 Pedros Schwester Antonia ehelichen, die später auch von Carl Ferdinand Sohn gemalt wurde.
[1511] Zingeler 1911, S. 74.
[1512] Vgl. Schelhorn 1866, S. 120-127.
[1513] Ebd., S. 129.

seltener Wohltätigkeitssinn, aus dem Bedürfnisse eines warmfühlenden Herzens entspringend.“[1514]

Gerade diese Eigenschaften von Stephanie schienen für den zum melancholischen Ernst neigenden Pedro wie geschaffen zu sein. Schnell gewann Stephanie das Herz des Königs und wurde zum Mittelpunkt seines Lebens.[1515] Als sie am 17. Juli 1859 starb, war Dom Pedro dermaßen geschockt, dass er ohnmächtig wurde und aus dem Sterbezimmer getragen werden musste. Es wird berichtet, dass Dom Pedro sehr unter dem Verlust litt und seine durch Stephanie erworbene Fröhlichkeit dauerhaft verlor.[1516] Bei Leopolds Besuch, um ihm Trost zu spenden, wurde wahrscheinlich auch die Beauftragung von Stephanie Gemälde beschlossen. In einem Brief von Fürst Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen an seine Frau Josephine vom 27.11.1859 wird der Auftrag besprochen:

„Was das Portrait zu Stephanie anbetrifft, so bin ich sehr der Ansicht, für den König Dom Pedro das Sohn’sche copiren zu lassen. Man kann ja Herrn Bukow sehr gut sagen, daß wir aus dem Grunde noch keinen definitiven Auftrag an Sohn gegeben haben, weil Leopold zuerst sich informieren will, in welcher Auffassung u. ihn welchem Costüm er am liebsten das Bildniß zu besitzen wünscht, der bei der Eigenthümlichkeit des Königs sehr in Anschlag zu nehmen ist.

Also kann H. v. Mierken weder sehr gut das jenige recommentieren, was er in der Unterredung geschrieben hat. Bestelle also gleich eine Copie d. f. den König u. laß Sohn mit der An[f]ertigung des übrigen warten, bis eine Nachricht von Leopold die sein könnte, welche aber eigentlich nicht wichtig ist, sondern zur Form mir hinzustellen sein wird.“[1517]

Damit bestätigt sich einerseits die Annahme, dass das Gemälde von Stephanies Eltern bei Sohn in Auftrag gegeben bzw. vermittelt wurde, und andererseits, dass es nach einer schon bestehenden Version, entweder der Sigmaringer oder der britischen, mit Veränderungen erstellt worden ist. Der Zeitpunkt des Auftrags ist ebenfalls eingrenzbar und sichert die Funktion als Erinnerungsbild für ihren Gatten. Leider ist nicht ganz klar, welches Gemälde genau Fürst Karl Anton mit dem „Sohn’schen“ meinte, oder ob er damit beide als Motiv im Sinn hatte. Interessanterweise ist diese letzte Version aus Lissabon dem Foto am nächsten, da die Handhaltung nun wieder

[1514] Ebd., S. 198. Ähnlich beschrieb auch Katharina Diez 1864 das Aussehen von Stephanie. Beide sprechen vom blonden Haar, obwohl sie wohl eher brünett war. Vgl. Diez 1864, S. 36.
[1515] Vgl. Schelhorn 1866, S. 198.
[1516] Vgl. ebd., S. 227-229.
[1517] Brief Fürst Karl Anton an Josephine vom 27.11.1859, Staatsarchiv Sigmaringen, Bestand FAS HS 1-80 T 8, Bestellnr. 83.

dem Vorbild entspricht. Dies wurde dadurch nötig, da der Ehering betont werden sollte. Das Kleid ist nun prächtiger, wodurch das Gemälde das Repräsentativste von allen drei Versionen wurde. Hatten die Eltern ihre Tochter das letzte Mal als jungfräuliche Braut vor ihrer Abfahrt nach Lissabon gesehen, so war für Pedro die Erinnerung an seine Gemahlin die naheliegendste. Dementsprechend, und im Hinblick auf den Status als König und Königin von Portugal, hatte das Gemälde repräsentativen Ansprüchen zu genügen, was sich in der Hervorhebung kostbarer Stoffe und des Schmucks äußert.

Katharina Diez beschrieb in ihrer Biographie über Stephanie 1864, dass Dom Pedro nicht vergaß jeden Morgen, ehe er zur Arbeit ging, „einen frischen Blumenstrauß unter das Bild zu setzen, das ihm einen Abdruck der lieblichen Gestalt Stephaniens zurückgelassen."[1518] Möglich wäre es, dass das Bild von Sohn für diese Zwecke später verwendet wurde.

Bis heute hängt das Werk im Palácio Nacional da Ajuda in Lissabon und erinnert an die junge Königin, die in ihrer kurzen Zeit in Lissabon viel Mildtätiges veranlasst hatte und daher schnell von der Bevölkerung verehrt wurde.[1519] Noch heute erinnern die Straße „Rua de Dona Estafânia", der Platz „Largo de Dona Estefânia", das Krankenhaus „Hospital de Dona Estefânia" und die Tierklinik „Hospital Veterinário da Estefânia" an die Königin.

4.6.5 Elisabeth von Gleichen-Rußwurm, geb. von Thienen-Adlerflycht (1837–1865)

Die zweite Person, die Carl Ferdinand Sohn nach einem Foto malte, war Elisabeth von Gleichen-Rußwurm. Sie war die Tochter von Konrad Freiherr von Thienen-Adlerflycht[1520] (1804–1884), dem dänischen Legationssekretär bei der Bundestagsgesandtschaft in Frankfurt am Main, und der Luise Freiin von Adlerflycht, geb. Gans Edle Herrin zu Putlitz (1805–1876).[1521] Elisabeth heiratete 1859 Heinrich Ludwig von Gleichen-Rußwurm (1836–1901), den sie während eines seiner Winteraufenthalte bei einer lebhaften Gesellschaft in Frankfurt kennengelernt

[1518] Diez 1864, S. 120.
[1519] Vgl. Schelhorn 1866, S. 225 f.
[1520] Die Familie von Thienen stammt aus einem alten dänischen Adelsgeschlecht, das in Holstein seine Güter besaß. Der Name von Adlerflycht rührt von der Erbtochter einer schwedischen Adelsfamilie her, deren Familie mit dem schwedischen König Gustav II. Adolf (1594-1632) nach Deutschland gekommen war und sich dort niederließ. Vgl. Springer 1933, S. 5.
[1521] Vgl. Lenk 1964.

hatte.[1522] Er war der Sohn von Heinrich Adalbert von Gleichen-Rußwurm (1803–1887) und seiner Frau Emilie von Schiller (1804–1872), jüngste Tochter von Friedrich Schiller (1759–1805) und Charlotte von Schiller, geb. von Lengenfeld (1766–1826).[1523]
Sechs Jahre nach ihrer Hochzeit gebar Elisabeth ihren einzigen Sohn Alexander von Gleichen-Rußwurm (1865–1947). Ihre Schwiegermutter Emilie schrieb an ihre Freundin Marie Zwierlein, geb. Kirsten (1802–1875) und Ehefrau von Karl Zwierlein (1791–1882), „daß am 6. November abends 8 Uhr meine geliebte Elisabeth von einem gesunden kräftigen Knaben glücklich entbunden wurde."[1524] Doch das Glück blieb nicht ungetrübt. Am 5. Dezember 1865 schrieb sie an ihren Bekannten Hermann Dingeldey (1825–1900):

> „Am 6. November erschien ein Urenkelchen Schillers, ein gesundes, kräftiges Knäbchen, nach einem Tag der Sorge kamen Tage der Freude, alles ging gut u. meine geliebte Tochter befand sich nach Umständen so wohl, als wir es wünschen konnten, doch in der dritten Woche kamen wieder sorgenvolle Tage durch heftige Fieber der geliebten Wöchnerin u. es wiederholte sich auch in der zweiten Woche, wodurch wir manche bange Sorgen hatten […]"[1525]

Etwas offener schrieb Emilie an ihre Freundin Marie Zwierlein eine Woche später:

> „Meine geliebte Elisabeth wurde schwer krank, zuerst ein heftiges Fieber, dann Irrsinn u. Entzündung der Nieren – jetzt hoffen wir von Tag zu Tag wieder es ist fast der 12. Dez. Der Irrsinn ist nach sieben entsetzlichen Tagen wieder gewichen, aber die anderen Zustände sind noch da, u. die geliebte Tochter ist noch schwer krank. Mein armer Sohn leidet unendlich, wir alle […]" [1526]

Da die Verwandten Elisabeths baldiges Ende befürchteten, ließen sie das neugeborene, erkrankte Kind zügig taufen, damit Elisabeth die Zeremonie noch miterleben konnte. Tatsächlich erlag Elisabeth schließlich ihren Leiden am 20. Dezember 1865. Emilie übermittelte ihrer Freundin Marie Zwierlein:

> „Der Engel hat vollendet, heute Nacht um 1 Uhr _ du theilst unseren tiefen Schmerz. […] Gestern Morgen wurde der kranke Schiller getauft, ganz still, weil schon die Hoffnung ganz gesunken war, die […] Tochter erhalten zu sehen. Das

[1522] Vgl. Springer 1933, S. 5; Härth-Ragaller 1983, S. 4.
[1523] Vgl. Lenk 1964.
[1524] Brief vom 11.11.1865, Greifenstein ob Bonnland, von Emilie von Gleichen-Rußwurm an Marie Zwierlein, DLA Marbach, Bestandssignatur: A: Schiller Gleichen-Rußwurm, Emilie von; Zugangsnr.: Z 274; Mediennr.: HS006858558; Inv.-Nr.: 1061-37259
[1525] Brief vom 5.12.1865, Greifenstein ob Bonnland, von Emilie von Gleichen-Rußwurm an Herman Dingeldey, DLA Marbach, Bestandssignatur: A: Dingeldey <Familie>; Zugangsnr.: HS.2008.0090.00001,1-50; Mediennr.: HS005247154
[1526] Brief vom 12.12.1865, Greifenstein ob Bonnland, von Emilie von Gleichen-Rußwurm an Marie Zwierlein, DLA Marbach, Bestandssignatur: A: Schiller Gleichen-Rußwurm, Emilie von; Zugangsnr.: Z 274; Mediennr.: HS006858558; Inv.-Nr.: 1061-37259

Kind heißt. Heinrich Adelbert Konrad, Schiller, Carl Alexander, u. ward Alexander genannt […]“ [1527]

Elisabeth wurde in der Familiengruft auf dem Friedhof von Bonnland beigesetzt.[1528] Nach dem Tod seiner Frau suchte Heinrich Ludwig von Gleichen-Rußwurm in der Kunst Trost. Schon seit seiner Jugend zeichnete und malte er zum Zeitvertreib. Sich zu professionalisieren wurde durch einen Besuch des Carl Alexander Großherzog von Sachsen-Weimar (1818–1901) auf Schloss Greifenstein ob Bonnland weiter angeregt.[1529] Der Großherzog hatte 1860 in Weimar eine Kunstschule gegründet, die unter der Leitung von Stanislaus Graf von Kalckreuth (1821–1894) stand.[1530] Kalckreuth war Düsseldorfer Malerschüler und Privatschüler von Johann Wilhelm Schirmer, dem Hausnachbarn von Sohn. [1531] Vielleicht war er auch zeitweise Schüler von Carl Ferdinand Sohn, der ihn in einem klassischen Malerbildnis porträtiert hatte (WK-Nr. 139). Als Heinrich Ludwig von Gleichen-Rußwurm 1869 sein Studium in Weimar begann, wurde er Schüler von Max Schmidt (1818–1901) und dem Landschaftsmaler Theodor Hagen (1842–1919), einem Schüler Oswald Achenbachs (1827–1905).[1532] Ludwig von Gleichen-Rußwurm wurde später ein erfolgreicher Künstler und einer der ersten Maler in Deutschland, die dem Impressionismus anhingen.[1533]
Der Sohn Alexander von Gleichen-Rußwurm wuchs nach dem Tod seiner Mutter in der Obhut seiner Großmutter Emilie auf Schloss Greifenstein auf. Das Andenken an seinen Urgroßvater Friedrich Schiller wurde in ihrem Haushalt hochgehalten, weshalb es nicht verwunderlich ist, dass sich auch Alexander später der Schriftstellerei zuwandte.[1534] Sein Erbe, dass er zum Teil schon vor seinem Tod vergab, hinterließ er 1889 dem Goethe-Schiller-Archiv in Weimar[1535] und dem heutigen Deutschen Literaturarchiv Marbach, zu dem das Schiller- Archiv und Nationalmuseum gehören.

[1527] Brief vom 20.12.1865, Greifenstein ob Bonnland, von Emilie von Gleichen-Rußwurm an Marie Zwierlein, DLA Marbach, Bestandssignatur: A: Schiller Gleichen-Rußwurm, Emilie von; Zugangsnr.: Z 274; Mediennr.: HS006858558; Inv.-Nr.: 1061-37259
[1528] Ihr folgten 1872 ihre Schwiegermutter Emilie, 1887 ihr Schwiegervater Heinrich Adalbert und 1901 ihr Gemahl Heinrich Ludwig in die Gruft. Vgl. Brand 1904.
[1529] Vgl. AK Karlstadt/Siedlung 1973, S. 1; AK Würzburg 1957, S. 6 f.
[1530] Vgl. Härth-Ragaller 1983, S. 5.
[1531] Vgl. Weingart, Ralf: Kalckreuth, Eduard Stanislaus, in: LDM 1998, Bd. 2, S. 208.
[1532] Vgl. Härth-Ragaller 1983, S. 5.
[1533] Vgl. ebd., S. 10.
[1534] Vgl. Lenk 1964.
[1535] Vgl. Brand 1904.

4.6.5.1 Fotografie von Elisabeth

Im Deutschen Literaturarchiv in Marbach befinden sich sowohl eine Fotografie, die als Vorbild gedient hat, als auch das Gemälde von Sohn.
Auf der Fotografie von Elisabeth von Gleichen-Rußwurm (Abb. 295; WK-Nr. 239.Vorlage) ist Elisabeth als Kniestück abgelichtet worden. Leicht von unten schaut sie zu ihrer Linken. Ihr Haar trägt sie mittig gescheitelt, während die wilden Locken ihr rundes Gesicht umrahmen. Die offenen, hellen Augen und die rundliche Nase werden durch den entspannten, breiten Mund ergänzt. Sie trägt ein Tageskleid, unter dessen übereinandergeschlagenen Reversen eine Chemisette mit Rüschenkragen durch einen kleinen V-Ausschnitt den Übergang zum Hals bildet. Aus den voluminösen Pagodenärmeln ragen bauschige Unterärmel, die mit einem breiten Zugband an den Handgelenken schließen. Unter der lang gezogenen Schneppe[1536] des Oberteils ragt ein gefalteter, kuppelförmiger Krinolinenrock hervor. An den Reversen sowie an den quadratischen Aufnäharbeiten, die in einer langen Bahn über den Rock und an den Ärmelbünden gesetzt sind, befinden sich Fransen. Locker trägt sie einen hellen Umhang mit Quasten um ihren rechten Arm und den Rock. Lose hält sie ihn in ihrer rechten Hand fest, an dem sich ein Ring mit Steinen am Ringfinger befindet. Der Ellbogen ist auf einen mit reichem Muster bestickten Stoff abgelegt, während weitere helle Vorhänge sich daran anschließen. In ihrer rechten herunterhängenden Hand hält sie einen dunkelgeränderten, hellen Hut mit Feder und Schleife sowie eine Rose. Zu den Rändern hin verblasst das Foto, so dass Elisabeth in einem Hochoval dargestellt ist. Das Foto wird wohl zwischen 1859 und 1865 entstanden sein, da es sich bei dem Ring wahrscheinlich um den Ehering handelt. Die Schneppe und die Pagodenärmel hatten ihren modischen Höhepunkt um 1860 und kamen dann langsam aus der Mode.[1537] Zu welchem Zweck im Speziellen die Fotografie angefertigt wurde, ist nicht geklärt.

4.6.5.2 Bildnis in Marbach

Unverkennbar war die Fotografie die Vorlage für Carl Ferdinand Sohns Gemälde von Elisabeth von Gleichen-Rußwurm (1866; Abb. 296; WK-Nr. 239). Die Körperhaltung, das Kleid und teilweise die Accessoires sind dem Foto entsprechend. Auf dem Gemälde

[1536] Die Schneppe ist das Taillenstück des Oberteils, das spitz in den Rock reicht. Vgl. Loschek 2011, S. 443.
[1537] Vgl. ebd., S. 306.

sind ihre Haare nun dunkelblond, ihre Augen hellblau, die Lippen und Wangen sind rot, während das Kleid hellblau glänzend ist, aus dem die weißen Untergewänder hervorschauen. Der Umhang ist cremefarben. Der Strohhut ist schwarzgerändert und mit schwarzer Feder und Schleife geschmückt. Neben der Farbigkeit sind nun auch andere Unterschiede zu erkennen. Die Kopfform erscheint runder und breiter, was durch die Rötung der Wangen verstärkt wird. Um den Chemisettenkragen trägt sie nun eine Goldkette mit Perlenanhänger. Die Rose in ihrer Hand ist weggelassen worden. Welche Bedeutung die Kette und das Weglassen der Rose hier haben, ist nicht bekannt. Der aus Behängen bestehende Fotoatelierhintergund ist nun durch einen herrschaftlichen Innenraum ersetzt worden, dessen pilasterhafte Stuckornamente mit Goldumrandungen Elisabeth einfassen. Ihr rechter Arm liegt auf der Rückenlehne eines roten Sessels.

Das Gemälde ist 1866 fertig gestellt worden, also in dem Jahr nach Elisabeths Tod. Als Erinnerungs- und Andenkenbild wurde es wahrscheinlich von ihrem Ehemann Ludwig von Gleichen-Rußwurm bei Carl Ferdinand Sohn in Auftrag gegeben und nach Fertigstellung in Schloss Greifenstein ob Bonnland aufgehangen. Sohn schrieb am 26. November 1866 an Ludwig von Gleichen-Rußwurm:

> „Durch Herrn Professor Böhme erhielt ich gestern die Mitheilung daß am Mittwoch Ihres Herrn Vaters Geburtstag sei und daß es möglicherweise Weise viel Freude machen könnte wenn das Bild der seeligen Frau Baronin dort einträfe, in dieser Voraussetzung habe ich das Bild in aller Eile verpacken lassen und wird nun mehr seine Reise heute Abend 7 Uhr zu Ihnen antreten, mit dem Herzlichen Wunsche daß es zur rechten Zeit dort eintreffen vor allem aber daß es Ihnen auch zusagen möge! Ich habe es vorgezogen in der Kleidung der Photografie so treu als möglich zu bleiben um der Aehnlichkeit durch fremde Ausschmückung nicht zu schädigen.“[1538]

Wie die Wahl auf Sohn fiel und in welcher Beziehung Sohn zu den Gleichen-Rußwurms stand, ist noch nicht geklärt. Denkbar wäre die Verbindung über Carl Alexander von Sachsen-Weimar zu Stanislaus von Kalckreuth, der Kontakt zu Sohn hatte. Das Bild erbte der Sohn Alexander, der es dem Schillerarchiv in Marbach überließ.

Das Bild entstand auch ein Jahr vor dem Tod Carl Ferdinand Sohns und weist eine realistische Wiedergabe der Hautpartien mit rötlichen Flecken und bläulich

[1538] Brief von Carl Sohn an Ludwig von Gleichen Rußwurm, 26.11.1866, Heinrich-Heine-Institut (Düsseldorf), Sign. HHI.AUT.63.642

durchschimmernden Adern auf, was im Gegensatz zur idealisierenden Behandlung der Haut in den frühen Werken seiner künstlerischen Laufbahn steht.

4.6.6 Fazit

Die Entwicklung der Fotografie fiel genau in die Schaffenszeit von Carl Sohn der 1840er Jahre. Es ist ebenfalls die Zeit, in der Gustave Courbet sich dem Realismus zuwandte und auch Sohn in seiner Malerei dem Naturalismus einen stärkeren Akzent einräumte. Es herrschte ein genereller Trend zum dokumentarisch-genauen Abbilden, verstärkt durch die bürgerlichen Forderungen. Im Rheinland setzten die ersten Bemühungen zur Fotografie bereits in den 1840er Jahren ein und dürften mit dem Papierabzug ab 1844 eine immer breitere Masse an Käufern gefunden haben. Für die Maler war die Fotografie allerdings nur ein Hilfsmittel, das Sohn auch verwandte. Ab wann und in welchem Umfang er damit arbeitete, ist nicht bekannt. Von besonderer Bedeutung war für ihn jedoch, die darzustellende Person kennen zu lernen, um deren Charakter und individuellen Eigenheiten zu studieren und in das Porträt einfließen zu lassen. Bei den nachweisbaren Bildnissen, die auf Fotografien zurückgehen, handelt es sich um post mortem angefertigte Porträts der dargestellten Frauen. Zudem sind die Bildnisse ab Ende der 1850er Jahre zu datieren, als Fotografien auf Papier der Standard wurden. Auffällig ist die Ähnlichkeit der Darstellung von Elisabeth zu Gleichen-Rußwurm, die sich in dem Porträt an einen Stuhl lehnt, mit anderen Damenbildnissen, etwa jenen von Amalie Else Suermondt oder Elise Mevissen. Die Darstellung von Polstermöbeln, die sich teilweise nicht harmonisch in die gemalte Umgebung einfügen, erscheint im Kontext eines Fotoateliers plausibler, in dem die Porträtierten für einen kurzen Moment eine unbequeme Haltung einnahmen, als in einer längeren Malsitzung. Ob Sohn bei diesen Bildnissen tatsächlich auf fotografische Vorlagen zurückgriff, lässt sich bislang nicht nachweisen, wenngleich dies auch nicht ausgeschlossen werden kann. Dabei sei auch zu bedenken, dass die Fotografen, meist gelernte Maler, Positionierungen für ihre Darzustellenden wählten, die sie aus der Porträtmalerei kannten. Ob und in welchem Umfang Sohn Fotografien als Gedächtnisstütze nutzte, dürfte vom Vorhandensein entsprechender Aufnahmen, vom zeitlichen Rahmen sowie von der Geduld der zu porträtierenden Person abhängig gewesen sein. Wahrscheinlich griff er nur in begrenztem Maße darauf zurück, da in zeitgenössischen Berichten bis

zuletzt stets die persönliche und längere Begegnung mit dem Porträtierten hervorgehoben wird. In Zeitungsartikeln zu Beginn der 1860er Jahre wurde zudem ausdrücklich auf den Einsatz der Fotografie als Hilfsmittel verwiesen, was Sohn offenbar selbst einräumte und was in dieser Zeit als Besonderheit betrachtet wurde. Insgesamt zeigt sich, dass die Fotografie nicht stilprägend für Sohn war, sondern ein nachweisbar punktuell eingesetztes Hilfsmittel blieb. Die persönliche Begegnung mit der darzustellenden Person blieb maßgeblich für seine Porträtauffassung, auf deren Grundlage er ein idealisierendes und zugleich charakterisierendes Bildnis entwickelte.

5. Zusammenfassung

Carl Ferdinand Sohn zeigte bereits mit 13 Jahren außergewöhnliches zeichnerisches Talent und entwickelte sich auf der Berliner Akademie zu einem der erfolgreichsten Absolventen seiner Generation. Gemeinsam mit seinem Lehrer Wilhelm Schadow und seinen Kollegen ging er nach Düsseldorf und wurde hier vor allem durch seine lyrischen Situationsbilder einer der herausragendsten Künstler der Düsseldorfer Malerschule. Besonders die Italienreise 1830/31 beeinflussten seine Werke, die immer wieder die Landschaft, die Pflanzen oder auch Gebäude dieser Reise zitierten. Aber nicht nur wegen seiner Situationsbilder, sondern auch wegen seiner Porträts wurde er geschätzt. Er wurde Professor, betrieb ein Privatatelier, in dem auch Frauen zugelassen waren, war Mitglied mehrerer Vereine und stand ihnen teils vor, war eng mit den Musikern und Geistesgrößen Düsseldorfs verbunden, wurde mehrfach ausgezeichnet, vertrat später Direktor Schadow und leitete bis zu seinem Tod eine Malklasse. Er war sehr beliebt und beeinflusste viele Schüler. Für einige Jahre ging er von der Akademie weg, um sich der Bildnismalerei vollkommen widmen zu können. Im Laufe dieser Arbeit offenbarte sich das ungeahnt große Œuvre der Porträtmalerei, das als sein eigentliches Meisterschaftsfeld angesehen werden kann, weshalb sich die Dissertation vor allem mit den Bildnissen beschäftigt.

Mit Blick auf die Kunsttheorien seiner Zeit, vor allem auf denen seines Lehrers Wilhelm Schadow, zeigt sich, dass Sohn vor allem den Grundsatz der besten und edelsten Darstellung seiner abzubildenden Person durchgehend beherzigte. In anderen Bereichen wich er von den Forderungen ab und orientierte sich an dem Zeitgeist, der besonders ab den 1840er Jahren einen höheren Naturalismus verlangte.

In technischer Hinsicht versuchte sich Carl Sohn immer weiterzuentwickeln und probierte verschiedene Verfahren aus, wie sich sowohl durch Zeitzeugenberichte als auch durch restauratorische Untersuchungen belegen lässt.

Die Entwicklung seiner Kunst kann besonders gut in den Porträts nachvollzogen werden. In den Kapiteln „1.1 Anfang und Ende“ sowie in dem Kapitel „4.2 Sohn und Lessing“ werden die Veränderungen in der Maltechnik und im Naturalismus besonders deutlich, da es sich hier vor allem um familiäre und freundschaftliche Bildnisse handelt, bei denen Sohn freier agieren konnte.

In den darauffolgenden Kapiteln über bürgerliche und adelige Bildnisse treten besonders der Einfluss der Geschlechtscharaktere zutage. Aber auch die Vielfalt der

Vorbilder, bei denen sich Sohn bediente, wird herausgestellt: Vorlagen von italienischen Renaissance-Künstlern, über Frans Hals und van Dyck, über englische Porträtmaler des 18. Jahrhunderts bis zu seinen zeitgenössischen Kollegen, wie Gérard, Lawrence, Stieler, Schadow, Courbet, Hayez und Winterhalter, verarbeitete Sohn in seinen Bildnissen. Es zeigte sich in den Analysen, dass die bürgerlichen Bildnisse einen höheren Naturalismus und die adeligen Bildnisse einen höheren Idealisierungsgrad aufweisen. Hinzu kommt, dass auch die Damenbildnisse meist idealisierter als ihre männlichen Pendants sind, was wieder auf das Geschlechterkonzept dieser Zeit schließen lässt, bei dem das Äußere oder die Schönheit der Frau über ihren Charakter oder Intellekt stehen sollte. Je nach Auftraggeber konnte der Idealisierungsgrad höher oder niedriger sein. Weitere Unterschiede zwischen den bürgerlichen und adeligen Bildnissen zeigten sich in den Formaten und der Masse. Bevorzugten die bürgerlichen Auftraggeber vor allem Brustbildnisse und Kniestücke, kommen bei den adeligen Bildnissen noch ganzfigurige Abbildungen hinzu. Das Tondo findet sich häufig sowohl bei adeligen Porträts als auch bei Kinderbildnissen. Adelige Auftraggeber bestellten zudem auch direkt noch Kopien in verschiedenen Formaten bei Sohn, die sie dann an ihre Verwandtschaft weitergaben, während die Bürger meist nur ein Bildnis für sich erstellen ließen.

Sohns Auftraggeber entstammten den reichsten Schichten der Gesellschaft. Aus dem Bürgertum waren dies vor allem Fabrikanten, Händler und Bankiers, hinzu kam der Adel, der sich nicht auf Preußen und das Rheinland beschränkte, sondern sich durch dynastische Verwandtschaften auf weitere deutsche Fürstentümer sowie auf Schweden, England und Portugal erstreckte. Werke von Sohn kosteten meist mehr als das Jahreseinkommen eines einfachen Bürgers.

Das Kapitel „4.5 Galerie weiblicher Schönheiten“ behandelt Bildnisse aus dem Œuvre, bei denen ein sehr hoher Idealisierungsgrad, der romantische Gedanke des symbolischen Porträts und vor allem die Schönheit im Vordergrund stehen. Es handelt sich bei den Dargestellten um Frauen aus bürgerlichen und adeligen Schichten, die hier keinen Standesunterschied aufweisen. Als Vorbilder dienten die *Mona Lisa,* Bildnisse von Raffael sowie Sohns eigene Leonoren-Darstellungen. Gerade diese Bildnisse bestimmten die Rezeption der letzten zweihundert Jahre am stärksten. Sie prägten zwar Sohns Ruf als idealer Damenmaler, beschränkten aber gleichzeitig seine kunsthistorische Wahrnehmung auf diesen Aspekt.

Die Erfindung der Fotografie hatte auch auf Sohns Tätigkeit eine Auswirkung, die sich besonders bei post mortem-Porträts bemerkbar machte und nachweisen lässt. Sohn beharrte eigentlich auf das Kennenlernen der darzustellenden Person und wird die Fotografie, falls er sie bei anderen Bildnissen genutzt haben sollte, nur als Erinnerungsstütze zu Rate gezogen haben. Die Bedeutung der Fotografie in Sohns Œuvre wurde in der bisherigen Literatur als sehr hoch eingeschätzt, was sich allerdings bisher nicht belegen und halten lässt.

Diese Untersuchung verdeutlicht, dass Carl Ferdinand Sohn ein hervorragender Maler und einer der besten Porträtisten seiner Zeit war, der seine Auftraggeber aus den wohlhabenden Schichten stets vorteilhaft und ihren Wünschen entsprechend darstellte. Er passte seine Malerei der Mode seiner Zeit an und experimentierte mit Maltechniken, was ihn von seinen Kollegen unterschied. Die besondere Bedeutung Sohns an der Akademie, in den Vereinen, in Preußen und am internationalen Kunstmarkt ist weitgehend in Vergessenheit geraten oder nur unzureichend tradiert worden – ein Defizit, das durch diese Arbeit korrigiert wird. Diese Neubewertung trägt nicht nur zur Düsseldorfer Malerschule bei, sondern erweitert auch unser Verständnis der deutschen Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts.

Diese Arbeit versteht sich damit als Grundlagenstudie, die Carl Ferdinand Sohn erstmals als einen zentralen Protagonisten in der Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts positioniert. Seine Bildnisse verhandeln gesellschaftliche, geschlechterbezogene und ästhetische Fragen zwischen Bürgertum und Adel. Sie leisten damit einen wichtigen Beitrag zur Bildtradition des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Sohn erweist sich nicht als stilistisch einheitlicher Künstler, sondern als konzeptionell vielschichtiger Vermittler zwischen Idealisierung und Naturalismus, zwischen bürgerlicher Sachlichkeit und aristokratischer Repräsentation sowie zwischen nationalen und internationalen Bildtraditionen.

Diese erste umfassende Aufarbeitung lässt jedoch noch Fragen und Themen offen, die zu weiteren Arbeiten anregen sollen. Das Themenfeld der Zeichnungen von Sohn im Vergleich zu seinen Kollegen sowie deren Einordnung bleibt ungeklärt. Auch das Feld der reproduzierten Bilder von Sohn, wie z.B. auf Tassen und Tellern, bleibt in dieser Arbeit unbehandelt. Inwiefern wirkte Sohn als Vorbild für seine Schüler und welche waren seiner Kunst besonders nahe? Auch einzelne Themenfelder wie Körpersprache, religiöse Zugehörigkeiten, etc., wären es wert, genauer beleuchtet zu werden.

Carl Ferdinand Sohn (1805 Berlin – 1867 Köln)
Maler, Porträtist und Mitbegründer der Düsseldorfer Malerschule

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Teil II (Katalog und Anhang)

vorgelegt von
HENDRIK JAKOB OLLIGES

aus
BERGISCH GLADBACH

1. Gutachterin: Uni.-Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch

2. Gutachter: Uni.-Prof. Dr. Hans Körner

Düsseldorf September 2025

Tag der Disputation: 28. Januar 2026

6. Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
AKL	Allgemeines Künstlerlexikon
Anm.	Anmerkung
AK	Ausstellungskatalog
AT	Österreich
Aufl.	Auflage
Bd./Bde.	Band/Bände
Bearb./bearb.	Bearbeiter*in /bearbeitet
BK	Bestandskatalog
CH	Schweiz
bzw.	beziehungsweise
d. Ä.	die Ältere/der Ältere
d. Verf.	des Verfassers
DE	Deutschland
ebd.	Ebenda
ES	Spanien
FR	Frankreich
Frl.	Fräulein
GB	Großbritannien
geb.	geboren/geborene
hg.	Herausgegeben
HHI	Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf
IT	Italien
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Kat.-Nr.	Katalognummer
LU	Luxemburg
Mk.	Mark
NL	Niederlande
NO	Norwegen
o.	ohne
o.A.	ohne Angaben
PT	Portugal
reg.	regierende/r
RM	Reichsmark
RU	Russland
SE	Schweden
Slg.	Sammlung
Sp.	Spalte
T.	Tafel
US	Vereinigte Staaten von Amerika
v	verso (rückseitig)
v.	von
verh.	Verheiratete
Vgl.	Vergleiche
VK	Verkaufskatalog
WK-Nr.	Werkkatalognummer
WRM	Wallraf-Richartz-Museum

7. Werkkatalog

Bei dem vorliegenden Werkkatalog handelt es sich nicht um ein vollständiges Werkverzeichnis, da sich zahlreiche Arbeiten, insbesondere Porträts, in unbekanntem Privatbesitz befinden. Darüber hinaus wurden in Besprechungen von Ausstellungen oder Auflistungen von Arbeiten unklare Angaben gemacht, beispielsweise der Hinweis, es seien „ein männliches und zwei weibliche Brustbildnisse“[1539] von Sohn entstanden, ohne weitere Spezifizierungen. Diese Werke wurden daher nicht aufgenommen. Der Katalog verzeichnet in erster Linie Ölbilder, die ermittelt und recherchiert wurden. Lediglich jene Zeichnungen und Drucke wurden berücksichtigt, die im Zuge der Recherchen aufgefunden wurden.

7.1 Hinweise für die Benutzer

Die nachfolgenden Werke wurden chronologisch aufgelistet und mit Katalognummer, Titel, heutigem Aufbewahrungsort/Besitzer, Technik, Maßangaben, Signatur, Provenienz, Ausstellungsdaten und Literaturangaben versehen. Sofern sich die entsprechenden Gemälde in musealem Besitz befinden, wurden die aktuellen Inventarnummern angegeben. In einigen Fällen ließen sich die Maßangaben nur noch anhand von älterer Literatur ermitteln. Sofern sich keine Maßangaben oder Daten der anderen Überschriften ermitteln ließen, wurden die Felder leer bzw. die Kategorie weggelassen. Die Provenienz ist nach bestem Wissen und Gewissen angelegt worden und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Wenn es ein Pendant oder eine Variante zu dem Werk gibt oder gab, werden der Aufbewahrungsort und die Werkdaten ebenfalls aufgeführt. Wenn es Kopien, Zeichnungen, Farbskizzen oder Stiche von den Werken gibt, werden Sie ebenfalls aufgeführt und mit „K“ bezeichnet. Auch Vorlagen werden mit angegeben und dementsprechend bezeichnet.
Wenn Werke nicht eindeutig zeitlich verortet werden können, werden sie unter „Undatierte Werke“ in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet. Werke, deren Urheberschaft von Sohn nicht eindeutig geklärt ist, werden in gleicher Weise in „Ungeklärte Werke“ geordnet und mit einem „U“ neu nummeriert.

[1539] Scotti 1838, S. 42.

7.2 Datierte Werke

Nr. 1



Selbstbildnis mit 16 Jahren, um 1821
DE, Düsseldorf, Nachlass Sohn
Öl auf Leinwand (doubliert), 46,2 cm x 38,4cm
Verso von fremder Hand: Carl Ferdinand Sohn. Professor in Düsseldorf. / geb. zu Berlin 10. Dez. 1805./ Selbstportrait/ im Alter von ungefähr 16 Jahren
Provenienz: Familienbesitz; 1898, Richard Sohn, 1925, Sammlung Sohn-Rethel
Literatur: AK Düsseldorf 1898, S. 15, Nr. 140; AK Düsseldorf 1922, S. 27, Nr. 87; AK Düsseldorf 1825, S. 126, Nr. 806

Nr. 2



Bildnis Otto Hübner (1803-1827), 1823
DE, Privatbesitz
Blei auf Papier, 16,4 x 18,2 cm
Bezeichnet unten: gez. von C. Sohn 1823. Berlin / mein Bruder Otto Hübner
Provenienz: Im Besitz von Julius Hübner; innerhalb der Familie vererbt; Deutschland ca. 1970, Privatbesitz

Nr. 3
Kopie nach einem Bilde des Georg Pencz (um 1500-1550) aus der Giustinianischen Sammlung, um 1824
Verbleib unbekannt
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin 1824, Berliner Akademie Ausstellung
Literatur: AK Berlin 1824, S. 95

Nr. 4
„Akrisius um den Geschick zu entgehen, das ihm von der Hand seines Enkels den Todt weissagte, gab seine Tochter Danae mit dem längst geborenen Knaben Perseus auf einen gebrechlichen Nachen den Wellen preis“ nach Ludwig Tieck, 1825
Verbleib unbekannt
Entwurfskizze
Literatur: Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 157; Bd. 3, S. 663 f; PrAdK 1825 – 1845, Bl. 18

Nr. 5
„Akrisius um den Geschick zu entgehen, das ihm von der Hand seines Enkels den Todt weissagte, gab seine Tochter Danae mit dem längst geborenen Knaben Perseus auf einen gebrechlichen Nachen den Wellen preis“ nach Ludwig Tieck, 1825
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 157; Bd. 3, S. 663 f; PrAdK 1825 – 1845, Bl. 18

Nr. 6
Männerbildnis, 1826
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin 1826, Berliner Akademie Ausstellung, Nr. 229
Literatur: PrAdK 1827, Bl. 46; Kunstblatt, Bd. 8, Nr. 36 (3. Mai 1827), S. 144

Nr. 7
Bildnis Wilhelm Schadow im Pelzrock (1788-1862), 1826
Verbleib unbekannt
Öl
Literatur: Woltmann 1877, S. 45; AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 87

Nr. 8

Rinaldo und Armida (Rinald und Armida im Zaubergarten), 1828
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Dauerleihgabe der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Inv.-Nr. M 2131
Öl auf Leinwand, 172 x 171 cm (Leinwand)
Provenienz: 1828 Berlin, noch vor der Fertigstellung von Prinz Friedrich von Preußen (1794-1863) erworben; 1828, Prinz Georg von Preußen; 1863-1896 Berlin, Prinz Alexander von Preußen (1820-1896); 16.6.1896 von Prinz Georg von Preußen (1826-1902) an die Königlich-Preußische Kunstakademie in Düsseldorf geschenkt; seit 1932 Dauerleihgabe der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf an das Museum Kunstpalast in Düsseldorf

Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1828 Berlin, Berliner Akademie Ausstellung; 1828 Düsseldorf, Königlich-Preußische Kunstakademie; 1829 Düsseldorf Ausstellung Kunstverein Rheinlande und Westphalen; 1835 Hannover; 1861 Köln, Wallraf-Richartz Museum
Literatur: AK Berlin 1828, S. 75, Nr. 705; Berliner Kunst-Blatt 1828, h. 9 (Sept. 1928), S. 252 f.; Kunstblatt, Bd. 9, Nr. 83 (16. Oktober 1828), S. 331; Bd. 10, Nr. 9 (29. Januar 1829), S. 34-35; Nr. 24 (März 1829), S. 93 ff.; Bd. 21, Nr. 92 (17. November 1840), S. 382; Bd. 25, Nr. 31 (April 1844), S. 130; AK Düsseldorf 1829, S. 3, Nr. 123; AK Düsseldorf 1831, S. 7 Nr. 158; AK Hannover 1835, Nr. 369; Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, 2. Jg, 3. Bd., 1835, S. 198; Hannoversche Kunstblätter 1835, Nr. 4 (8. März), S. Titelblatt, 27; Nr. 8 (18. März), S. 61 (Anm.); Raczynski 1836, S. 123 f., 175, 180 f.; Scotti 1837, S. 151; Püttmann 1839, S. 89; Immermann 1840, S. 311; Füssli 1843, S. 584 f., 657; Correspondenz-Blatt, Jg. 1 (1845), S. 31; Faber 1846, S. 275 f.; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 556 f., 559; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Müller von Königswinter 1854, S. 173 f; Kugler 1854, S. 169; Hagen 1857, S. 313, 318; AK Köln 1861, Nr. 380; Förster 1863, Bd. 5, S. 364; Müller 1864, S. 559; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Wiegmann 1856, S. 81; AK Köln 1861; Neumann 1866, S. 400, 404; Kunstchronik, Jg. 1 (1866), S. 151; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Camphausen 1867, S. 5; AKL 1870, S. 403; Reber 1876, S. 380; Blanckarts 1877, S. 1 f.; Woltmann 1877, S. 45; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Becker 1888, S. 152, 154; Rosenberg 1889, S. 384; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765, Nr. 1; BK Düsseldorf Akademie ab 1882, Nr. 4627, Eintragung vom 16.6.1896; BK Düsseldorf Akademie vor 1900, Nr. ~~130~~, ~~131~~, 152a; BK Düsseldorf Akademie um 1900, Nr. 152a; BK Düsseldorf Akademie vor 1901, Nr. ~~152a~~, 128; BK Düsseldorf Akademie 1901, S. 24, Nr. 128; Osborn 1901, S. 197; Schaarschmidt 1902, S. 84; Norden 1904, S. 193; Meyers KL 1908, S. 569; Klapheck 1921, S. 118; Koetschau 1926, S. 78; BK Düsseldorf 1828, S. 11, 48, 124; Franke 1934, S. 62; AKL 1937; BK Düsseldorf 1937, Nr. 132; Kauhausen 1956, S. 55, 65; Hütt 1964, S. 180; BK Düsseldorf 1969, S. 333 f., Abb. 245; Markowitz 1979, S. 86, 125, Tafel 14; AK Düsseldorf 1979, S. 235, 441 f., Kat.-Nr. 206; Radziewsky 1983, S. 277, Abb. 1; AK Tokyo 1989, S. 34, 97 f; AK Düsseldorf 1992, Nr. 252; Monschau-Schmittmann 1993; S. 138 f., 140, 147; Hütt 1995, S. 36; Kohle 1995, S. 308; LDM 1998, Bd. 3, S. 292, S. 294; Vomm 2004, S. 259; AK Berlin 2005, S. 40, Abb. 6; Zacher 2006, S. 79, Abb. 16; Landes 2008, Abb. 30; Schweers 2008, S. 1762; AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 86, Abb. 64, S. 88, 106, 209 (Anm. 202), 213 (Anm. 262); AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 101 f., Kat.-Nr. 74; Körner 2011, S. 47 ff., Abb. 22; Mai 2013, S. 247; Voget 2014, S. 16, 81, Abb. 7; Seidel 2016, S. 14, Abb. 6

Nr. 8.K1



Bonaventura Weiß (um 1810-1875)
„Rinaldo und Armida“, nach Carl Sohn

DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. 1919-694 D
Lithographie, 64 x 59,6 cm

Nr. 8.K2



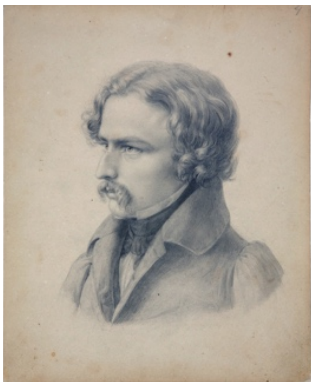
Unbekannter Künstler
„Rinaldo und Armida“, nach Carl Sohn
Magdeburg, Archiv Dauer
Lithophanie, 29,8 x 29,8 cm
Platten-Nr. 163.N. und geprägte Szeptermarke über K.P.M., Berlin

Nr. 9



Bildnis Antonia Auguste Franziska von Mirbach (1797-1855), 1829
DE, Kaster, Sammlung Harff
Öl auf Leinwand, 69 x 69 cm
Rückseitig beschriftet: Antonia Augusta Franziska, Freifrau von Mirbach, geb. Gräfin von Wolff Metternich. – Carl Sohn pinxit, Düsseldopii 1829
Provenienz: Kaster, Sammlung von Mirbach; Familienbesitz bis heute
Literatur: Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16: Kreis Bergheim, Bd. 2: Heppendorf-Kerpen (1971), S. 81, Nr. 41, Abb. 365; Wolthaus 2022, S. 436, 472, 749, 888, Abb. 702
Pendant: Nr. 16

Nr. 10



Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880), 1829
DE, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, Inv.-Nr. Z-KVM 5-8024
Blei und weiße Kreide auf Papier, 21 x 17,1 cm
Ohne Signatur
Provenienz: Düsseldorf, Weihnachten 1829 als Geschenk für Wilhelm Schadow von seinen Schülern zur dreijährigen Amtszeit als Direktor der Kunstakademie
Literatur: Kunstblatt, Bd. 20, Nr. 47 (11. Juni 1839), S. 188 (Lithographie); AK Bonn 1992, S. 82 f.; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schroyen 2001, S. 501 f.; AK Düsseldorf 2009, S. 101 Abb.; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 73, Kat. Nr. 48-4
Pendant: Teil einer Leder bezogenen Kassette mit weiteren Bildnissen und Selbstbildnissen; insgesamt 18 Blatt

Nr. 10.K1



G. Daniel, nach Carl Ferdinand Sohn
Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880), nach 1829
DE, Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr. D 2630
Lithographie, 29,1 x 27,1 cm
Bezeichnet unten: C. Sohn gez. / G. Daniel lith. / C. F. Lessing / Frankfurt a/M bei F.C.Vogel

Nr. 11
Die Himmelskönigin, 1829
Verbleib unbekannt
Transparent, lebensgroß
Provenienz: Für den Kunstverein der Rheinlande und Westphalen
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1830 Düsseldorf, Akademie zum Geburtstag von Wilhelm Schadow
Literatur: Camphausen 1867, S. 6-7; Sybel 1884, S. 108-109
Ölbild: Nr. 12

Nr. 12
Die Himmelskönigin, 1829
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, ca. 122 x 76 cm
Signatur
Provenienz: 1831 Düsseldorf, Ankauf durch den Kunstverein der Rheinlande und Westphalen für 200 Reichstaler; verlost an Hr. Th. Steinkauler aus Mühlheim am Rhein
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1830 Berlin, Akademieausstellung; 1831 Düsseldorf, Kunstausstellung
Literatur: AK Berlin 1830, S. 57, Nr. 631; Kunstblatt, Bd. 11, Nr. 82 (14. Oktober 1838), S. 327; Bd. 12, Nr. 81 (18.Oktober 1831), S. 321; AK Düsseldorf 1831, S. 6 Nr. 123; Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, 2. Jg, 3. Bd., 1835, S. 198; Raczynski 1836, S. 131 f; Scotti 1837, S. 151, Anlage 8; Fahne 1837 a, S. 24; Püttmann 1839, S. 139, 144; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 558 f.; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Müller von Königswinter 1854, S. 176; Wiegmann 1856, S. 81; Camphausen 1867, S. 6-7; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424-425; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Blanckarts 1877, S. 3; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765; Schaarschmidt 1902, S. 84
Vorläufer: Nr. 11

Nr. 12.K1



J. W. Maassen
„Die Himmelskönigin“, nach Carl Sohn
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. K 1923-149
Lithographie, 26,5 x 34,5 cm

Nr. 13
Raphaels Traum, 1829
gemalt von Carl Ferdinand Sohn, Carl Friedrich Lessing, u.a.
Verbleib unbekannt
Transparent
Literatur: Mendelssohn Bartholdy 2010, Bd. 3, S. 293, 634 f.

Nr. 14



Raub des Hylas (Karton), um 1829
DE, Privatbesitz
Bleistiftzeichnung mit Weiß gehöht auf Karton, 127 x 118 cm
Signiert unten rechts: C. Sohn
Provenienz: nachgewiesen von 1885-1907 Hamburg, Sammlung Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907); 1907-1928, Sammlung Witwe Mary Elizabeth Weber (geb. Goßler, 1845-1927) und dann durch Erben versteigert; Berlin 28.2.1828, Auktionhaus Lepke, Kat. 1995, Nr. 139; Köln Nov. 1976, Auktionshaus Lempertz, Auktion Nr. 555, Nr. 923; Privatbesitz
Literatur: Pflugk-Harttung 1885, S. 91; VK Berlin Lepke 1928, S. 32, Nr. 139; Schmincke 2004, S. 352
Ölbild: Nr. 15

Nr. 15



Raub des Hylas, 1829
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Ø 153 cm
Provenienz: 1830 Berlin, vom Kunstverein gekauft und verlost an Schmiede Meister Raabe; Berlin, König von Preußen hat für 600 Taler gekauft; Berlin, 1876 überwiesen aus Kaiserlichem Besitz; Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, alte Inventar-Nr. A II 833; Berlin-Tiergarten, Turm, Flakturm Zoologischer Garten, ab 1941/1943-1945
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1830 Berlin, Akademieausstellung; 1836 Königsberg, Kunst- und Gewerbe-Ausstellung
Literatur: AK Berlin 1830, S. 57, Nr. 632; Kunstblatt, Bd. 11, Nr. 82 (14. Oktober 1830), S. 328; Bd. 12, Nr. 3 (11. Januar 1831), S. 10; Bd. 12, Nr. 4 (13. Januar 1831), S. 15; Bd. 17, Nr. 51 (28. Juni 1836), S. 214; Bd. 17, Nr. 51 (28. Juni 1836), S. 216; Brief von Carl Sohn an Graf Athanasius Raczynski, 02.10.1831, Universitätsbibliothek Leipzig, Sammlung Nebauer, Sign. Slg. Nebauer/K/Se-Z/K482**;** Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, 2. Jg, 3. Bd., 1835, S. 198; Preußische Provinzial-Blätter 1835, S. 49;

Raczynski 1836, S. 128-131, 175 f, 180 f; AK Königsberg 1832-1879, Jahr 1836, S. 56, Nr. 137; Scotti 1837, S. 151; PrAdK 1838-1839, S. 327; Püttmann 1839, S. 61 f, 89; Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 335; Bd. 2, S. 80; Füssli 1843, S. 584; Faber 1846, S. 275; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 557, 559; Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 175; Bd. 3, S. 937; Deutsches Kunstblatt 1850, Nr. 6, S. 48; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Müller von Königswinter 1854, S. 173; Schasler 1856, Bd. 2, S. 280, Nr. 21; Wiegmann 1856, S. 81; Hagen 1857, S. 296, 343; Deutscher Kunst-Kalender 1860, S. 134; Förster 1863, Bd. 5, S. 364; Stern/Oppermann 1864, S. 471; Müller 1864, S. 559; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Dioskuren, Jg. 10, Nr. 41 (8. Oktober 1865), S. 333; Becker 1867, S. 40; Jg. 12, Nr. 8 (24. Februar 1867), S. 63; Jg. 12, Nr. 48 (29. Dezember 1867): S. 382; Becker 1867 a; Camphausen 1867, S. 6; AKL 1870, S. 403; Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 3; BK Berlin 1878, S. 298, Nr. 347; BK Berlin 1885, S. 129, Nr. 347; BK Berlin 1886, S. 105; Allgemeine Realencyklopädie 1886; BK Berlin 1888, S. 129, Nr. 347; Rosenberg 1889, S. 362, 371, 383; Rauch/Rietschel 1890, S. 16; BK Berlin 1891, S. 129, Nr. 347; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765; Schaarschmidt 1902, S. 84; Meyers KL 1908, S. 569; Verlorene Werke 1965, S. 51; AK Berlin 1996, S. 69**;** BK Berlin 2001, S. 103; Vomm 2004, S. 262; Haberland/Perse 2010, S. 226, 227 (Kopie), 234
Karton: Nr. 114

Nr. 15.K1



Eduard Mandel (1810-1882)
„Raub des Hylas“, nach Carl Sohn
DE, Neuss, Clemens Sels Museum
Kupferstich

Nr. 15.K2



Friedrich Oldermann (1802-1874)
„Raub des Hylas“, nach Carl Sohn
DE, Privatsammlung

Lithographie, 59 x 47,6 cm

Nr. 15.K3



Unbekannter Künstler
„Raub des Hylas“, nach Carl Sohn
DE, Privatsammlung
Lithophanie, 21,2 x 22,4 cm
KPM Berlin, Modell KPM 170

Nr. 15.K4



Unbekannter Künstler
„Raub des Hylas“, nach Carl Sohn
US, New York, New York, Privatsammlung
Öl auf Leinwand, 182,9 x 189,2 cm

Nr. 15.K5



Unbekannter Künstler
„Raub des Hylas“, nach Carl Sohn
Verbleib unbekannt
Porzellan, ca. 20,5 x 20,5 cm, KPM Berlin

Verso Blindstempel: K.P.M

Nr. 15.K6



Unbekannter Künstler
„Raub des Hylas“, nach Carl Sohn
Verbleib unbekannt
Öl Leinwand, 160 x 157 cm

Nr. 15.K7



Unbekannter Künstler
„Raub des Hylas“, nach Carl Sohn
Verbleib unbekannt
Öl auf doublierte Leinwand, 45,5 x 45,5 cm

Nr. 16



Bildnis Johann Wilhelm Joseph von Mirbach (1784-1849), um 1830
DE, Kaster, Sammlung Harff
Öl auf Leinwand, 69 x 69 cm
Provenienz: Kaster, Sammlung von Mirbach; Familienbesitz bis heute

Literatur: Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16: Kreis Bergheim, Bd. 2: Heppendorf-Kerpen (1971), S. 81, Nr. 40, Abb. 363; Wolthaus 2022, S. 436, 472, 749, 888, Abb. 704
Pendant: Nr. 9

Nr. 16.K1



Martin August Dircks in Düsseldorf (1806-1871)
Druck des Königlichen Instituts in Berlin
„Bildnis Johann Wilhelm Joseph von Mirbach (1784-1849)“
Lithographie, ca. 31 x 26,5 cm (Blatt)

Nr. 17
Bildnis J. D. der Prinzessin von Solms-Braunsfeld, 1831
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: 1837, H. Erbprinz von Solms-Braunfels
Literatur: Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, Jg. 2, Bd. 3, 1835, S. 199; Scotti 1837, S. 152; Püttmann 1839, S. 238

Nr. 18
Italienische Schäfer-Szene am Brunnen, 1831
DE, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Graphische Sammlung
Bleistiftzeichnung
Signiert, bezeichnet und datiert unten rechts: Roma 1831 C. Sohn; unten links: Carl Sohn inv.

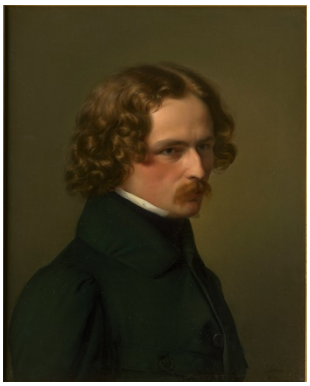
Nr. 19



Der Schadow-Kreis (Die Familie Bendemann und ihre Freunde), 1830-1832
gemalt von Carl Ferdinand Sohn zusammen mit Eduard Bendemann, Theodor Hildebrandt, Julius Hübner, Wilhelm Schadow

DE, Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, Inv. Nr. 1931/182
Öl auf Leinwand, 108 x 157 cm
Provenienz: Berlin, Schadowstr. 10, Bankier Anton Bendemann; Sammlung Fanny Hübner; 1950 erworben aus dem Kunsthandel
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1832 Düsseldorf, Kunstverein der Rheinlande und Westphalen; 1832 Berlin, Kunstakademie, Nr. 292
Literatur: Hildebrandts Tagebuch 1830, S. 25, 92 f; AK Düsseldorf 1832, S. 7; AK Berlin 1832, S. 23 f., Nr. 292; Kunstblatt, Bd. 12, Nr. 93 (20. November 1832), S. 371; Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, 2. Jg., 3. Bd., 1835, S. 187; Schasler 1856, Bd. 2, S. 332, Nr. 41; Mai 1998, S. 295; Schweers 2008, S. 1762; Raczynski 1836, S. 142 f; Püttmann 1839, S. 236; Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 174; Bd. 3, S. 708 f., Kommentar-Nr. 174/18-25, Abb.318; Schasler 1856, Bd. 2, S. 332, Nr. 41; Boetticher 1891-1901, Bd. 1,2, S. 582, Nr. 9; Cicerone 1925, S. 1000; Lankheit 1952, S. 186, Anm. 384; AK Düsseldorf 1976 b, 86 f., Nr. 167, Abb.; Markowitz 1979, S. 79 f., Abb. 26; AK Düsseldorf 1979, S. 442 f., Nr. 207; AK Bonn 1992, S. 84, Abb. 55; Monschau-Schmittmann 1993, S. 107-111, S. 5, Nr. 5; Wartmann 1996, S. 39; Mai 1998, S. 295, Abb. 393; LDM 1998, Bd. 3, S. 294 f., Abb. 393; Krey 2003, S. 34 f., 55-62, 278, Abb. 78; Leggewie 2006, S. 31, Abb. 1; Schweers 2008, S. 1762; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 21 f, Kat.-Nr. 9; Mai 2013, S. 17, Abb.; Seidel 2016, S. 12, Abb. 5; Kaiser 2017, S. 779, Abb. 76; Olliges 2023, S. 69, 71, Abb. 1
Pendant: Julius Hübner: Zeichnung und Farb-Skizze

Nr. 20



Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880), 1832
DE, Berlin, Staatsbibliothek, Unter den Ulmen, Inv.-Nr. K 136
Öl auf Leinwand, 58 x 46 cm
Signiert und datiert unten rechts: Sohn. / .8.32
Provenienz: Berlin, 1833 Geschenk von Carl Friedrich Lessing an seinen Vater Kanzler Lessing; Berlin, Familienbesitz Lessing; seit 1938 Berliner Staatsbibliothek
Literatur: Bd. 2, S. 308, Abb. zwischen S. 306-7.; Buchholtz 1914-16, Bd. 1, S. 262, 371; AK Düsseldorf 1979, S. 86, Abb. 47; Seidel 2016, S. 23 f., Abb. 12

Nr. 21



Bildnis Ottilie von Gudenau, geb. von Mirbach (1778-1846), 1832
DE, Kaster, Sammlung Harff
Öl auf Leinwand, 66 x 54 cm
Rückseitig bezeichnet: Ottilie Freifrau von Gudenau, geborne Freiinn von Mirbach, des K. K. Sternkreuzordens Dame, gemalt Anno 1832 durch Herrn Sohn
Provenienz: Kaster, Sammlung von Mirbach; Familienbesitz bis heute
Literatur: Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16: Kreis Bergheim, Bd. 2: Heppendorf-Kerpen (1971), S. 81, Nr. 42, Abb. 386; Wolthaus 2022, S. 472, 749, 888, Abb. 706

Nr. 22



Die Lautenspielerin, 1832
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 90 x 64 cm
Signiert und datiert: C. Sohn 1832
Provenienz:
Berlin 1832-1861, Sammlung Konsul Joachim Heinrich Wilhelm Wagner, Brüderstrasse Nr. 5; Berlin 1861, als Vermächtnis an Staatliche Museen, Nationalgalerie, alte Inventar-Nr. W.S. 234; Berlin-Tiergarten, Turm, Flakturm Zoologischer Garten, ab 1941/1943-1945
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin 1832, Kunstausstellung
Literatur: AK Berlin 1832, S. 121, Nr. 1299; Brief von Carl Sohn an Eduard Julius Friedrich Bendemann, 07.04.1833, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264g; Raczynski 1836, S. 176; Scotti 1837, S. 151; Püttmann 1839, S. 184; Fortoul 1842, S. 479; Füssli 1843, S. 587; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 557, 559; Löwenberg 1850, S. 85; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23 (falsch datiert und verortet); Schasler 1856, Bd. 2, S. 302, Nr. 195; Müller von Königswinter 1854, S. 175; Wiegmann 1856, S. 81; BK Berlin 1861, S. 129, Nr. 234; Förster 1863, Bd. 5, S. 366; Müller 1864, S. 559; Becker 1867, S. 40 (falsch datiert und verortet); Becker 1867 a (falsch datiert und verortet); AKL 1870,

S. 403 (falsch datiert und verortet); Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 4 (falsch datiert); Allgemeine Realencyklopädie 1886; Rosenberg 1889, S. 384; Zimmermann 1892, S. 545 (falsch datiert und verortet); Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765, Nr. 5; Meyers KL 1908, S. 569; Bénézit 1924; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; Verlorene Werke 1965, S. 51; Wartmann 1996, S. 28 f, 150, Abb. 11; LDM 1998, Bd. 3, S. 292, 294; BK Berlin 2001, S. 103, W.S. 234; AK Berlin 2011, 129, Abb. 234; AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 325, Abb. 7; Mai 2013, S. 247

Nr. 22.K1



LAUTENSPIELERIN VON SOHN.
Geschnitten von Wright und Folkard in London.

Wright und Folkard in London
„Lautenspielerin“
In: Raczynski 1836, S. 177
Steindruck

Nr. 22.K2
Carl Wildt
„Die Lautenspielerin“
Lithographie

Nr. 23
Diana im Bade, 1833
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 234 x 186 cm
Provenienz: Berlin 1833/34, Berliner Kunstverein; [verlost an den Oberbaurat Schmid ?]; 27. März 1835 Berlin, König von Preußen erwirbt das Werk für 1050 Taler (4050 Courant)
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin 1834, Kunstakademieausstellung; 1836 Königsberg, Kunst- und Gewerbe-Ausstellung
Literatur: Brief von Carl Sohn an Eduard Bendemann, 29.12.1832, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264f, S. 2; Kunstblatt, Bd. 13, Nr. 92 (15. November 1832), S. 365-366; Bd. 15, Nr. 45 (5. Juni 1834), S. 177-178; Bd. 16, Nr. 4 (13. Januar 1835), S. 15; Bd. 16, Nr. 22 (17. März 1835), S. 87; Bd. 16, Nr. 89 (5. November 1835), S. 365; Bd. 17, Nr. 51 (28. Juni 1836), S. 216; AK Berlin 1834, S. 66, Nr. 756; Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, 2. Jg, 3. Bd., 1835, S. 198; Raczynski 1836, S. 177 f; AK Königsberg 1832-1879, Jahr 1836, S. 56, Nr. 138; Scotti 1837, S. 151; Püttmann 1839, S. 62 f, 89; Füssli 1843, S. 584; Correspondenz-Blatt, Jg. 1 (1845), S. 31; Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Quarterly Review 1846, S. 334 f.; Faber 1846, S. 275; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 557; Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 189; Bd. 3, S. 937; Müller von Königswinter 1854, S. 173; Wiegmann 1856, S. 81; Hagen 1857, S. 312, 343 f.; Turner 1863, S. 20-21; Förster 1863,

Bd. 5, S. 365; Müller 1864, S. 559; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Camphausen 1867, S. 6; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; AKL 1870, S. 403; Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 4; AK Berlin 1886, S. 339, Nr. 2621; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Rosenberg 1889, S. 384; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765, Nr. 6, 7; Schaarschmidt 1902, S. 84; Meyers KL 1908, S. 569; Höffner 1910, S. 30, 67, 69; Mai 1998, S. 292; Verlustkatalog SPSG 2004, S. 471; Mendelssohn Bartholdy 2009, Bd. 2, S. 459, 690; Bd. 3, S. 279, 470, 625, 740
Variante: Nr. 97

Nr. 23.K1



Carl Funcke
„Diana im Bade“, nach Sohn
DE, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte
Stahlstich, 26 x 21 cm

Nr. 23.K2



Unbekannter Künstler (London)
„Diana im Bade“, nach Sohn
In: Raczynski 1836, S. 179
Holzschnitt
Carl Wildt soll laut Boetticher auch eine Lithographie gemacht haben.

Nr. 24



Bildnis Pauline Decker, geb. von Schätzel (1828–1882), 1833
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 109 x 102 cm
Signiert unten links: Sohn 1833
Provenienz: Berlin 1856, Sammlung des Herrn Geheimen Ober-Hof-Druckers Decker, Wilhelmsstr. 75 in Berlin; Berlin 1828, Auktionshaus Karl Ernst Henrici, Nr. 332
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berliner Akademieausstellung 1834 (wahrscheinlich Nr. 755)
Literatur: Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, 2. Jg, 3. Bd., 1835, S. 199; Schasler 1856, Bd. 2, S. 353, Nr. 56; Raczynski 1836, S. 176; Scotti 1837, S. 152; Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 189; Bd. 3, S. 937; Höffner 1910, S. 69; VK Berlin Henrici 1928, S. 43, T. XVIII; Mendelssohn Bartholdy 2010, Bd. 3, S. 183, 302, 577, 642; Schlegel 2026

Nr. 25
Kinderkopf (Studie nach der Natur), 1833
Verbleib unbekannt
Provenienz: 1837 Düsseldorf, Frau Direktor Schadow
Literatur: AK Düsseldorf 1833, S. 6, Nr. 105; Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, Jg. 2, Bd. 3, 1835, S. 198; Scotti 1837, S. 151

Nr. 26
Blonder Kinderkopf mit weißen Rosen im Haar, um 1834
Verbleib unbekannt
Öl
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Halberstadt 1834, Kunstausstellung
Literatur: o. V.: Bericht über die fünfte Kunstausstellung zu Halberstadt. Geschlossen am 1. Juni 1834, in: Kunstblatt, Bd. 15, Nr. 79 (2. Oktober 1834), S. 315

Nr. 27



Die beiden Leonoren (Skizze für Farbenskizze), um 1834
Verbleib unbekannt
Bleistift auf Velin, 37,5 x 31,8 cm
Provenienz: Wahrscheinlich: Hans Koberstein, Berlin-Dahlem; Düsseldorf 1863, C. G. Boerner, dort erworben; Privatbesitz; 8. Mai 2015 München, Karl & Faber, Auktion 261, Los 309
Literatur: Wahrscheinlich: AK Düsseldorf 1925, S. 127; VK München Karl & Faber 2015, S. 200, Nr. 309
Farbenskizze: Nr. 28
Ölbild: Nr. 30

Nr. 28



Die beiden Leonoren (Farbenskizze), 1834
DE, Hamburg, Privatbesitz
Öl auf Holz, größer als 31,8 x 45,4 cm; evtl. Beschnitten für den Rahmen, da „Kunst“ abgeschnitten ist
Keine Signatur; Rückseitig bezeichnet: die beiden Leonoren./ Skizze von Sohn/ 1834. vom Düsseldorfer Kunst/ Verein verloost.
Provenienz: 1834 Düsseldorf, vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen erworben für 56 Reichstaler und 20 Silbergroschen, dann verlost; Berlin, Fräulein E. von Waldenburg; 1834, Hannover/Göttingen, durch das Los gewonnen von Georg Heinrich Michaelis (1793-1863); innerhalb der Familie bis heute vererbt
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1834 Düsseldorf, Kunstaustellung
Literatur: Kunstblatt, Bd. 15, Nr. 71 (4. September 1834), S. 281; Scotti 1837, S. 151, Anlage Nr. 8 Lit. U.U., Nr. 168; Fahne 1837 a, S. 30; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766
Vorzeichnung: Nr. 27
Ölbild: Nr. 30

Nr. 29



Die beiden Leonoren (Skizze), 1834
DE, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferkabinett
Bleistiftzeichnung, 35 x 24 cm
Provenienz: 1888 Berlin, Berliner National-Galerie
Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765 f., unter Nr. 9; AKL 1937; Gronert 1997, S. 2317
Ölgemälde: Nr. 30

Nr. 30



Die beiden Leonoren, 1834
DE, Bonn, LVR-LandesMuseum, Inv.-Nr. 2002.82,0-0
Öl auf Leinwand, 174,5 x 132,5 cm
Signiert und datiert unten links: Carl Sohn 1834
Provenienz: 1834 Berlin, Kunstverein; Berlin 1834, Generalleutnant von Reiche; Berlin 1996, Gronert Kunsthandel; 2002 Ankauf des LVR für Bonn
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1834 Berlin, Kunstausstellung
Literatur: Brief von Carl Sohn an Eduard Bendemann, 29.12.1832, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264f, S. 2; Kunstblatt, Bd. 16, Nr. 5 (15. Januar 1835), S. 19; Bd. 16, Nr. 22 (17. März 1835), S. 88; Bd. 16, Nr. 89 (5. November 1835), S. 365; Bd. 18, Nr. 56 (13. Juli 1837), S. 225; Bd. 25, Nr. 31 (April 1844), S. 130 (fälschlich „Die beiden Dianen“ genannt); Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, 2. Jg, 3. Bd., 1835, S. 198; Raczynski 1836, S. 179 f.; Scotti 1837, S. 151; Fahne 1837 a, S. 30; Püttmann 1839, S. 63, 76, 89, 92; Uechtritz 1839, Bd. 2, S. 80; Hallische Jahrbücher 1839, Sp. 1309; Füssli 1843, S. 585; Faber 1846, S. 276; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 559; Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 190; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Müller von Königswinter 1854, S. 174 f; Wiegmann 1856, S. 81; Denkmäler der Kunst 1856, Bd. 4, S. 21, Tafel XV, Fig. 2; Dioskuren 1856, Jg. 1, H. 10 (15. August 1856), S. 100; Hagen 1857, S. 313, 344 f.; Lübke/Caspar 1858, S. 407, 456; Lübke 1860, S. 715; Förster 1863, Bd. 5, S. 365 f; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Lübke 1870, S. 413; AKL 1870, S. 403; Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 4; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Rosenberg 1889, S. 383; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765 f; Martens 1895, S. 116; Schaarschmidt 1902, S. 84; Norden 1904, S. 193; Springer/Osborn 1909, S. 50; Hamann 1914, S. 127 f., 132; Cohen 1917, S. 417; Hütt 1995, S. 36; Kohle 1995, S. 312, Abb. 14Wartmann 1996, S. 28 f, 30; Gronert 1997, S. 2316 f.; Mai 1998, S. 292; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 104; Körner 2011, S. 161 ff.; Mai 2013, S. 247; Voget 2014, S. 22 ff., Abb. 9
Verschiedene Vorzeichnungen: Nr. 27, 28, 29, 326 (Skizzenbuch, Bl. 6 recto)
Variante: Nr. 33

Nr. 30.K1



Charles August Schuler
„Die beiden Leonoren“, nach Carl Ferdinand Sohn
NL, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1905-2378
Stahlstich

Nr. 30.K2



Cristian Hoffmeister (1818-1871)
„Die beiden Leonoren“, nach C. Sohn
DE, Heidelberg, Musenalm
Stahlstich

Nr. 30.K3



Carl Wildt
„Die beiden Leonoren“, nach C. Sohn
GB, Royal Collection, Inv.-Nr. RCIN 819142
Lithographie

Nr. 30.K4



Franz Grundmann (1828-1852)
„Die beiden Leonoren“, nach C. Sohn
US, Massachusetts, Cambridge, Harvard Museum, Inv.-Nr. R10825
Lithographie
Es soll noch weitere Lithographien von J. C. Schall, Beck und anderen geben.

Nr. 30.K5



Unbekannter Stahlstecher
„Die beiden Leonoren“, nach C. Sohn
DE, Privatsammlung
Stahlstich

Nr. 30.K6



Severin Buemann in Wien
„Die beiden Leonoren“, nach C. Sohn
Raczynski 1836, S. 180
Holzschnitt

Nr. 30.K7



Unbekannter Künstler
Verbleib unbekannt
„Die beiden Leonoren“, nach Carl Ferdinand Sohn
Öl auf Leiwand, doubliert, 42,5 x 33,5 cm
Unsigniert

Nr. 30.K8



Unbekannter Künstler
„Die beiden Leonoren“, nach Carl Ferdinand Sohn
DE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 52 × 40,3 cm
Unsigniert

Nr. 31



Das Urteil des Paris (Farbskizze), 1835
DE, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, ZL-Nr. 96/7344
Bleistift und Aquarell auf Papier, montiert auf beigefarbenem Karton mit Goldschnitt, 35,4 x 47,8 cm (Zeichnung)

Bezeichnet unten auf Karton: Sohn Prof in Düsseldorf 1835 Das Urtheil des Paris Skizze des Gemahldes für den Gr. Spiegel zum Diesenberge
Provenienz: 1835 Düsseldorf, Ankauf durch den Kunstverein der Rheinlande und Westphalen für 113 Reichstaler und 10 Silbergroschen; verlost an D. H. Schindelmeister zu Stettin; Bernhard Hausmann; seit 1996 als Teil der Sondersammlung "Andenken meiner Zeitgenossen" von Bernhard Hausmann
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1835 Düsseldorf, Kunstverein der Rheinlande und Westphalen; 1836 Königsberg, Kunst- und Gewerbe-Ausstellung
Literatur: AK Düsseldorf 1835, S. 7, Nr. 156; Kunstblatt, Bd. 16, Nr. 90 (10. November 1835), S. 370; Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, 2. Jg, 3. Bd., 1835, S. 198; AK Königsberg 1832-1879, Jahr 1836, S. 56, Nr. 139; Fahne 1837, S. 44 f.; Fahne 1837 a, S. 32; Scotti 1837, S. 151, Anlage Nr. 8 Lit. U.U., Nr. 36; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766; BK Braunschweig 2005, S. 226, Abb. 96/7344
Ölbild: Nr. 32

Nr. 32
Das Urteil des Paris, 1835
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: 1836 Halberstadt, Sammlung Werner Friedrich Julius Stephan Freiherr Spiegel zum Desenberg
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1836 Halberstadt, Kunstausstellung; 1836 Berlin, Kunstakademieausstellung; 1836 Düsseldorf, Kunstverein der Rheinlande und Westphalen
Literatur: Rheinische Provinzial-Blätter, Neue Folge, 2. Jg, 3. Bd., 1835, S. 198; Kunstblatt, Bd. 17, Nr. 13 (16. Februar 1836), S. 50; Bd. 17, Nr. 51 (28. Juni 1836), S. 214-215; Bd. 17, Nr. 79 (4. Oktober 1836), S. 325; Bd. 18, Nr. 10 (2. Februar 1837), S. 40; Bd. 18, Nr. 54 (6. Juli 1837), S. 218; Bd. 18, Nr. 55 (11. Juli 1837), S. 221; AK Berlin 1836, S. 70, Nr. 925; Scotti 1837, S. 151; PrAdK 1836 – 1837, S. 231, 234; Püttmann 1839, S. 63 f., 89; Uechtritz 1839, Bd. 2, S. 80; Füssli 1843, S. 584; Faber 1846, S. 275; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 557; Correspondenz-Blatt, Jg. 1 (1845), S. 31; Schadow 1849/87, Bd. 1, S. 195; Bd. 3, S. 937; Deutsches Kunstblatt 1850, Nr. 6, S. 48; 1853, Nr. 21, S. 183; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Müller von Königswinter 1854, S. 173; Kugler 1854, S. 173 ff.; Wiegmann 1856, S. 81; Förster 1863, Bd. 5, S. 365; Camphausen 1867, S. 6; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; AKL 1870, S. 403; Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 4; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Rosenberg 1889, S. 384; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 10; Meyers KL 1908, S. 569; Mai 1998, S. 292; BK Braunschweig 2005, S. 226
Farbskizze: Nr. 31

Nr. 33



Die beiden Leonoren, 1836
PL, Poznan, Muzeum Narodowe, Inv.-Nr. MNP FR 492 (ehem. MNP Mo 694)
Öl auf Leinwand, 68,5 × 58 cm
Ligiert monogrammiert und datiert unten links: 18 CS. 36
Provenienz: Herbst 1834 Auftrag von Graf Athanasius von Raczynski, Dezember 1836 von ihm erworben; 1884-1903 Berlin, National-Galerie, 1903 Posen, Nationalmuseum
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1837 Posen
Literatur: Scotti 1837, S. 151, Anlage Nr. 8; Fahne 1837 a, S. 30; Püttmann 1839, S. 63, 76; Kunstblatt, Bd. 21, Nr. 22 (17. März 1840), S. 87; Raczynski 1841, S. 36 f., Nr. 34; 1843, S. 29, Nr. 34; 1844, S. 29, Nr. 34; 1847, S. 28, Nr. 34; 1851, S. 26, Nr. 34; 1853, S. 16, Nr. 24; 1856, S. 21, Nr. 36; 1862, S. 24 f., Nr. 36; 1866, S. 26, Nr. 51; 1869, S. 29, Nr. 52, 1876, Nr. 58; Löwenberg 1850, S. 86; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Schasler 1856, Bd. 2, S. 287, Nr. 24; Wiegmann 1856, S. 81; Müller 1864, S. 559; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Becker 1867, S. 40; Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 4; BK Berlin 1886, S. XX, 105-106, Nr. 77; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765 f., Nr. 9; Schaarschmidt 1902, S. 84, Abb. S. 87; Cohen 1917, S. 417; Woermann 1922, S. 198; Gumowski 1924, S. 109, Nr. 50; Koetschau 1926, S. 81, 86; Gumowski 1931, S. 180 f., Nr. 197, Tafel CXLVI; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; BK Düsseldorf 1969, S. 355; RP 1979; AK Düsseldorf 1979, S. 443 f., Kat.-Nr. 208; Warkoczewska 1991, S. 7, 93, Abb. 7; AK München 1992, Nr. 40; Hütt 1995, S. 41, 49, Abb. 18; Gronert 1997, S. 2316 f.; LDM 1998, Bd. 3, S. 292, 294; AK Posen 2005, S. 388, Nr. 121; AK Dortmund 2005, S. 29; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 104, Kat.-Nr. 69, Abb.; Körner 2011, S. 161 ff., Abb. 65; Mai 2013, S. 247 f., Abb. 124; Voget 2014, S. 22 f., Abb. 15; Kaiser 2017, S. 615 f., 708
Erste Fassung: Nr. 30
Zeichnung: Nr. 27

Nr. 33.K1



Unbekannter Künstler
DE, Bonn, Dr.-Axe-Stiftung
„Die beiden Leonoren“, nach Carl Ferdinand Sohn
Öl auf Leiwand, 68,5 x 58 cm
Ligiert monogrammiert: CS

Nr. 33.K2



August Bouvier
Verbleib unbekannt
„Die beiden Leonoren“, nach Carl Ferdinand Sohn
Öl auf Leiwand, 67,3 x 55,8 cm
Signiert unten links

Nr. 33.K3



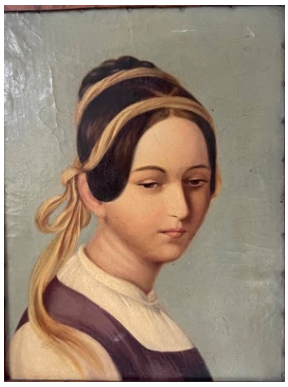
William French (1815-1898)
„The Two Leonoras“, nach Carl Ferdinand Sohn
DE, Privatbesitz
Stahlstich, 26 x 20 cm

Nr. 34



Enttäuschte Liebe (Studie), 1836
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 40,6 x 32,4 cm
Bezeichnet verso: Carl Sohn/ Professor at the Academie/ Düsseldorf/ Study for Disappointed Love/ pinx 1836
Provenienz: 22. April 2016 Milford, Connecticut, Shannon's Fine Art Auctioneers, American and European Paintings, Drawings ans Sculpture, Lot 109; New York, Mark Murray
Literatur: Storberg 2012, Umschlag

Nr. 34.K1



Unbekannter. Künstler
„Enttäuschte Liebe“, nach Carl Sohn
DE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand

Nr. 35
Bildnis Freiin von Jukowsy [Joukowsky], um 1836
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 2
Abgebildet auf Zeichnung: Nr. 35.K1

Nr. 35.K1



Gerhard von Reutern (1794-1865)
„Der Maler Carl Ferdinand Sohn in seinem Atelier“, 1836
Verbleib unbekannt
Aquarell, 24,5 x 20 cm

Nr. 36
Romeo und Julia (Skizze), um 1836
Verbleib unbekannt
Provenienz: Bremen, Phil. Graeven; Bremen 1863, Privatbesitz
Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 13
Ölbild: Nr. 37

Nr. 37
Romeo und Julia, 1836
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, größer als 83 x 58 cm
Provenienz: Berlin, Unter den Linden Nr. 6, Sammlung Bankier Fränkel
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin 1838, Akademieausstellung, Nr. 803
Literatur: Scotti 1827, S. 152; Scotti 1838, S. 42; AK Berlin 1838, S. 58, Nr. 803; Ruge 1839, S. 194-196; Püttmann 1839, S. 64 f, 89, 92; Uechtritz 1839, Bd. 2, S. 80; AK Köln 1839, S. 13, Nr. 177a; Sundine 1842, Nr. 6 (9. Februar 1842), S. 44; Füssli 1843, S. 587; Faber 1846, S. 276; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Müller von Königswinter 1854, S. 174; Schasler 1856, Bd. 2, S. 361, Nr. 6; Wiegmann 1856, S. 81; Förster 1863, Bd. 5, S. 365; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Camphausen 1867, S. 7; AKL 1870, S. 403; Hey'l 1875, S. 180; Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 4; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Rosenberg 1889, S. 383; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 11; Meyers KL 1908, S. 569; Mai 1998, S. 292
Skizze: Nr. 36
Wiederholungen: Nr. 38, 39

Nr. 37.K1

Gustav Lüderitz
„Romeo und Julia", nach Carl Sohn
DE, Berlin-Brandenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Inv.-Nr. GK II (5) 3223a
Lithographie, 54,3 x 41,3 cm

Nr. 37.K2



Timothy Stansfield Engleheart
„Romeo und Julie“, nach Carl Sohn
GB, London, British Museum, Inv.-Nr. 2006, U.1153
Stich, 17,3 x 14 cm

Nr. 37.K3
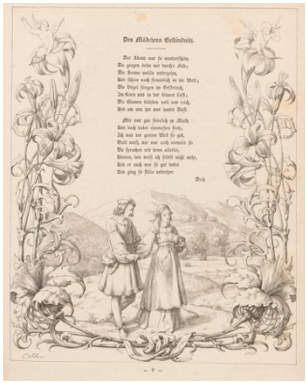


Unbekannter Künstler
„Romeo und Julia“, nach Carl Sohn
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 63,5 x 52 cm
Unsigniert

Nr. 38
Romeo und Julia, 1837
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: Im Auftrag des Kunstvereins Halberstadt, dann verlost; 1837 regierende Herzog in Halberstadt
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1837 Halberstadt, Magdeburg, Halle, Braunschweig, Dresden und Königsberg, Stettin, Breslau, Posen, Danzig und Leipzig
Literatur: Kunstblatt, Bd. 18, Nr. 103 (26. December 1837), S. 424; Bd. 19. Nr. 51 (26. Juni 1838), S. 201 f; Bd. 19, Nr. 56 (12. Juli 1838), S. 224; Bd. 19, Nr. 72 (6. September 1838), S. 294; Bd. 19, Nr. 89 (6. November 1838), S. 364; PrAdK 1838-1839, S. 51, 178; Scotti 1838, S. 42; Centralblatt DKV, Jg. 1 (1839), S. 58; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Deutsches Kunstblatt 1853, Nr. 42, S. 372; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Wiegmann 1856, S. 81; Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 4; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 14
Vorbild: Nr. 37
Weitere Version: Nr. 39

Nr. 39
Romeo und Julia, 1837
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, ca. 83 x 58 cm
Provenienz: Köln 1837, K. Stein
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Köln 1839, Kunstausstellung
Literatur: AK Köln 1839, S. 13, Nr. 177a; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 557 (falscher Besitzer in Berlin angeführt); Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 81; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 12
Vorbild: Nr. 37
Weitere Version: Nr. 38

Nr. 40
Romeo u. Julia (Ballszene, Akt 3), 1837
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: Halberstadt 1837, Kunstverein
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin 1838, Akademieausstellung, Nr. 804
Literatur: AK Berlin 1838, S. 58, Nr. 804; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 557; Reber 1876, S. 381; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 15

Nr. 41
Bildnis der Prinzessin Rohan, 1837
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Scotti 1838, S. 42

Nr. 42

„Des Mädchens Geständnis“ in Reinick's „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde“, 1837
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv-Nr. K1919-163 (Probedruck)
DE, Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek
Radierung, 22,5 x 29,2 cm
Drucksigniert unten links: C. Sohn
Literatur: Reinick 1838, S. 7; VK Leipzig Weigel 1838, Sechste Abtheilung, S. 32; Scotti 1838, S. 42; VK Leipzig Weigel 1838, Sechste Abtheilung, S. 32; Kunstblatt, Bd. 19, Nr. 12 (8. Februar 1838), S. 47; Bd. 19, Nr. 25 (27. März 1838), S. 98 f; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 559; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767, Nr. 59; Höffner 1910, S. 107; AKL 1937

Nr. 43



Bildnis Carl Eduard Schnitzler (1792-1864), 1838
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Dep. 89/28
Öl auf Leinwand, 70 x 58,5 cm
Signiert und datiert unten rechts: 18 C. Sohn 38
Provenienz: Köln, Bankhaus Stein; Köln 1819, Familienbesitz
Literatur: Cicerone 1918, S. 45; BL Stadtmuseum Köln; BK Köln 2006, S. 276, Kat.-Nr. 0748, Abb. 0748
Pendant: Nr. 44

Nr. 44
Bildnis Wilhelmine Schnitzler, geb. Stein (1800-1869), 1838
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: Köln 1918, Familienbesitz
Literatur: Cicerone 1918, S. 45
Pendant: Nr. 43

Nr. 45
Tasso und die beiden Leonoren (Farbenskizze), um 1838
Verbleib unbekannt
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1838 Berlin, Akademieausstellung, Nr. 805
Literatur: AK Berlin 1838, S. 58 f., Nr. 805; Scotti 1838, S. 42
Ölbild: Nr. 46

Nr. 46



Torquato Tasso und die beiden Leonoren, 1839
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 2131
Öl auf Leinwand, 175,8 x 255,5 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1839

Provenienz: 1839 Düsseldorf, erworben durch den KVRW und verlost an General von Reiche; Akademie und Kunstverein kauften es für 2000 Taler für den Galeriesaal der Kunstakademie; vor 1857 übernommen in die Städtische Gemäldesammlung
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1839 Berlin, Hotel de Prusse; 1839 Düsseldorf, Kunstverein der Rheinlande und Westphalen, Nr. 134; 1839 Paris, Salon; 1861 Köln, Wallraf-Richartz Museum, Allgemeine deutsche und historische Kunstausstellung, Nr. 390
Literatur: Scotti 1838, S. 42; Verhandlungen des Kunst-Vereins, Jg. 10 (1838/39), S. 6, 17 (Nr. 16), 25; Jg. 11 (1839/40), S. 17 (Nr. 16; in gleichem Sinne in den folgenden Jahrgängen bis 1856); AK Düsseldorf 1839, S. 6, Nr. 134; Kölnische Zeitung 1839, Nr. 142, S. 1; Kunstblatt, Bd. 20, Nr. 19 (5. März 1839), S. 76; Bd. 20, Nr. 50 (20. Juni 1839), S. 199; Bd. 20, Nr. 68 (22. August 1839), S. 269; Nr. 69 (27. August 1839), S. 276; Bd. 25, Nr. 31 (April 1844), S. 130; AK Düsseldorf 1839, S. 6, Nr. 134; Püttmann 1839, S. 76, 89, 233; Uechtritz 1839, Bd. 1, S. 173 f., 178, 180; Bd. 2, S. 199-204; Hallische Jahrbücher 1839, Sp. 1309; Centralblatt DKV, Jg. 1 (1839), S. 60; Bd. 2, S. 84; Fortoul 1842, S. 479; Füssli 1843, S. 549, 585 ff., 653; Correspondenz-Blatt, Jg. 1 (1845), S. 31, 86; Quarterly Review 1846, S. 333 f.; Faber 1846, S. 276 f.; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 557 f.; Schadow 1849/1987, Bd. 1, S. 211; Bd. 3, S. 780 (Abb. 379), 937; Deutsches Kunstblatt 1850, Nr. 48, S. 379; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 8 (Jan. 1853), S. 112; Müller von Königswinter 1854, S. 175; Wiegmann 1856, S. 81; Hagen 1857, S. 313, 344 f.; BK Düsseldorf 1857, S. 20 f., Nr. 16; 1872, S. 34 f., Nr. 37; 1880, Nr. 37; 1893, S. 47, Nr. 110; 1897, S. 50, Nr. 120; 1902, S. 63 f., Nr. 163; 1904, Nr. 163; 1905, S. 71, Nr. 163; 1907, S. 75 f., Nr. 163; 1908, S. 75 f.; 1910, S. 78 f., Nr. 163; 1913, S. 68, Nr. 302; AK Köln 1861, S. 42, Nr. 390; Förster 1863, Bd. 5, S. 365 f; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Camphausen 1867, S. 7; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Hey'l 1875, S. 180; Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 4; AK Berlin 1886, S. 339, Nr. 2623; Becker 1888, S. 152 ff.; AK Düsseldorf 1888, S. 114, Nr. 1554; Zimmermann 1892, S. 545; AK Berlin 1896, S. 221, Nr. 3645; AK Düsseldorf 1898, S. 30, Nr. 320; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 16; Schaarschmidt 1902, S. 84; Cohen 1917, S. 417, S. 421; Cicerone 1919, S. 666; Klapheck 1921, S. 118; Woermann 1922, S. 198; Bénézit 1924; Woermann 1924, S. 336; AK Düsseldorf 1925, S. 126, Nr. 807; Hamann 1925, S. 235; Koetschau 1926, S. 78, 86, 208 Abb; Eberlein 1929, S. 53; Cohen 1932, S. 5; Eberlein 1936, S. 236; AKL 1937; AK Düsseldorf 1948, Nr. 304; Peters 1955, S. 34, Nr. 58, T. 48; Markowitz 1957, S. 154; Hütt 1964, S. 180; Markowitz 1967, S. 87; Markowitz 1967a, Nr. 3; BK Düsseldorf 1969, S. 8, 11, 334 f., Kat. 4079, Abb. 246; Andersen 1971, Bd. 2, S. 312; Markowitz/Andree 1977, Nr. 36; AK Düsseldorf 1979, S. 444 f., Nr. 209, Abb.; Trier/ Weyres 1979, S. 90, Abb. 34; Kohle 1995, S. 308 ff., Abb. 7; LDM 1998, Bd. 3, S. 292, 294, Abb. 390; AK Düsseldorf 1999, S.102 f., Abb.; AK Düsseldorf 2000, S. 34, Abb.; Biedermann 2001, S.111, Kat.-Nr. 16; Schweers 2008, S. 1762; BK Düsseldorf 2011, S. 141, Abb.; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 106 f., Kat.-Nr. 70, Abb.; Körner 2011, S. 107 ff., Abb. 43; Vergoossen 2011, S. 88, Abb. 69; Mendelssohn Bartholdy 2012, Bd. 6, S. 425, 720; Mai 2013, S. 247; Voget 2014, S. 35 ff., Abb.22; Seidel 2016, S. 16, Abb. 7
Farbenskizze: Nr. 45
Variante: Nr. 54

Nr. 47



Carl Friedrich Lessing (1808-1880), 1839
DE, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 3188
Blei auf Papier, 35,1 x 23,8 cm
Bezeichnet unten: C. F. Lessing / geb. zu Breslau d. 15ten Febr. 1808.; bezeichnet Mitte rechts: C. Sohn del. / Düsseldorf Septbr. 1839.
Provenienz: Dresden, Sammlung Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788-1868); zwischen 1831 und 1868 vom Dresdner Kupferstich-Kabinett erworben
Literatur: AKL 1937
Pendant: Gehörte zu der ab 1811 von Vogel von Vogelstein angelegten Bildnissammlung.

Nr. 48
Carl Friedrich Lessing (1808-1880), 1840
Verbleib unbekannt
Bleistiftzeichnung, 25 x 23 cm
Bezeichnet: C. Sohn D. 16.9.40
Provenienz: Berlin-Dahlem, Herr Hans Koberstein
Literatur: AK Düsseldorf 1925, S. 126, Nr. 813

Nr. 49



Donna Diana (Szene aus dem Lustspiel von Moreto), 1840
Zerstört
Öl auf Leinwand, 142 x 185 cm
Signiert und datiert: C. Sohn 1840
Provenienz: 1848 Leipzig, Geschenk von Adolph Heinrich Schletter an das Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 230; beim Bombenangriff am 4.12.1943 im Museum am Augustusplatz vernichtet.

Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 81; o. V.: Das Städtische Kunstmuseum in Leipzig, in: Dioskuren 1856, Jg. 2, Nr. 3 (1. Februar 1857), S. 19; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Reber 1876, S. 381; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 17; AKL 1870, S. 403; Blanckarts 1877, S. 4; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Zimmermann 1892, S. 545; Springer/Osborn 1909, S. 50 f., Abb. 53; Bénézit 1924; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; Verlorene Werke 1965, S. 146
Gedicht inspiriert durch das Bild: Teofil Lenartowicz (1822-1893) *„Na obraz Sohna «Donna Diana»“***,** T. Lenartowicz, *Na obraz Sohna «Donna Diana»*, [in:] idem, *Poezje*, hrsg. J. Nowakowski, PIW, Warszawa 1968, S. 810.

Nr. 49.K1



Leopold Scheel (1888-1954)
„Donna Diana“, um 1930, nach Carl Sohn
CH, Online angeboten bei Ricardo
Öl auf Leinwand, 74,5 x 96,5 cm
Bezeichnet und signiert: nach Karl Sohn cop. / L.Scheel

Nr. 49.K2



Unbekannter Künstler
„Donna Diana“, nach Carl Sohn
IT, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 120 x 155 cm

Nr. 49.K3



Felipez Sanz Alonso
„Donna Diana“, 1931, nach Carl Sohn
ES, Privatbesitz
Wandteppich

Nr. 50
Die beiden Schwestern, 1840
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: 1842 Berlin, Sammlung des Prinzen August von Preußen
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1842 Berlin, Kunstausstellung
Literatur: AK Berlin 1842, S. 150, Nr. 1530; Kunstblatt 1843, Bd. 24, Nr. 21, S. 89; Füssli 1843, S. 587; AK Berlin 1844, S. 148, Nr. 1591; Nagler 1835–1852, Bd. 16 (1846), S. 558 f.; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Müller von Königswinter 1854, S. 175; Wiegmann 1856, S. 81; Förster 1863, Bd. 5, S. 366; Camphausen 1867, S. 7; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; AKL 1870, S. 403; Blanckarts 1877, S. 4; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 18; Meyers KL 1908, S. 569; Mai 1998, S. 292

Nr. 50.K1



Carl Wildt
„Die Geschwister“
DE, Nachlass des Künstlers
Lithographie

Nr. 50.K2



Kopie von fremder Hand:
Unbekannter Maler
„Die beiden Schwestern“, nach Carl Sohn
Verbleib unbekannt
Öl auf Metalltafel, 67,5 x 87 cm

Nr. 51



Bildnis Johanna Freiin v. d. Vorst-Lombeck-Gudenau (1807-?), um 1840
DE, Kaster, Sammlung Harff
Öl auf Leinwand, 64 x 54 cm
Provenienz: Kaster, Sammlung von Mirbach; Familienbesitz bis heute
Literatur: Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16: Kreis Bergheim, Bd. 2: Heppendorf-Kerpen (1971), S. 81, Nr. 45, Abb. 366; Wolthaus 2022, S. 437, 472, 88, Abb. 707
Pendant: Isidor Popper (1816-1884)
„Joseph Clemens von Gudenau (Domherr in Trier und Hildesheim; 1765-1849)“, 1839
DE, Kaster, Sammlung Harff
Öl auf Leinwand, 64 x 52 cm
Signiert und datiert unten rechts

Nr. 52



Bildnis Josephine Gräfin Wolff Metternich zur Gracht, von Hompesch-Bollheim (1823-1858), 1842
DE, Erftstadt, Schloss Gracht
Öl auf Leinwand, 121,5 x 92,5 cm
Provenienz: Sammlung der Familie Wolff Metternich; 1957, Sammlung Gracht
Literatur: Wolthaus 2022, S. 427, 472, 748, Abb. 652

Nr. 53



Bildnis Emilia Henriette Lucia Schoeller, verh. Peill (1821-1891), 1842
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 110 x 80 cm
Signiert und datiert: C. Sohn 1842
Provenienz: 1917/1925 Düren, Sammlung des Geheimrats Peill
Literatur: Cohen 1917, S. 417; AK Düsseldorf 1925, S. 126, 159, Nr. 808, Abb.

Nr. 54



Torquato Tasso und die beiden Leonoren, 1843
DE, Greifswald, Pommerschen Landesmuseums Greifswald
Öl auf Leinwand, 91,5 x 128 cm

Signiert unten Mitte: C. Sohn
Provenienz: Düsseldorf, Auftragsarbeit für Kunsthändler Julius Buddeus; vor 1843 Leipzig, A. C. Felix; seit 1963 aus dem Nachlass von einem Professor bei Prof. Thümmel, Greifswald; ab 2022 im Pommerschen Landesmuseums Greifswald
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Düsseldorf, Buddeus
Literatur: Faber 1846, S. 276 f.; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 81; Blanckarts 1877, S. 4; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766; Schaarschmidt 1902, S. 84; Meyers KL 1908, S. 569
Vorbild: Nr. 46

Nr. 54.K1



Carl Wild
„Torquato Tasso und die beiden Leonoren“, nach Carl Sohn
DE, Frankfurt am Main, Frankfurter Goethe-Haus / Freies Deutsches Hochstift, Inv.-Nr. III-03470
Lithographie, 62,3 x 86,5 cm

Nr. 55



Bildnis Marie Wiegmann, geb. Hancke (1826-1893), 1843
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4053
Öl auf Leinwand, 126 x 102,5 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn 1843
Provenienz: wohl seit dem Erwerb vom Künstler im Familienbesitz der Familie Wiegmann; 1897, Geschenk von Fräulein Else Wiegmann, der Pflegetochter der Dargestellten; (1906 Berlin, Direktor Geh.-Rat A. v. Werner laut AK Berlin 1906 b)
Literatur: Künstlerleben 1832-1867; BK Düsseldorf 1897, Nachtrag; 1900, Nr. 165; 1902, S. 64, Nr. 165; 1904, Nr. 165; 1905, S. 72, Nr. 165; 1907, S. 76, Nr. 165; 1908, S. 76, Nr. 165; 1910, S. 79, Nr. 165; 1913, S. 56, Nr. 222; AK Berlin 1906 b, S. 67, Nr. 659; AK Düsseldorf 1922, S. 27, Nr. 89; Bénézit 1924; Koetschau 1926, S. 65, 159 Abb.; AKL 1937; AK Düsseldorf 1948, Nr. 305; AK Gelsenkirchen 1952, Nr. 92; Hütt 1964, S. 180;

BK Düsseldorf 1969, S. 337 f., Kat. 4053, Abb. 249; Markowitz 1979, S. 94 f., Abb.; Wartmann 1996, S. 150, Abb. 13; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 126, Kat.-Nr. 89, Abb.; Olliges 2023, S. 71f., Abb. 3

Nr. 56



Bildnis Elisabeth von Joukowsky, geb. von Reutern (1821-1856), 1843
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M5042
Öl auf Leinwand, 62,5 x 49,5 cm
Bezeichnet und datiert verso: Elisabeth v. Joukowsky 22 Jahre alt, gemalt von Prof. C. Sohn Düsseldorf 1843
Provenienz: wohl seit dem Erwerb vom Künstler im Familienbesitz der Familie von Reutern; 1958 erworben von Gerhard von Reutern, Bonn
Literatur: - Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn; Correspondenz-Blatt, Jg. 1, Nr. 2 (Februar 1845), S. 23; Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Zimmermann 1892, S. 546; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767, Nr. 55; Rümmler 1960, S. 5 ff., Nr. 1; Petersen 1961, S. 33, Abb.; BK Düsseldorf 1969, S. 336 f., Kat. 5042, Abb. 247; AK Düsseldorf 1976 b, S. 87, Nr. 168, Abb.; AK Düsseldorf 1979, S. 445 f., Kat.-Nr. 210, Abb.; AK Düsseldorf 1980, S. 40, Nr. 194b; Gödecke-Behnke 1983, S. 91 ff.; Wartmann 1996, S. 151, Abb. 24; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 122 f., Kat.-Nr. 86; Mai 2013, S. 17, Abb.; Seidel 2016, S. 29, Abb. 16
Pendants: Nr. 57, 300

Nr. 57



Bildnis Charlotte von Reutern, verh. von Wulf-Adseln (1827-1904), 1844
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M5043
Öl auf Leinwand, 58,6 x 51 cm
Bezeichnet und datiert verso: Charlotte von Reutern / alt 17 Jahre / gemalt von Prof. C. Sohn / Düsseldorf 1844

Provenienz: wohl seit dem Erwerb vom Künstler im Familienbesitz der Familie von Reutern; 1958 erworben von Gerhard von Reutern, Bonn
Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 1, Nr. 2 (Februar 1845), S. 23; BK Düsseldorf 1969, S. 337, Kat. 5043, Abb. 248; Wartmann 1996, S. 72, 151, Abb. 25; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 122 f., Kat.-Nr 85; Seidel 2016, S. 29, Abb. 16; Olliges 2023, S. 70, Abb. 2
Pendants: Nr. 56, 300

Nr. 58



Bildnis Sophie Eugenie Freifrau von Mumm, geb. Lutteroth (1822-1888), 1844
Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 128 x 98,5 cm
Signiert und datiert Mitte links: C. Sohn. / 1844.
Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Mai 1998, S. 293

Nr. 59
Dame mit dem Spiegel (Vanitas), 1844
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen; verlost auf Nr. 1969 an den Maler Emil Schartmann in Berlin
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin 1844, Kunstakademieausstellung
Literatur: AK Berlin 1844, S. 86, Nr. 999; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 81; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; AKL 1870, S. 403; Blanckarts 1877, S. 4; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 19

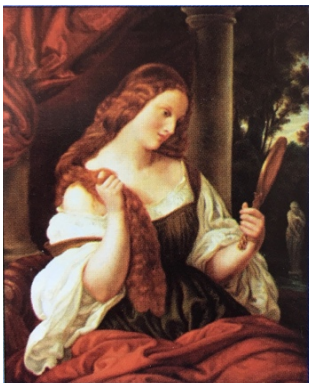
Nr. 60



Selbstbildnis (Nr. 26) aus Bosers Freundschaftsgalerie, 1844

DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 2011-1
Öl auf Leinwand, ca. 15 x 11 cm
Signiert und datiert Mitte links: C. Sohn / 1844
Provenienz: Auf dem originalen Zierrahmen bez.: Fr. Boser / Vermächtnis des Künstlers; Düsseldorf bis Juni 2011, als Dauerleihgabe im Stadtmuseum Düsseldorf; Düsseldorf ab Juni 2011, seit der AK Düsseldorf 2011 zurück im MKP
Literatur: AK Düsseldorf 1980, S. 50-54, Kat.-Nr. 233; Wartmann 1996, S. 39; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 28-31, Kat.-Nr. 13, Abb.; Seidel 2016, S. 22, Abb. 11;

Nr. 61
Drei Kinder einer russischen Dame, um 1844/45
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Lebensgroß und ganzfigurig
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1845 Düsseldorf, Gallerie
Literatur: Correspondenz-Blatt des KVfRW, Jg. 1, Nr. 2 (Februar 1845), S. 23

Nr. 62

Dame mit dem Spiegel, 1845
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 111 x 91 cm
Signiert: C. Sohn 1845
Provenienz: 1845 Königsberg, Stadtmuseum; um 1990 Heidelberg, Berlinghof Kunstauktionshaus GmbH
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1846 Königsberg, Kunst- und Gewerbe-Ausstellung
Literatur: AK Königsberg 1832-1897, Jahr 1846, S. 129, Nr. 341; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 20 (Maße: h. 1,105, br. 0,89); Bénézit 1924; AKL 1937; VK Heidelberg Berlinghof

Nr. 63

Bildnis Anna Christine Klotz, geb. Soldan (1794-1856), 1845

DE, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Inv.-Nr. 1475
Öl auf Leinwand, 73,1 x 62 cm
Signiert Mitte rechts: C. Sohn 1845
Provenienz: Frankfurt am Main, Familie Klotz; Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie erwarb es 1911 als Vermächtnis des Herrn Carl Constantin Viktor Klotz
Literatur: BK Frankfurt/Main 1914, Nr. 715; BK Frankfurt/Main 1919, Nr. 1475; BK Frankfurt/Main 1924, Nr. 1475; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; BK Frankfurt/Main 1972, S. 377, T. 53; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762
Pendant: Nr. 64

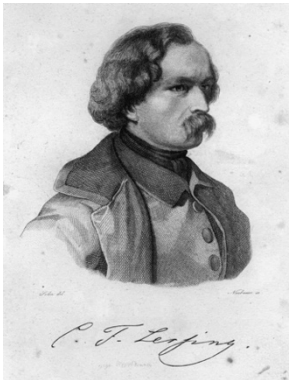
Nr. 64



Bildnis Johann Carl Klotz (1782-1848), 1845
DE, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Inv.-Nr. 1474
Öl auf Leinwand, 73,5 x 62 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn. 1845.
Provenienz: Frankfurt am Main, Familie Klotz; Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie erwarb es 1911 als Vermächtnis des Herrn Carl Constantin Viktor Klotz
Literatur: BK Frankfurt/Main 1914, Nr. 714; BK Frankfurt/Main 1919, Nr. 1474; BK Frankfurt/Main 1924, Nr. 1474; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; BK Frankfurt/Main 1972, S. 377, T. 53; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762
Pendant: Nr. 63

Nr. 65
Carl Friedrich Lessing (1808-1880), 1845
Verbleib unbekannt
Zeichnung
Provenienz: War Zeichnung für Kupferstich von Neubauer.
Literatur: Rheinische Taschenbuch 1846, Frontispiz; Buchholtz 1914-16, Bd. 1, S. 371

Nr. 65.K1



Fritz Neubauer (1825– vor 1882), Nach Carl Ferdinand Sohn
Carl Friedrich Lessing (1808-1880), 1845
DE, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte
Kupferstich, 22,8 × 15 cm
Bezeichnet unten: Sohn del. / Neubauer sc. / C. F. Lessing

Nr. 66



Bildnis einer Unbekannten, [1845?]
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Provenienz: Düsseldorf, Schloss Heltorf
Literatur: Vermutlich: Brief von Carl Sohn an den Grafen von Spee, 20.02.1845, Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 17.0001

Nr. 67



Bildnis der Gräfin Monts, 1846
DE, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer
Öl auf Leinwand, 84,5 x 62,5 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1846

Provenienz: Besitz der Familie Sohn; 1870 Ankauf des Wallraf-Richartz-Museums aus den Mitteln des Richartz-Fonds (Kunstverein) für 2100 M; Köln 1870-1943, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. 1358; Verkauf am 2. März 1943 an Generalkonsul Siedersleben, Köln; Gerda Knaisch, Bonn; Privatbesitz; Wien 24.10.2023, Auktionshaus Dorotheum, Lot 529
Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Deutsches Kunstblatt, Jg. 8, Nr. 47 (19. November 1857), S. 40 f; Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; AKL 1870, S. 403; BK Köln 1873, S. 212 f, Nr. 963a; BK Köln 1888, S. 228, Nr. 963a; Zimmermann 1892, S. 546; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766; Schaarschmidt 1902, Abb. S. 89; BK Köln 1903, S. 199, Nr. 804; Norden 1904, S. 195, Abb.; BK Köln 1910, S. 266, Nr. 804; Woermann 1922, S. 198; AKL 1937; Hütt 1964, S. 38, Abb. 16

Nr. 68



Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880), 1847
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Inv.-Nr. M 2018-4
Öl auf Leinwand, 93,2 x 74 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1847.
Provenienz: 1880 Berlin, Bildhauer Otto Lessing; seit 2000 Dauerleihgabe aus dem Nachlass des Künstlers (Inv.-Nr. DEP 94/1977); 2018 erworben durch das MKP
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Dresden 1857
Literatur: AK Berlin 1880, S. 4; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 22; Buchholtz 1914-1916, Bd. 2, S. 333; AK Wiesbaden 1979, S. 37 (fälschlich als Selbstbildnis bezeichnet); AK Düsseldorf 2000, S. 90, 169, Abb.; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 26, Kat.-Nr. 11, Abb.; Seidel 2016, S. 24, Abb. 13; AK Düsseldorf 2020, S. 47, Abb. 7; Olliges 2023, S. 73, Abb. 4

Nr. 68.K1



Ludwig Knaus (1829-1920), nach Carl Ferdinand Sohn

Bildnis des Malers K.F. Lessing, 1847
DE, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, Inv. Nr. M 435
Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm
Unsigniert

Nr. 69



Bildnis Christian Köhler (1809-1861), 1847
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4080
Öl auf Leinwand, 104,5 x 79 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1847
Provenienz: 1889 Düsseldorf, Geschenk des Rentners John Diedrichs-Halbach
Literatur: Camphausen 1867, S. 8; Künstlerleben 1832-1867; Blanckarts 1877, S. 6; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766; BK Düsseldorf 1893, S. 47, Nr. 111; 1897, S. 51, Nr. 121; 1902, S. 64, Nr. 164; 1904, Nr. 164; 1905, S. 72, Nr. 164; 1907, S. 76, Nr. 164; 1908, S. 76, Nr. 164; 1910, S. 79, Nr. 164; 1913, S. 68, Nr. 303;AK Düsseldorf 1898, S. 30, Nr. 321; Boetticher 1891-1901, 2,2, S. 766, Nr. 23; Schaarschmidt 1902, S. 81 Abb.; Cohen 1917, S. 417; Cicerone 1919, S. 666; Bénézit 1924; Koetschau 1926, S. 158 Abb.; AKL 1937; AK Düsseldorf 1847, S. 26, Abb. 41; AK Düsseldorf 1848, Nr. 306; AK Gelsenkirchen 1952, S. 4 , Nr. 93, Abb.; Hütt 1964, S. 180; BK Düsseldorf 1969, S. 338, Kat. 4080, Abb. 250; AK Düsseldorf 1976a, S. 37, 77, Kat.-Nr. 43; AK Düsseldorf 1979, S. 446 ff., Abb. 211; AK Tokyo 1989, S. 33, 97; Wartmann 1996, S. 151, Abb. 21; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762; AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 80, Abb. 59; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 50, Kat.-Nr. 26; Olliges 2023, S. 74, Abb. 5

Nr. 70



Bildnis Elisabeth Michailowna Romanowa Herzogin zu Nassau, geb. Großfürstin von Russland (1826-1845), 1847
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau, Inv.-Nr. AMO01300001
Öl auf Leinwand, 135,5 x 112,5 cm (ungerahmt); 180 x 156,5 x 17 cm (gerahmt)

Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn 1847
Provenienz: Auftrag mit Hilfe einer Zeichnung an Sohn durch Familie Nassau, seitdem im Familienbesitz
Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Zimmermann 1892, S. 546; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767; AK Luxemburg 1990, S. 144-146, Cat. Nr. 21; Jung 2008, S. 25, Abb.; AK Monaco 2011, S. 87, 94
Kopie: Nr. 71

Nr. 70.Vorlage



Woldemar Hau (1816-1895)
Herzogin Elisabeth zu Nassau, 1843
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau
Aquarell, 27 x 21,5 cm
Signiert und datiert unten rechts

Nr. 71



Bildnis Elisabeth Michailowna Romanowa Herzogin zu Nassau, geb. Großfürstin von Russland (1826-1845), 1847
RU, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr GE 4943
Öl auf Leinwand, 135 x 112 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn 1847
Provenienz: Sammlung von Sachsen-Altenburg; Kamennoostrovsky Palace; 1924 vom Staatlichen Museumsfond an die Eremitage übergeben
Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Kunstchronik 3 (1867), Nr. 5, S. 41; Zimmermann 1892, S. 546; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767; Asvarischtsch 2003, S. 32 f, Abb. S. 33 (fälschlich als Katharina Michailowna bezeichnet)
Vorlage: Nr. 70

Nr. 72
Bildnis Gräfin Schönborn, 1847
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: 1846/47 Auftrag des Grafen von Spee
Literatur: Brief von Carl Sohn an Grafen von Spee, 14.01.1847 (1846 angegeben), Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 17.0002; Brief von Carl Sohn an Grafen von Spee, 21.01.1847, Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 17.0003

Nr. 73

Bildnis Marie Antoinette Stein, geb. Jung (1821-1890), 1847
DE, Worms, Museum Heylshof, Inv.-Nr. 83
Öl auf Leinwand, 82 x 65,5 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1847
Provenienz: Familienbesitz
Literatur: AKL 1937; AK Düsseldorf 1976a, S. 37, Kat.-Nr. 44, AK Worms 1983, S. 14, Nr. 83; Wartmann 1996, S. 71 f, 151, Abb. 22; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762

Nr. 74

Bildnis Mary Buckler Woodville in historischem Kostüm, ca. 1847
US, Baltimore, MD, The Walters Museum, Inv. Nr. 37.2943
Öl auf Leinwand, 89 x 67,7 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1847 (?)
Provenienz: Geerbt (durch die Nachkommen von Mary Buckler Woodville) von Pamela Graham; erworben von Stiles Tuttle Colwill, Lutherville, Maryland; 2020, geschenkt an das Walters Art Museum
Literatur: AK Baltimore 2013, S. 91, Fig. 59

Nr. 75



Bildnis Angelika von Woringen, geb. Schleiden (1814-1895), 1848
DE, Andernach, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 72 x 59,5 cm (Keilrahmen)
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1848.
Verso bezeichnet: Angelika von Woringen / geb. Schleiden / 1814-1895
Provenienz: Andernach, Gute Nettehammer, innerhalb der Familie Backhausen weitervererbt
Pendant: Nr. 76

Nr. 76



Bildnis Franz von Woringen (1804-1870), um 1848
DE, Andernach, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 72 x 59,5 cm
Signiert unten links: C. Sohn pinxit.
Bezeichnet unten rechts: F. von Woringen
Provenienz: Andernach, Gute Nettehammer, innerhalb der Familie Backhausen weitervererbt
Pendant: Nr. 75

Nr. 77



Bildnis Amalie Else Suermondt, geb. Cockerill (1815-1859), 1848
DE, Aachen, Suermondt-Ludwig Museum, Inv.-Nr. GK 1550
Öl auf Leinwand, 132 × 104 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn 1848
Provenienz: Sammlung Barthold Suermondt, Aachen; Stiftung Barthold Suermondts an die Stadt Aachen, 10.Oktober 1882, festgelegt im Schenkungsvertrag vom 17.Juni 1889 (SAA, Rept. No.3639), Fol.7v, Nr.6, als „C.Sohn, Lebensgroßes Frauen Portrait im Reitkostüm, Kniestück. Pendant zu N°1." Das Bild ist zweifelsfrei in der Familie geblieben, stattdessen kam das kleinere Porträt (GK490) ins Museum; Nach 1932 getauscht mit der Familie Suermondt gegen das kleinere Porträt, das sich seitdem in Familienbesitz befindet.
Literatur: AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; Wartmann 1996, S. 151, Abb. 19; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Preising 1999, S. 69; Pasche 1999, S. 39 (Abb. 3), 43; Koopstra/ Oellers 2008, S. 358; Foster 2015, S. 199, Abb.; AK Aachen 2018, S. 6, 399, Nr. 50, Abb. 2
Variante: Nr. 78
Pendant: Ludwig Knaus (1829-1910) „Barthold Suermondt (1818– 1887)", 1852, DE, Aachen, Suermondt-Ludwig Museum, Inv.-Nr. GK 1549**,** Öl auf Leinwand, 132 × 107 cm**,** signiert und datiert

Nr. 78



Bildnis Amalie Else Suermondt, geb. Cockerill (1815-1859), um 1848
DE, Familienbesitz, ehem. Aachen, Suermondt-Ludwig Museum, Inv.-Nr. GK 490
Öl auf Leinwand, 48 × 37 cm
Signiert unten rechts: C. Sohn
Provenienz: Sammlung Barthold Suermondt, Aachen; nach 1882 ins Museum gelangt als Ersatz für das größere Bildnis; nach 1932 ausgetauscht mit GK1550 (handschriftlicher Zusatz in Direktor Kuetgens' Handexemplar des Kataloges von 1932: „Eingetauscht gegen das lebensgroße Bildnis").

Literatur: AK Brüssel 1874, S. 100, Nr. 270; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766; Schmitz 1932, S.163, Nr.490; Koopstra/Oellers 2008, S.358, Nr.270, Abb.270; AK Aachen 2018, S. 398, Nr. 49
Variante: Nr. 77
Pendant: Ludwig Knaus (1829-1910) „Barthold Suermondt (1818– 1887)“, 1852, DE(?), Familienbesitz, ehem. Aachen, Suermondt-Ludwig Museum, Inv.-Nr. GK 252**,** Öl auf Leinwand, 50 x 41 cm, signiert und datiert unten links: L. Knaus 1852

Nr. 79



Bildnis einer jungen Dame mit Rose, 1848
DE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm
Signiert und datiert unten rechts: S. Sohn / 1848
Provenienz: Berlin, Gustav Knauer, Kunst-Abteilung; Ludwig Zimmermann; Wahrscheinlich hier erworben: Überlingen 1971, Kunst- und Versteigerungshaus Zadick

Nr. 80



Bildnis Wilhelmine Elise Schleiden, geb. von Nuÿs (1785-1874), 1848
DE, Andernach, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 75,5 x 62,5 cm
Signiert unten rechts: C. Sohn / 1848.
Bezeichnet verso auf dem Rahmen: Wilhelmine Elise Schleiden / geb. von Nuys / * 9.7.1785 / + 5.3.1875.
Provenienz: Andernach, Gute Nettehammer, innerhalb der Familie Backhausen weitervererbt

Nr. 81



Bildnis Ferdinand von Hiller (1811-1885), städtischer Kapellmeister, 1849
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 2153 (= HM 1940/199)
Öl auf Leinwand, 98,5 x 75 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1849
Provenienz: Köln 1849, Vielliebchengeschenk von Sohn an Hillers Frau Antolka Hogèe (1820-1896); Köln 1914, Vermächtnis der Helene Hiller an das Wallraf-Richartz-Museum; Köln, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums
Literatur:
Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Künstlerleben 1832-1867; Zimmermann 1892, S. 546; Höffner 1910, S. 181 f.; Sietz 1975, S. 87 (Abb.); BK Köln 1986, S. 80; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762; BL Stadtmuseum Köln; BK Köln 2006, S. 276 f., Kat.-Nr. 0749, Abb. 0749

Nr. 81.K1



Martin August Dircks in Düsseldorf (1806-1871)
„Bildnis Ferdinand Hiller (1811-1885)“, nach 1849
DE, Düsseldorf, Nachlass Sohn
DE, Düsseldorf, Stadtmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. D 2406 a (und D 2406 b)
Blatt: 40,5 x 29 cm; Abb.: 36 x 26,5 cm
Lithographie auf Papier
Bez.: Gem. von C. Sohn. / Druck des lith. Instituts von Arnz & Co / lith. von A. Dircks / Ferdinand Hiller. / Verlag von Ed. Schulte / (J. Buddeus’sche Buch- und Kunsthandlung) / Düsseldorf.

Nr. 82




Bildnis Katharina Adelaide Stein, geb. Herstatt (1808-1863), 1849
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Dep. 89/8
Öl auf Leinwand, 117 x 90 cm mit Rahmen
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1849
Provenienz: Köln, Bankhaus Stein; Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz
Literatur: BL Stadtmuseum Köln; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; BK Köln 2006, S. 277, Kat.-Nr. 0750, Abb. 0750
Pendant: Erich Correns (1821-1877) „Bildnis Johann Heinrich Stein (1803-1879)“, 1856, DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Dep. 89/9, Öl auf Leinwand, 119 x 91,5 cm, signiert und datiert unten rechts

Nr. 83



Der Lautenspieler, um 1849
DE, Hamburg, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 95 x 145 cm
Provenienz: Innerhalb der Familie Sohns
Variante: Nr. 84

Nr. 84



Der Lautenspieler, 1849
NO, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Inv.-Nr. NG.M.00188
Öl auf Leinwand, 108,5 x 160,5 cm
Provenienz: 1849 vom Künstler erworben
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1852, Nr. 21, S. 180; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Müller von Königswinter 1854, S. 175; Wiegmann 1856, S. 82; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; AKL 1870, S. 403; Blanckarts 1877, S. 4; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766; Bénézit 1924; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; AK Oslo 1998, S. 330 f., Abb.; Voget 2014, S. 36, Abb. 25; AK Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 182, Abb. 7
Variante: Nr. 83

Nr. 85
Bildnis Adele Preyer, geb. Kuttner (1820-1889), 1850
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 127 x 104 cm
Signiert: C. Sohn 1850
Provenienz: 1899 Geschenk vom Maler Ernest Preyer an die Städtische Gemäldesammlung Düsseldorf Kunsthalle
Literatur: AK Düsseldorf 1898, S. 30, Nr. 319; BK Düsseldorf 1905, S. 72, Nr. 166; 1907, S. 77, Nr. 166; 1908, S. 77, Nr. 166; 1910, S. 80, Nr. 166; 1913, S. 56, Nr. 223; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180

Nr. 86



Bildnis einer Dame mit Spitzenhaube, 1850
DE, Bonn, Dr. Axe Stiftung, Inv.-Nr. 301
Öl auf Leinwand, 112 x 91 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn 1850

Provenienz: Bonn 12.9.2008, Auktion bei Von Zengen, Nr. 1377; Bonn 2011, 313. Auktion bei Auktionshaus Plückbaum, Nr. 1699
Literatur: VK Bonn Plückbaum 2011, Nr. 1699, Abb. T. 6; Mai 2013, S. 249, Abb. 125; AK Naumburg 2015, Kat.-Nr. B5, Abb. S. 239; AK Baden-Baden 2019, S. 45 Abb.

Nr. 87



Bildnis Henry Ritter (1816 – 1853), 1850
DE, Düsseldorf, Stadtmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. SMB.B 352
Öl auf Leinwand, 120 x 89 cm
Bezeichnet und datiert oben links: Henry Ritter. / Ddf. / 1850
Signiert unten links: C. Sohn / 1850.
Provenienz: Düsseldorf, Prof. F. Fragerlin und seiner Gemahlin Ritters Tochter
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1861 Köln, Wallraf-Richartz Museum
Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; AK Köln 1861, S. 17, Nr. 71; Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Camphausen 1867, S. 8; Künstlerleben 1832-1867; Blanckarts 1877, S. 6; AK Düsseldorf 1888, S. 114, Nr. 1557; Zimmermann 1892, S. 546; AK Düsseldorf 1898, S. 15, Nr. 139; Boetticher 1891-1901, Bd. 2.2, S. 766; Cohen 1917, S. 417; Cicerone 1919, S. 666; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762

Nr. 87.K1



Ferdinand Fagerlin (1825 – 1907)
„Bildnis Henry Ritter nach C. Sohn“, 1889
DE, Düsseldorf, Stadtmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. SMB.B 287
Öl auf Leinwand, 63 x 47 cm
Bezeichnet und datiert oben links: Henry Ritter. / Ddf. / 1850
Signiert unten links: Ferd. Fagerlin / nach / C. Sohn sen. / 1889.

Nr. 88



Bildnis Josephine Bel, geb. Flemming (?-1895), 1850
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1965/34
Öl auf Leinwand, 126 x 93 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1850
Provenienz: 1963, Geschenk von Gustave Grisair aus Andergheme bei Brüssel und Waltraud Zeddies aus Düsseldorf
Literatur: LDM 1998, Bd. 3, S. 294; BK Bonn 2006, S. 277, Kat.-Nr. 0751, Abb. 0751

Nr. 89



Bildnis der Mathilde Wesendonck, geb. Agnes Luckemeyer (1828-1902), 1850
DE, Bonn, Stadtmuseum, Inv.-Nr. SMB 1991/G313
Öl auf Leinwand, 124,5 x 97 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn 1850
Provenienz: Eh. Städt. Museum Villa Obernier, vormals Sammlung Wesendonck, Familienbildnisse Nr. 4; Leihgabe seit 1913, erworben 1925; Ab 1947 Städt. Kunstsammlungen Bonn; Ab 1991 Stadtmuseum Bonn, Inv. Nr. SMB 1991/G 313
Literatur: Cohen 1917, S. 417; Golther 1918; 1922, Frontispiz (fälschlich v. Dorner bezeichnet); AKL 1937; Wimmers-Sonderegger 1940, S. 100; Asow 1943, S. 12; Hütt 1964, S. 180; AK Bonn 1966, Nr. 147; Krueger 1989, S. 24 f.; Germer/Lange-Pütz 1990, S. 84, Abb. 46; AK Bonn 1992, S. 15, 23; Wartmann 1996, S. 151, Abb. 20; BK Bonn 1996, S. 185 f.; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; AK Zürich 2002, S. 70 Abb., 101; Schad 2002, S. 64/65 Abb.; Aufenanger 2007, S. 12 Abb.

Nr. 90
Bildnis Nikolaus Wilhelm Herzog von Nassau (1832-1905), 1850
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: Kremnitz 1904, S. 71; AK Wiesbaden 1981, S. 431

Nr. 91



Zwei junge Damen, 1850
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. K 1914-10
Bleistift, 18,6 x 20,8 cm
Signiert unten links: Carl Sohn
Provenienz: 1913 Berlin, Auktion bei Amsler & Ruthardt, Nr. 517
Literatur: VK Berlin Amsler & Ruthard 1913, S. 56, Nr. 517, Abb.; Cicerone 1913, Jg. 5, S. 732, Abb.

Nr. 92



Bildnis Johanna Luckemeyer, geb. Stein (1801-1862), 1851
DE, Bonn, Stadtmuseum, Inv.-Nr. SMB 1991/G 314
Öl auf Leinwand, 92 x 72 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1851
Provenienz: Bonn, ehemals Städtisches Museum Villa Obernier, vormals Sammlung Wesendonck; Leihgabe seit 1913; erworben 1925; ab 1947 Städtische Kunstsammlungen Bonn; ab 1991 Stadtmuseum Bonn Cohen 1917, S. 417; AKL 1937; BK Bonn 1996, S. 64; LDM 1998, Bd. 3, S. 294
Literatur: Cohen 1917, S. 417; AKL 1937; BK Bonn 1996, S. 64; LDM 1998, Bd. 3, S. 294

Nr. 93



Bildnis Betsy Gude, geb. Anker (1830-1912), 1851
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Inv.-Nr. Dep 1977/92
Öl auf Leinwand, 123 x 91 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn / 1851
Provenienz: Düsseldorf, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

Nr. 94



Kinderbildnis Elisabeth (1843-1916) und Wilhelm zu Wied (1845-1907), 1851
Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 60,5 x 60,5 cm
Signiert und datiert Mitte links: C. Sohn / 1851
Provenienz: Im Auftrag der Familie zu Wied; Familienbesitz
Literatur: Sylva 1911, S. 188-190; AK Neuwied 2016, S. 52, Abb.

Nr. 95
Die Vier Jahreszeiten und Superporten, 1851
Verbleib unbekannt [Teile in Mannheim?]
Öl auf Leinwand, vier Medaillonbilder
Provenienz: 1851 Köln, für Herrn Joests Ballsaal
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1851, Nr. 5, S. 39; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; AKL 1870, S. 403; Blanckarts 1877, S. 4; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 26; Meyers KL 1908, S. 569

Nr. 96



Bildnis Louise Gräfin von Königsmarck (1842-?), 1852
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Signiert unten rechts: S. Sohn / 1852
Provenienz: Familienbesitz Königsmarck bis vor einigen Jahren

Nr. 97



Diana im Bade mit vier Nymphen, 1852
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, lebensgroß
Provenienz: New York, 1855, Düsseldorf Gallery von John Godfrey Boker; 1857, Cosmopolitain Art Association von Chauncey L. Derby; 1860 New York, Institute for Fine Arts von Henry W. Derby; 1861 New York, Mr. G. B. Butler, ein Agent für die Firma Alexander Turney Stewart
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1846 Düsseldorf, Kunstverein (vermutlich unvollendet); 1855 New York, Düsseldorf Gallery
Literatur: AK Düsseldorf 1846, S. 8, Nr. 84; Deutsches Kunstblatt 1850, Nr. 51, S. 405; Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; AK New York 1855, S. 43 f. (Nr. 37); Wiegmann 1856, S. 82; Turner 1863, S. 20-21; Illustrirte Zeitung 1867, S. 424; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Blanckarts 1877, S. 4; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 765, Nr. 7; Schaarschmidt 1902, S. 84; AK Berlin 1996, S. 54 ff., 69
Variante: Nr. 23

Nr. 98



Loreley (Ölskizze), 1852/53
Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4118
Öl auf Leinwand, 39 × 28 cm
Keine Signatur
Provenienz: 1911 Düsseldorf, Vermächtnis Kommerzienrat Dr. Franz Schoenfeld
Literatur: BK Düsseldorf 1913, S. 77, Nr. 424; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; AK Düsseldorf 1948, Nr. 307; AK Düsseldorf 1969, S. 338 f., Kat.-Nr. 4118; Schweers 2008, S. 1762
Ölbild: Nr. 99

Nr. 99
Loreley, 1853
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, ca. 200 x 150 cm
Provenienz: Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen; Berlin 1830, Dr. Albert Dietrich (Ururenkel von Carl F. Sohn)
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Düsseldorf 1853/54, Kunstausstellung des Kunstvereins der Rheinlande und Westphalen; München 1854, Gemälde-Ausstellung
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1853, Nr. 12, S. 107; Deutsches Kunstblatt 1854, Nr. 1, S. 7; Nr. 6, 45 f; Nr. 48, S. 424; 1856, Nr. 17, S. 148; Nr. 31, S. 276; AK München 1858, S. 119 f; Deutscher Kunst-Kalender 1860, S. 144; Dioskuren 1862, Nr. 20 (18. Mai 1862), S. 156; Müller 1864, S. 560; Becker 1867, S. 40; Becker 1867 a; Camphausen 1867, S. 7; AKL 1870, S. 403; Reber 1876, S. 381; Blanckarts 1877, S. 4; Allgemeine Realencyklopädie 1886; Becker 1888, S. 172; Rosenberg 1889, S. 384; Zimmermann 1892, S. 545; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 28; Schaarschmidt 1902, S. 84; Meyers KL 1908, S. 569; Cicerone 1919, S. 666; Angebot der Loreley an die Stadt Düsseldorf, Düsseldorfer Stadtarchiv, Vorgang zu Verzeichnungseinheit 0-1-4 / Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933 - 2000 (alt: Bestand IV), Nr. 0-1-4-3765.0000; AK Tokyo 1989, S. 156 f., Voget 2014, S. 60 ff.
Skizze: Nr. 98

Nr. 99.K1



Georg Jacob Felsing (1802–1883)
„Loreley“, nach Carl Sohn, 1853
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. KA (FP) 9515
Kupferstich, 49,7 x 38,5 cm

Nr. 99.K2



Friedrich Wilhelm Martersteig (1814-1899)
„Loreley“, nach Carl Sohn, 1872
DE, St. Goarshausen, Archiv
Öl auf Leinwand, 190 x 90 cm
Ligiert monogrammiert und datiert unten rechts: 18 FM 72

Nr. 100



Bildnis Clara Schumann, geb. Wieck (1819 – 1896), 1853
Im Zweiten Weltkrieg zerstört (ehemals NL, Domburg, Doppelvilla der Familie Sommerhoff)
Öl auf Leinwand
Provenienz: Düsseldorf Weihnachten 1853, Clara Schumann schenkt es Robert Schumann; 1856 Düsseldorf, nach dem Tod Robert Schumanns in Familienbesitz, wohl

Clara Schumann; 1895 Frankfurt, im Salon von Clara Schumann; 1896 vererbt [an ihre Tochter Elise Sommerhoff oder direkt] an den Enkel Felix Sommerhoff; vor 1939 Domburg, Familiendoppelvilla; 1939 Middelburg, auf Veranlassung von Felix Sommerhoff wurde das Inventar der Doppelvilla in ein Lagerhaus in Middelburg gebracht; Middelburg, das Lagerhaus brannte während des Zweiten Weltkriegs aus
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Düsseldorf März 1854, Gedächtnisausstellung zu Hasenclever/Ausstellung in der Kunstakademie; Leipzig November 1854, Galerie Del Vecchio
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1854, Nr. 13, S. 110; NZfM, Bd. 40, Nr. 7 (10.2.1854), S. 71; Jg. 84, Nr. 12 (22.3.1917), S. 94; Signale für die musikalische Welt, Jg. 12, Nr. 45 (November 1854), S. 362; Schumann/Litzmann 1920, Frontispiz, S. 289-290; AK Bonn/Zwickau 2006, S. 135, 136, Abb. 62; Bodsch 2007/2008; Klassen 2009, S. 146-147, Abb. 11, 243, 424, 461, 501, Abb. 11; Schumann-Briefedition I, Bd. 7, S. 70

Nr. 101



Damenbildnis, 1853
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4476
Öl auf Leinwand, 108 x 84 cm
Signiert und dat. unten rechts: C. Sohn / 1853
Verso auf dem oberen Schenkel des Keilrahmens bez.: N 109 / Karl Ferd. Sohn 109 Damenbildnis
Provenienz: Evtl. Berlin, Privatbesitz [wenn Boetticher stimmt]; 1937 München, Schenkung von Frau Baronin von Reichlin
Literatur: Evtl. Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767, Nr. 48; BK Düsseldorf 1969, S. 339, Kat. 4476; Schweers 2008, S. 1762

Nr. 102



Bildnis Anna de Weerth, geb. Goldfuß (1826-1900), 1854
DE, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Inv. Nr. G 733
Öl auf Leinwand, 123,5 x 95 cm

Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1854
Provenienz: Elberfeld, Familie de Weerth; Dezember 1952 Schenkung von Elisabeth Freifrau von Girardi, geb. de Weerth, aus Eichenhornstr. 21 in Konstanz an das Von der Heydt-Museum
Literatur: de Weerth 1915, S. 254-255; BK Wuppertal 1974, S. 219, Nr. 733 (Abb.); LDM 1998, Bd. 3, S. 296; Schweers 2008, S. 1762
Pendant: Nr. 125

Nr. 103



Bildnis einer Dame mit Schleier, 1854
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 81 x 65,5 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1854
Provenienz: Berlin, Sammlung Mathilde von Waldenburg (1817-1884); Berlin 1929, Auktionshaus Wertheim, Nr. 71; Köln 1937, Auktionshaus Lempertz, Nr. 112
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin 1854, Akademieausstellung, Nr. 1227
Literatur: AK Berlin 1854, S. 119, Nr. 1227; VK Berlin Lepke 1886 a, S. 6, Nr. 34; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 27; VK Berlin Wertheim 1929, S. 57, Nr. & Abb. 71; VK Köln Lempertz 1937, S. 6, 31, Nr. 112, T. 15 (Abb. 112)

Nr. 103.K1



Unbekannter Künstler
„Portrait einer jungen Frau“
Auktion 2021, Lot 1461
Öl auf Leinwand, 79 x 65 cm
Ohne Signatur
Provenienz: Privatbesitz; 10/11.9.2021 Bonn, Auktionshaus Zengen, Lot 1461

Nr. 104



Bildnis Frau Oberbergrat Philipine Mayer, geb. Jardou, 1854
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. RM 1941/320
Öl auf Leinwand, 92 x 74,5 cm
Signiert Mitte links: C. Sohn. / 1854
Bezeichnet und datiert verso: Frau Oberbergrath Mayer gemalt von: Carl Sohn in Düsseldorf im November 1853
Provenienz: 1941, Geschenk von Adolf Langen aus Krefeld aus dem Nachlass der Witwe Eugen Pfeifer
Literatur: BL Stadtmuseum Köln; BK Köln 2006, S. 277, Kat.-Nr. 0753

Nr. 105



Bildnis Maria Reichsgräfin von Spee, geb. von Galen (1826-1909), 1854
DE, Düsseldorf, Stadtmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. B 696
Öl auf Leinwand, 158 x 125 cm
Signiert unten rechts: C. Sohn / 1854.
Provenienz: Düsseldorf, Sammlung Spee
Literatur: AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010, Bd. 2, S. 122, Abb. 107
Pendant: Nr. 262

Nr. 106



Bildnis Else von Arnim (1861-1919), 1855
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Provenienz: Im Auftrag ihres Vaters; Familienbesitz
Literatur: Buch 1929, Frontispiz, S. 62, 204-207; AK Neuwied 2002, S. 56, Abb.

Nr. 106.K1
Carl zu Wied (1785-1864)
„Bildnis Else von Arnim (1861-1919)“
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: 1929 hing es noch im Segenshaus der Fürstin zu Wied

Nr. 107



Bildnis Marie Alexandrina von Sachsen-Altenburg, Königin von Hannover (1818-1907), 1855
GB, London, Buckingham Palace, Inv.-Nr. RCIN 405098
Öl auf Leinwand, 228,6 x 152,4 cm
Signiert und datiert
Provenienz: 1854 beauftragt durch die Familie in Hannover; Familienbesitz
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1855 Düsseldorf, Permanente Kunstausstellung Sachse
Literatur: Deutsches Kunstblatt, 1854, Nr. 16, S. 143; Düsseldorfer Zeitung 1855, Nr. 111, 9. April 1855, S. 4

Nr. 108



Bildnis Adelheid Marie von Nassau, geb. von Anhalt-Dessau (1833-1916), 1855
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau, Inv.-Nr. AAN00094001
Öl auf Leinwand, 155 x 108 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn 1855
Provenienz: Beim Künstler beauftragt; seitdem im Familienbesitz
Literatur: AK Wiesbaden 1981, S. 57, 431, Abb. 8 (S. 57); AK Luxemburg 1990, S. 146, Cat. No. 23; Even 2009, S. 305.12; AK Monaco 2011, S. 52, 94
Pendant: Nr. 119

Nr. 109



Bildnis Susanne Elise von Mevissen, geb. Leiden (1822-1857), 1855
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 1234 (= HM 1940/98)
Öl auf Leinwand, 128 x 102 cm
Signiert und datiert Mitte links: C. Sohn / 1855
Provenienz: Im Familienbesitz; 1920 Köln, Geschenk von Melanie und Mathilde von Mevissen aus dem Vermächtnis von Gustav von Mevissen an das Wallraf-Richartz-Museum; Köln, Dauerleihgabe im Kölnischen Stadtmuseum; seit 1999 Köln, Depot des Wallraf-Richartz-Museums
Literatur: BK Köln 1986, S. 80, 300, Abb. 797; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; BK Köln 2006, S. 277, Kat.-Nr. 0752, Abb. 0752; Schweers 2008, S. 1762; BL Stadtmuseum Köln
Pendant: Julius Amatus Roeting (1822-1896) „Bildnis Gustav von Mevissen“, um 1855, DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1983/592, Öl auf Leinwand, 126 x 84,5 cm, signiert und datiert unten rechts: Roeting 185..

Nr. 109.K1



Ludolf bzw. Rudolf Gosekuhl (1898-1951)
Bildnis Susanne Elise von Mevissen, geb. Leiden (1822-1857), 1930
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Dep. 89/16
Öl auf Leinwand, 153 x 126 cm
Bezeichnet, datiert und signiert Mitte links: Copie nach C. Sohn. Ludolf Gosekuhl 1930

Nr. 110



Bildnis Emma Lessing, geb. Gelbke (1827-1895), 1855
DE, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Unter den Ulmen, Inv.-Nr. K73
Öl auf Leinwand, 80,2 x 64 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn. / 1855.
Provenienz: Berlin, Auftrag von Carl Robert Lessing (1827-1911), Behrenstr. 63, später Dorotheenstr. 15 in Berlin; 1911 Witwe Emma Lessing (1827-1895); 1895 Königliche Bibliothek Berlin, Auflage noch 20 Jahre in Haus auf Dorotheenstr. 15 auszustellen; 1944/45 Heizungskeller, später Kunstkellerraum der Bibliothek, Haus Unter den Linden
Literatur: Kunst-Halle 1905, S. 184; Buchholtz 1909, Bd. 2., S. 420 ff., Abb. zwischen 425 und 426; Buchholtz 1914-16, Bd. 1 (1914), S. 376; Bd. 2 (1915), S. 351; Seidel 2016, S. 2 f., 28 f., 33, 56 ff., 76 ff., 86 ff., Abb. 15, 21, 45, 46, 71 ; Kaiser 2020, S. 58-60 (Abb.)

Nr. 111



Bildnis Hans Graf von Königsmarck (1799-1876), 1855
DE, Groß Pankow (Prignitz), Schloss Museum Wolfshagen
Öl auf Leinwand, Ganzfigurig
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn 1855
Provenienz: Familienbesitz auf Schloss Plaue an der Havel; nach dem zweiten Weltkrieg weiterhin im Familienbesitz in Pregnitz; 2020 wurde es dem Förderverein Schloss Museum Wolfshagen als dauerhafte Leihgabe zur Verfügung gestellt
Pendant: Nr. 287

Nr. 111.K1



Unbekannter Lithograph
„Bildnis Hans Graf von Königsmarck (1799–1876)“, nach Carl Sohn
DE, Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Inv.-Nr. C-530255 PAD
Lithographie nach einem Gemälde von Carl Sohn (1805-1867), 11,7 x 8,5 cm

Nr. 112
Christuskopf, um 1855
Verbleib unbekannt
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Gotha 1855, Kunstausstellung
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1855, Nr. 34, S. 300

Nr. 113



Damenbildnis in weißem Kleid und Rose [laut Fr. Jensen: Herzogin Adelheid von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, geb. Prinzessin von Hohenlohe-Langenburg handeln (1835-1900)], 1855
DE, Flensburg, Museumsberg, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Inv.-Nr. 18261
Öl auf Leinwand, 150,5 x 110 cm
Signiert und datiert unten Mitte: C. Sohn / 1855
Provenienz: [Palais Radziwill?]; 1933 Düsseldorf, Versteigerung im Breidenbacher Hof durch Alfred Flechtheim, Hugo Helbig und Georg Paffrath; 1949 Flensburg, Dauerleihgabe des Kieler Oberfinanzpräsidenten an den Museumsberg
Literatur: VK Düsseldorf Flechtheim 1933, S. 27, Nr. 206; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Städtler 2020/2021

Nr. 114



Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880), 1856
DE, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Unter den Ulmen, Inv.-Nr. K 219
Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn 1856
Bezeichnet oben rechts in Rot: Carl Friedrich Lessing
Provenienz: Berlin, Auftrag von Carl Robert Lessing (1827-1911), Behrenstr. 63, später Dorotheenstr. 15 in Berlin; 1911 Witwe Emma Lessing (1827-1895); 1895 Königliche Bibliothek Berlin, Auflage noch 20 Jahre in Haus auf Dorotheenstr. 15 auszustellen; 1944/45 Heizungskeller, später Kunstkellerraum der Bibliothek, Haus Unter den Linden
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1856/57 Düsseldorfer Kunstverein; 1857 Jägerstraße 27 Berlin, „Permanente Gemäldeausstellung“ bei Louis Friedrich Sachse; 1906 Berlin, Große Berliner Kunst-Ausstellung
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1857, Nr. 3 (Januar 1857), S. 19; Nr. 6, S. 51; o. V.: Kunst-Chronik, in: Dioskuren 1857, Jg. 2, Nr. 4 (15. Februar 1857), S. 32; o. V.: Kunst-Kritik. Kritische Wanderung durch die Kunstinstitute und Ateliers von Berlin, in:

Dioskuren 1857, Jg. 2, Nr. 5 (1. März 1857), S. 44; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766; AK Berlin 1906 b, S. 67, Nr. 657; Müller 1864, S. 560; Buchholtz 1914-16, Bd. 1 (1914), S. 371; Bd. 2 (1915), S. 333, 351 (fälschlich als C. R Lessing Bildnis bezeichnet); AK Düsseldorf 1925, S. 126; Seidel 2016; Kaiser 2020, S. 58-60 (Abb.); Olliges 2023, S. 78, Abb. 11

Nr. 115



Bildnis Jan Jacob van Braam (1805-1884), 1856
NL, Privatsammlung
Öl auf Leinwand, 150,5 x 111 cm
Signiert und datiert
Provenienz: Familienbesitz; Vererbt an Tochter von C.C. Bsse van Heeckeren van Molecaten-van Braam; W.J. Baron van Heekeren van Molecaten, Hattem
Literatur: Sohn 1860-67, S. 1 (wahrscheinlich)
Pendant: Nr. 116

Nr. 116



Bildnis Catharina Theodora Baud (1820-1899), 1856
NL, Privatsammlung
Öl auf Leinwand, 150,5 x 111 cm
Signiert und datiert Mitte links: C. Sohn / 1856
Provenienz: 1976 in der Sammlung W.J. Baron van Heeckeren van Molecaten te Hattem
Pendant: Nr. 115

Nr. 117



Bildnis Frau Günther, geb. Schoeller, 1856
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 125 x 100 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn 1856
Provenienz: 1989 Köln, Auktionshaus Lempertz, Auktion 647, Nr. 722
Literatur: VK Köln Lempertz 1989, S. 111, Nr. 722, T. 90

Nr. 118



Bildnis Fürstin Elisabeth von Lippe-Detmold, geb. von Schwarzburg-Rudolstadt (1833-1896), 1856
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, lebensgroßes Kniestück
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1856/57 Düsseldorfer Kunstverein
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1857, Bd. VIII, Nr. 3 (Jan. 1856), S. 18 f.; Müller 1864, S. 560

Nr. 119



Bildnis Adolph von Nassau (1817-1905), 1856
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau

Öl auf Leinwand, 148 x 100 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn 1856
Provenienz: Auftrag der Familie zu Nassau, seitdem im Familienbesitz
Literatur: Künstlerleben 1832-1867; AK Wiesbaden 1979, S. 40, 48, 431; AK Luxemburg 1990, S. 147; AK Monaco 2011, S. 93
Pendant: Nr. 108
Kopie: Im Museum in Wiesbaden als auch in Weilburg sollen Kopien hängen.

Nr. 120



Bildnis Hermann Fürst zu Wied (1814–1864), 1856
DE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 86,5 x 66,5 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn 1856
Provenienz:
Vermutlich direkt beim Künstler bestellt und erworben; Familienbesitz
Literatur: AK Neuwied 2016, S. 11, Abb.

Nr. 120.K1



C. David
Bildnis Hermann Fürst zu Wied (1814–1864)
DE, Düsseldorf, Nachlass Sohn
Lithographie

Nr. 121



Bildnis Juliane vom Rath, geb. Böninger (1800-1887), 1856
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 2028 (= HM 1940/174)
Öl auf Leinwand, 120 x 94 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn / 1856.
Provenienz: Wohl seit dem Erwerb vom Künstler im Familienbesitz der Familie vom Rath in Köln; Köln 1920, Schenkung von Maria vom Rath aus dem Nachlass ihres Mannes Eugen vom Rath an das Wallraf-Richartz-Museum; Köln, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums
Literatur: BK Köln 1986, S. 80; Wartmann 1996, S. 151, Abb. 26; Schweers 2008, S. 1762; BL Stadtmuseum Köln; BK Bonn 2006, S. 277 f., Kat.-Nr. 0754, Abb. 0754
Pendant: Julius Amatus Roeting (1822-1896) „Bildnis Johann Jakob vom Rath (1792-1868)“, 1857**,** DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 2029**,** Öl auf Leinwand, 122 x 96,5 cm, signiert und datiert unten links: J. Roeting / 1857

Nr. 122



Bildnis Sophie zu Nassau (1836-1813), 1856
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau
Öl auf Leinwand, 81 x 65 x 9 cm (gerahmt)
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1856
Provenienz: Familienbesitz Nassau
Literatur: AK Luxemburg 1990, S. 153

Nr. 122.K1



J. B. Kolb
„Sophie, Prinzessin zu Nassau“
GB, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 619917
Lithographie, 28,4 x 19,7 cm

Nr. 123
Bildnis Sophie zu Nassau, Herzogin von Östergötland (1836-1813), 1856
Verschollen
Öl auf Leinwand, 71 x 58 cm
Signiert und datiert: C. Sohn 1856
Provenienz: Vermutlich Auftragsarbeit der Königlichen Familie; ehem. Stockholm, The Royal Court
Literatur: Wohl in alten Bestandskatalogen der Königlichen Sammlung in Schweden
Pendant: Nr. 124

Nr. 123.K1



Karl Oskar Cardon (1812-99)
„Bildnis Sophie zu Nassau, Herzogin von Östergötland (1836-1813)“
GB, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 619918
Lithographie, 48,8 x 39,7 cm

Nr. 123.K2



L. Falander
„Bildnis Sophie zu Nassau, Herzogin von Östergötland (1836-1813)“
Stich

Nr. 124



Bildnis Oscar II. König von Schweden (1829-1907), 1856
Stockholm, The Royal Court, Inv.-Nr. CXVIG 331
Öl auf Leinwand, 102 x 59 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn / 1856.
Provenienz: Vermutlich Auftragsarbeit der Königlichen Familie
Literatur: Wohl in alten Bestandskatalogen der Königlichen Sammlung in Schweden
Pendant: Nr. 123

Nr. 124.K1
F. G. Nordmann
„Bildnis Oscar, Herzog von Östergötland“
GB, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 619914
Lithographie, 51,1 x 38,9 cm

Nr. 124.K2



L. Falander
„Bildnis Oscar II. König von Schweden“ (1829-1907)
Stich

Nr. 125



Bildnis Werner de Weerth (1809-1859), 1856
Wuppertal, von der Heydt-Museum, Inv. Nr. G 732
Öl auf Leinwand, 125 x 96 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn 1856
Provenienz: Elberfeld, Familie de Weerth; Dezember 1952 Schenkung von Elisabeth Freifrau von Girardi, geb. de Weerth, aus Eichenhornstr. 21 in Konstanz an das Von der Heydt-Museum
Literatur: de Weerth 1915, S. 254-255; BK Wuppertal 1974, S. 219, Nr. 732 (Abb.); LDM 1998, Bd. 3, S. 296; Schweers 2008, S. 1762; Olliges 2023, S: 74, 76, Abb. 8
Pendant: Nr. 102

Nr. 126



Bildnis Wilhelm von Nassau (1852-1912), 1856
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzoglichen Hauses Luxemburg-Nassau

Öl auf Leinwand, 182 x 134 x 15 cm (gerahmt), 145 x 97 cm (ungerahmt)
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1856
Provenienz: Familienbesitz Nassau

Nr. 127
Bildnis Marie zu Wied, geb. zu Nassau (1825-1902) in somnambulen Zustand, um 1857
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1857, Nr. 47, S. 410; Sylva 1911, S. 187 f.

Nr. 128
Bildnis Pauline Prinzessin von Württemberg, Herzogin von Nassau (1810-1856) auf dem Krankenbett, 1857
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 45 x 39 cm
Signiert und datiert: C. Sohn 1857
Provenienz: Vermutlich Auftragsarbeit der Königlichen Familie; ehem. Stockholm, The Royal Court
Literatur: Wohl in alten Bestandskatalogen der Königlichen Sammlung in Schweden

Nr. 129



Bildnis einer Bankiers Frau aus Bad Godesberg, 1857
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1983/548 b
Öl auf Leinwand, 139 x 99 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn 1857
Provenienz: Köln, Stadtmuseum, Alter Gemäldebestand (Gemäldeliste Nr. 251 b)
Literatur: BK Bonn 2006, S. 278 f., Kat.-Nr. 0755, Abb. 0755
Pendant: Julius Amatus Roeting (1822-1896) „Bildnis eines Bankiers (?)“, 1856**,** DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1983/548 a**,** Öl auf Leinwand, 136 x 97 cm, signiert und datiert unten links: J. Roeting 1856

Nr. 130
Bildnis Frau Behrens aus Köln, 1857
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 90 x 70 cm
Monogrammiert und datiert
Literatur: VK Lepke 1931, S. 12, Nr. 143

Nr. 131



Bildnis Marie Fürstin zu Wied, geb. Prinzessin v. Nassau-Weilburg (1825-1902), 1857
SE, Stockholm, The Royal Court, Inv.-Nr. CXVIG 324
Öl auf Leinwand, 64 x 53 cm
Signiert und datiert: C. Sohn 1857
Provenienz: Vermutlich Auftragsarbeit der Königlichen Familie

Nr. 132



Bildnis Nikolaus Wilhelm Herzog von Nassau (1832-1905), 1857
SE, Stockholm, The Royal Court, Inv.-Nr. CXVIG 325
Öl auf Leinwand, 64 x 53 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn 1857
Provenienz: Vermutlich Auftragsarbeit der Königlichen Familie

Nr. 133



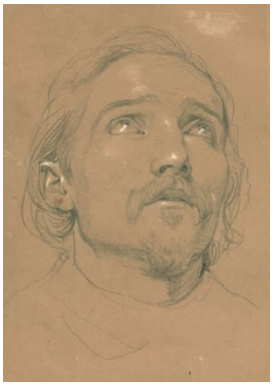
Frauenbildnis im Profil, 1857
Verbleib unbekannt
Bleistift, 31 x 26 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1857
Provenienz: 1983 München, Galerie Grünwald

Literatur: Grünwald 1983, S. 38, Nr. 37

Nr. 134
Studienkopf eines jungen Mädchens, 1857
DE, Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 124-1879/99
Öl auf Leinwand, 46 x 38 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn 1857
Provenienz: 1879 Bremen, Vermächtnis Philipp Graeven an die Kunsthalle
Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 30; Bénézit 1924; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; Kreul 1994, Kat.-Nr. 1050

Nr. 135
Weibliches Bildnis, 1857
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: Köln, Stadtmuseum, Inv.-Nr. GL 301; Kriegsbedingt verloren und gemeldet

Nr. 136



Bildnis des Malers Erik Löffgren (1825-1884), 1858
Verbleib unbekannt
Zeichnung, 29,5 x 22,5 cm
Signiert
Provenienz: Köln, Auktion im Kunsthaus Lempertz am Samstag, 20. Mai 1995, Lot 01258
Literatur/Quelle:
http://www.artnet.de/PDB/FAADSearch/LotDetailView.aspx?Page=1&artType=FineArt&subTypeId=11 26.2.2016

Nr. 137



Bildnis einer Dame im Spitzenkleid, 1858

Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 140 x 107 cm
Signiert unten rechts: C. Sohn / 1858
Provenienz: Dresden 8.12.2022, Auktionhaus Günther, Lot 539; Privatbesitz; Sopot 19.3.2025, Auktionhaus Sopocki Dom, Lot 17
Literatur: VK Dresden Günther 2022, Lot 539

Nr. 138



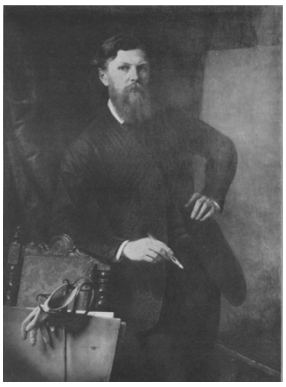
Bildnis Marie Fürstin zu Wied, geb. Prinzessin v. Nassau-Weilburg (1825-1902), 1858
DE, Neuwied, Roentgen Museum Neuwied, Inv.-Nr. 4967
Öl auf Leinwand, 83,5 x 66 cm (Keilrahmen)
Signiert und datiert rechts unten: C. Sohn / 1858
Provenienz: Prinz Nikolaus von Nassau; vererbt an Sohn, dann Enkel von ihm; Urenkelin Clotilde von Rintelen, geb. Gräfin von Merenberg; 2017 Neuwied, erworben vom Roentgen-Museum
Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Zimmermann 1892, S. 546; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767; Kremnitz 1904, Frontispiz (Stich nach Sohn); AK Wiesbaden 1981, S. 431; Blick aktuell 2017; Olliges 2023, S. 77, 79, Abb. 9

Nr. 138.K1



C. David
„Bildnis Marie Fürstin zu Wied, geb. Prinzessin v. Nassau-Weilburg (1825-1902)“
DE, Düsseldorf, Nachlass Sohn
Lithographie

Nr. 139



Bildnis Stanislaus Graf von Kalckreuth (1820-1894), 1858
Verbleib unbekannt
Material, 147 × 105 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn. 1858
Provenienz: 1906 Stuttgart, Professor Graf L. v. Kalckreuth
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1858, S. 246 (vermutlich und fälschlich mit „Kniestäd“ gemeint); Müller 1864, S. 560 (vermutlich von Dt. Kunstblatt übernommen); Künstlerleben 1832-1867; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 31; AK Berlin 1895, S. 7, Nr. a; AK Berlin 1906, Bd. 2, S. 514 f., Abb. 1638

Nr. 140
Bildnis der Frau W. S. (blonden junge Frau, in der Rechten ein Sträußchen), 1859
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Signiert und datiert: C. Sohn 1859
Provenienz: Berlin, Privatbesitz
Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767, Nr. 32; AK Berlin 1886, S. 339, Nr. 2622 (?)

Nr. 141



Bildnis Stephanie, Königin von Portugal, geb. Prinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen (1837-1859), um 1859
Sigmaringen, Schloss Sigmaringen, Inv.-Nr. II.B.1/865.
Öl auf Leinwand, 98 x 146 cm
Unsigniert
Provenienz: 1858/59 Düsseldorf, wohl von Fürst Karl Anton und Josephine von Hohenzollern-Sigmaringen beim Künstler in Auftrag gegeben und dann im Familienbesitz; Sigmaringen, befindet sich im Grünen Salon des Hochschlosses

Literatur: Brief Fürst Karl Anton an Josephine vom 27.11.1859, Staatsarchiv Sigmaringen, Bestand FAS HS 1-80 T 8, Bestellnr. 83; Sohn 1860-1867, S. 1; Schnell 1866, S. 4 f. (möglich bis auf Kranz im blonden Haar); Voss 1990, Umschlagsrückseite Abb.; Krins 2013, S. 25; Kampelmann 2014, S. 20, 29; Hild/Hild 2015, S. 63 f., Abb.; Archivnachrichten 2016, Titelblatt
Varianten: Nr. 142, 143

Nr. 141.Vorlage



Unbekannter Fotograf
„Bildnis Stephanie Prinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen, Königin von Portugal (1837-1859)“
GB, Royal Collection, Inv.-Nr. RCIN 2906700
Salzpapierabzug, 21 x 16,5 cm

Nr. 142



Bildnis Stephanie Prinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen, Königin von Portugal (1812-1885), 1859
London, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 406253
Öl auf Leinwand, 148,6 x 105,9 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1859.
Provenienz: 1859/60, Queen Victoria erwarb es vom Künstler, seitdem in der Royal Collection
Literatur: Düsseldorfer Zeitung 1859, Nr. 309, 12. November 1859, S. 4; Nr. 313, 16. November 1859, S. 4; Nr. 316, 19. November 1859, S. 4; Kölnische Zeitung 1859, Nr. 315, S. 4; Nr. 321, S. 4; Queen Victoria’s Journal (Kopie von Princess Beatrice), Bd. 49, 7.1.1860, S. 7; Sohn 1860-1867, S. 1
Varianten: Nr. 141, 143

Nr. 143



Bildnis Stephanie Prinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen, Königin von Portugal (1837-1859), 1860
Lissabon, Palácio Nacional da Ajuda, Inv.-Nr. PNA 4046
Öl auf Leinwand, 147 x 100,2 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1860
Provenienz: Wohl beim Künstler in Auftrag gegeben und seitdem im Familienbesitz
Literatur: Brief Fürst Karl Anton an Josephine vom 27.11.1859, Staatsarchiv Sigmaringen, Bestand FAS HS 1-80 T 8, Bestellnr. 83; Sohn 1860-1867, S. 1; BK Lissabon 1912; Zagallo 1961; BK Lissabon Ajuda 1988; AK Lissabon 1990; Nagel 2003, S. 187, Abb. 4 (Stahlstich); Funken 2012, 398, Abb.
Varianten: Nr. 141, 142

Nr. 143.K1



Unbekannter Künstler
„Bildnis Stephanie Prinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen, Königin von Portugal (1837-1859)“
Stahlstich

Nr. 144



Bildnis Adele Bredt, 1860
Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 157 x 100 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1860.
Provenienz: Barmen, Sammlung Bredt (wohl seit dem Erwerb vom Künstler im Familienbesitz?); 16.11.2002 Düsseldorf, Auktionshaus Peter Karbstein
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1; BK Karbstein 2002, Nr. 165
Pendant: Franz Roegels (1821-1892) „Bildnis Geheimrath Bredt", 1867**,** Privatbesitz, Öl auf Leinwand, 145 x 98,5 cm, signiert und datiert unten: F. Roegels 1867

Nr. 145
Bildnis Schwestern von Adele Bredt (?), um 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1 („Frau Bredt dito Schwestern")

Nr. 146
Bildnis Hermann Fürst zu Wied (1814-1864), 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: AK Köln 1861, S. 34, Nr. 288; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 34

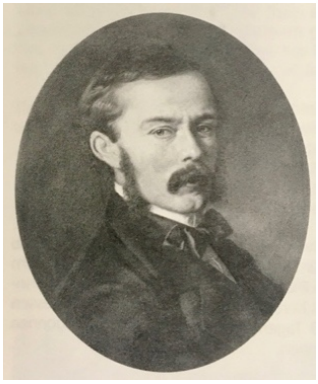
Nr. 147
Bildnis einer jungen Dame, 1860
Verbleib unbekannt
Literatur: Evtl. Sohn 1860-1867, S. 1 f. (wahrscheinlich eine der hier genannten Damen); Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 33

Nr. 148
Bildnis Fr. Heidweiler, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 149
Bildnis Fr. Osterath mit Händen, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1 (zweimal)
Kopie: Nr. 150

Nr. 150
Bildnis Fr. Osterath mit Händen, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1 (zweimal)
Vorlage: Nr. 149

Nr. 151



Bildnis Franz Freiherr von Roggenbach (1825-1907), 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2; AK Neuwied 2002, S. 59 (Heliogravür)

Nr. 152
Bildnis Frau Mattes, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leiwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 153
Bildnis Frau von Bodelschwing mit drei Kindern, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2 (plus Kopie)
Kopie: Nr. 154

Nr. 154
Bildnis Frau von Bodelschwing mit drei Kindern, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2 (plus Vorlage)
Vorlage: Nr. 153

Nr. 155
Bildnis Frau von Bunsen [Emma von Bunsen, geb. Birkbeck, 1829-1899?], 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1; Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Zimmermann 1892, S. 546

Nr. 156
Bildnis Frau von Rohr [Hedwig Emilie Henriette von Rohr, geb. von Werder ?], 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 157
Bildnis Tochter von Rohr, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1
Kopie: Nr. 158

Nr. 158
Bildnis Tochter von Rohr, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1
Vorlage: Nr. 157

Nr. 159
Bildnis Frau Weihe, um 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 160
Bildnis Stephanie Prinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen, Königin von Portugal (1812-1885), um 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbildnis
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 161
Bildnis Stephanie Prinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen, Königin von Portugal (1812-1885), um 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbildnis
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 162
Bildnis Stephanie Prinzessin von Hohenzollern-Sigmaringen, Königin von Portugal (1812-1885), um 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbildnis
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 163
Bildnis Fräulein Jost nach Ihrem Tod, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 164
Bildnis Fräulein Kling, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 165
Bildnis Fräulein von Bunsen, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 166



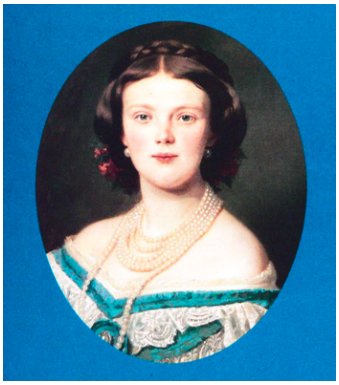
Bildnis Fürst Georg Victor zu Waldeck und Pyrmont (1831-1893), 1860
DE, Arolsen, Fürstliche Sammlung
Öl auf Leinwand, 92 x 75 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1860
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2; AK Berlin 1990, S. 357 f., Nr. 8c/26, Abb.; Haarmann 2011, S. 41
Pendant: Nr. 167

Nr. 167



Bildnis Fürstin Helene von Waldeck und Pyrmont, geb. von Nassau (1831-1888), 1860
DE, Arolsen, Fürstliche Sammlung
Öl auf Leinwand, 91 x 75 cm
Signiert und datiert: C. Sohn / 1860
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2; AK Luxemburg 1990, S. 143, 153, Abb. (Kopie)
Pendant: Nr. 166

Nr. 167.K1



[Carl Ferdinand Sohn?]
„Bildnis Fürstin Helene von Waldeck und Pyrmont, geb. von Nassau (1831-1888)“
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzoglichen Hauses Luxemburg-Nassau
Öl auf Leinwand, 57 x 50,7 cm
Unsigniert

Nr. 168
Bildnis Hr. Osterath mit Händen, um 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1

Nr. 169



Bildnis Kronprinz Gustaf als Zweijähriger, später Gustav V. König von Schweden (1858-1950), 1860
SE, Stockholm, The Royal Court, Inv.-Nr. GV St 8
Öl auf Leinwand, 48 x 48 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1860
Provenienz: Vermutlich Auftragsarbeit der Königlichen Familie von Schweden
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2

Nr. 170



Bildnis Marie zu Wied, geb. zu Nassau (1825-1902), 1860
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau
Öl auf Leinwand, 78 x 67 x 5,5 cm (gerahmt)
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1860
Provenienz: Familienbesitz
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1; AK Luxemburg 1990, S. 152
Kopie: Nr. 181

Nr. 171
Damenbildnis, 1860
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: Barmen, Osterroth
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Köln 1861, Kölner Allgemeine Deutsche und historische Kunstausstellung
Literatur: AK Köln 1861, 43, Nr. 395; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 35

Nr. 172



Bildnis Addy (Adelheid) Simons, geb. Kyllmann (1834-1900), 1861
PT, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 142 x 100 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn / 1861
Provenienz: Ab 1861 Sammlung Walter und Addy Simons; Sammlung Kunstakademie Direktor Adolf und Emmy Schill, geb. Simons; Sammlung Johannes und Addy (Adelheid Hedwig) Duiker, geb. Schill; Sammlung Peter und Emily Pols, geb. Duiker; Portugal Privatbesitz
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 1; AK Düsseldorf 1925, S. 126

Nr. 173
Bildnis Angelika Rocholl, geb. Montowt (1837-1906), 1861
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 160 x 125 cm
Provenienz: Frankfurt am Main 1938, Margot Rocholl
Literatur: Vorgang zu Verzeichnungseinheit 0-1-4 / Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933 - 2000 (alt: Bestand IV), Nr. 0-1-4-3776.0000, Stadtarchiv Düsseldorf

Nr. 174
Bildnis Frau Bürgermeisterin Cöln, 1861
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2

Nr. 175
Bildnis Frau Trinkaus, 1861
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2

Nr. 176
Bildnis Frau von Pfuel, 1861
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2

Nr. 177
Bildnis Fräulein von Rohr, 1861
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2 (plus Kopie)
Kopie: Nr. 178

Nr. 178
Bildnis Fräulein von Rohr, 1861
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2 (plus Vorlage)
Vorlage: Nr. 177

Nr. 179
Bildnis Herr von Spieß, 1861
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2 (plus eine Kopie)
Kopie: Nr. 180

Nr. 180
Bildnis Herr von Spieß, 1861
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2 (plus Vorlage)
Vorbild: Nr. 179

Nr. 181

Bildnis Marie Fürstin zu Wied, geb. Prinzessin v. Nassau-Weilburg (1825-1902), 1861
Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 59 x 52,2 cm
Unsigniert und undatiert
Provenienz: Familienbesitz zu Wied
Literatur: wahrscheinlich Sohn 1860-1867, S. 2; AK Neuwied 2016, S. 13, Abb.
Vorbild: Nr. 170

Nr. 182

Bildnis Otto Prinz zu Wied (1850–1862), 1861
DE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 57 x 52 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1861
Provenienz: Familienbesitz zu Wied
Literatur: Brief von Franz von Roggenbach an Carl Sohn, 12.6.1861, Nachlass Carl Ferdinand Sohn; Sohn 1860-1867, S. 2; Sylva 1911, S. 191; AK Neuwied 2016, S. 16, Abb.

Nr. 183



Bildnis Antonia von Hohenzollern, Infantin von Portugal und Algarbien, Herzogin zu Sachsen (1845 – 1913), 1862
DE, Sigmaringen, Schloss Sigmaringen, Inv.-Nr. II.B.1/870.
Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1862
Provenienz: Düsseldorf 1862, wahrscheinlich Familie Hohenzollern beim Künstler in Auftrag gegeben; Sigmaringen 2018, Grüner Salon im Hochschloss
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3; Krins 2013, S. 31; Hild/Hild 2015, S. 62, Abb.

Nr. 184
Bildnis Clärchen Dietrich, 1862
Verbleib unbekannt
kleines Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3

Nr. 185
Bildnis Elisabeth Prinzessin zu Wied im dekolletierten Kleid (1843–1816), ca. 1862
Verbleib unbekannt
Provenienz: Um 1862 im Auftrag der Familie zu Wied für den Salon
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3 (wahrscheinlich); Sylva 1911, S. 194

Nr. 186



Bildnis Carl Peter Heinrich Coninx (1799-1867), 1862
DE, Düsseldorf, Felix Ringel
Öl auf Leinwand, doubliert, 110 x 83,5 cm
Signiert unten links: C. Sohn / 1862
Provenienz: im Auftrag der Familie, seitdem im Familienbesitz
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3 (1862 Herr Kuning)

Pendant: Nr. 187

Nr. 187



Bildnis Wilhelmine Franziska Petronella Coninx, geb. Dewies (1809-1890), 1862
DE, Düsseldorf, Felix Ringel
Öl auf Leinwand, doubliert, 111 x 84 cm
Signiert unten rechts: C. Sohn / 1862
Provenienz: im Auftrag der Familie, seitdem im Familienbesitz
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3 (1863 Frau Kuning)
Pendant: Nr. 186

Nr. 188



Bildnis Madame Alfred Magne, geb. Angélique Gabrielle Mathilde Werlé (1840-1914), 1862
FR, Périgueux, Le musée d'art et d'archéologie du Périgord (Depot des Krankenhauses von Périgueux, 1999/2000), Inv.-Nr. D.2000
Öl auf Leinwand, 223 x 145 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1862
Provenienz: Château de Trélissac, Familienbesitz Magne; wurde durch ihren Sohn Napoleon Magne dem Krankenhaus von Périgueux geschenkt; 2000, Verkauf des Schlosses und Übergabe an das Museum
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2 (plus Kopie in Brustbild); Künstlerleben 1832-1867 (fälschlich als Frau des französischen Finanzministers Fould bezeichnet)
Kopie: Nr. 189

Nr. 189
Bildnis Madame Alfred Magne, geb. Angélique Gabrielle Mathilde Werlé (1840-1914), 1862
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild

Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2 (plus Kopie in Brustbild)
Vorbild: Nr. 188

Nr. 190



Bildnis Marie von Hohenzollern-Sigmaringen, verh. Prinzessin von Belgien (1845 – 1912), 1862
DE, Sigmaringen, Schloss Sigmaringen, Inv.-Nr. II.B.1/869.
Öl auf Leinwand, 65 x 82 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1862
Provenienz: Düsseldorf 1862, wahrscheinlich Familie Hohenzollern beim Künstler in Auftrag gegeben; Familienbesitz
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3 (Prinzessin Marie); Vossen 1990, S. 69, Abb.

Nr. 191
Bildnis Prinzessin von Nassau, 1862
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3 (2 x Prinzessin von Nassau im Jahr 1862 – das gleiche als Kopie?)

Nr. 191.K1
Richard Sohn (1834-1912)
„Bildnis Prinzessin von Nassau“, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Quelle: Sohn 1860-1867, S. 4 (eine Kopie von Richard)

Nr. 192
Bildnis Prinzessin von Nassau, 1862
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3 (2 x Prinzessin von Nassau im Jahr 1862 – das gleiche als Kopie?)

Nr. 193



Bildnis Carl Windscheidt (1789-1864), Direktor der Köln-Mindener-Eisenbahngesellschaft, 1863
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 1605 (= HM 1940/135)
Öl auf Leinwand, 76 x 60 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn / 1863
Provenienz: Köln nach 1863, hing im Sitzungszimmer der Direktion des Köln-Mindener Eisenbahn-Unternehmens; Köln 1880, Geschenk des Dagobert Oppenheim im Namen der Köln-Mindener-Eisenbahndirektion an die „städtischen Galerie“ (defacto: Wallraf-Richartz-Museum), als der Staat die Eisenbahnen übernahm; Köln, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums
Ausstellungen (zu Lebzeiten): 1863, Permanente Ausstellung Düsseldorf
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3; Dioskuren 1863, Nr. 30 (26. Juli 1863), S. 227; BK Köln 1903, S. 200, Nr. 805; BK Köln 1910, S. 266, Nr. 805; BK Köln 1888, S. 228, Nr. 963 ½; Boetticher 1891-1901, Bd. 2.2, S. 767; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180 (hier falsch als Lindscheid bez.); BK Köln 1986, S. 80; Effmert 2006, S. 285, 341, 369, Taf. XVI/60; BK Köln 2006, S. 278 f., Kat.-Nr. 0756, Abb. 0756; Schweers 2008, S. 1762; BL Stadtmuseum Köln
Pendant (vermutlich aus der Genealogie der Direktoren): Nr. 227, 282

Nr. 194
Bildnis der Gräfin Trips (wahrscheinlich: Bertha von Berghe gen. Trips, geb. von Quadt zu Wykradt und Isny, 1816-1899), 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3; Raczynski 1836, S. 176; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767, Nr. 52-57

Nr. 195



Bildnis einer Dame in dunkler Robe, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 126 x 94,5 cm
Signiert Mitte rechts über dem Stuhl: C. Sohn / 1863
Provenienz: Köln 2013, Auktion Van Ham, Alte Kunst (Sale 298), Lot 757
Literatur: Evtl. Sohn 1860-1867, S. 3 f. (Gebhard/ Trost/ Engländerin/ Pavenstädt/ alten Frau Michels)

Nr. 196
Bildnis eines Kindes nach dem Tod, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, ganze Figur
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 197
Bildnis Engländer, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3
Pendant: Nr. 198

Nr. 198
Bildnis Engländerin, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3
Pendant: Nr. 197

Nr. 199
Bildnis Frau Gebhard, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3

Nr. 200
Bildnis Frau Pavenstädt, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 201
Bildnis Frau Trost, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3

Nr. 202
Bildnis Fräulein [von] Baden, Mai 1863 abgeliefert
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3

Nr. 203

Bildnis Herzogin Louise Caroline von Schleswig-Holstein-Beck (1789-1867), 1863
DE, Glücksburg, Schlossmuseum
Öl auf Leinwand, 85 x 67 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1863
Provenienz: Familienbesitz; heute ein gemischtes Besitzverhältnis: Privat und Stiftung
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3
Kopie: Eine Replik soll sich 1964 im Besitz des Prinzen Friedrich Ferdinand befunden haben

Nr. 204
Bildnis Fräulein Krämer, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbilder
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3 (zwei Fräulein Krämer Brustbilder)
Nr. 205
Bildnis Fräulein Krämer, 1863
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbilder
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3 (zwei Fräulein Krämer Brustbilder)

Nr. 206
Bildnis der alten Frau Michels, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 207



Bildnis einer Frau in weißem Kleid, 1864
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1983/536
Öl auf Leinwand, 132 x 100 cm
Signiert und datiert unten links: C. Sohn / 1864
Provenienz: Köln, Stadtmuseum, Alter Gemäldebestand (Gemäldeliste Nr. 128)
Literatur: Evtl. Sohn 1860-1867, S. 3 f. (Frl. Prange/Frau Michels/Krumbiegel/von Sand/Frl. nach dem Tod); BL Stadtmuseum Köln; BK Köln 2006, S. 278 f., Kat.-Nr. 0754, Abb. 0754

Nr. 208
Bildnis eines Fräuleins nach dem Tod, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 209
Bildnis Helene Krumbügel, geb. Schmidt, abgeliefert 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Provenienz: Düsseldorf um 1864, Auftrag von Wilhelm Krumbügel; 1922, Karl Woermann
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4; Woermann 1922, S. 198; Woermann 1924
Pendant: Julius Roeting (1822-1896) „Bildnis Konsul Wilhelm Krumbügel“, Verbleib unbekannt, Öl auf Leinwand

Nr. 210
Bildnis Frau Böninger nach dem Tode, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4 (plus Kopie „R.“)

Nr. 210.K1
Richard Sohn (1834-1912)
„Bildnis Frau Böninger nach dem Tode“, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand

Nr. 211
Bildnis der Frau Michels in Köln, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4; Becker 1867, S. 41; Zimmermann 1892, S. 546

Nr. 212
Bildnis Frau Oppenheim Kopie, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 213
Bildnis Frau Schöller nach Ihrem Tode, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 214
Bildnis Frau von Sand, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 215
Bildnis Freiburgerin, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 216
Bildnis Fräulein junges Mädchen nach Ihrem Tode, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 217
Bildnis Fräulein Prange nach dem Tod, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 3

Nr. 218



Bildnis Henriette Freifrau von Oppenheim, geb. Obermayer (1812-1885), 1864
Ehemals DE, Köln, Sal. Oppenheim jr. & Cie. AG & Co. KGaA
Öl auf Leinwand, 101 X 91 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1864
Provenienz: Wohl seit dem Erwerb vom Künstler im Familienbesitz oder Bankbesitz der Familie von Oppenheim in Köln; Köln, in der Bank in einem der repräsentativen Esszimmer; Seitdem Sal. Oppenheim von der Deutschen Bank übernommen wurde, gibt es fortlaufende Veränderungen
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4; Effmert 2006, S. 255; Teichmann 2008, S. 183 (Abb. 8); Teichmann 2014, S. 84

Nr. 219
Bildnis Herr Op[p]enheim, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 220
Bildnis Meß[inesin ?], 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 221



Bildnis Paula von Oppenheim, geb. Engels (1837-1919), 1864
DE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, Kniestück
Undatiert

Provenienz: Wohl seit dem Erwerb vom Künstler im Familienbesitz der Familie von Oppenheim in Köln; vor 1926 Berlin, Kurfürstendamm 203, in der Wohnung ihres zweitältesten Sohnes Max von Oppenheim (1860-1946; berühmter Orientforscher); nach 1926 entweder in seine neue Berliner Wohnung am Savignyplatz, deren Inventar er teils vor dem Zweiten Weltkrieg hat auslagern lassen, oder er gab es nach 1926 schon an seine Verwandtschaft nach Bergheim, Quadrath-Ichendorf, Schloss Schlenderhan
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4; Effmert 2006, S. 184, 363, Abb. 22; Teichmann 2014, S. 100, Abb.

Nr. 222
Bildnis Prinz Solm, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 223
Bildnis Prinzessin von Detmold, 1864
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4

Nr. 224
Bildnis Fürstin Hohenzollern, um 1864/1865 angelegt
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 225
Bildnis Hermann Fürst zu Wied im Alter (1814–1864), ca. 1864/65
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Provenienz: Familienbesitz zu Wied
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5 (wahrscheinlich 1865 fertig); Sylva 1911, S. 191

Nr. 226
Bildnis Graf Gahlen nach dem Tode [Friedrich von Galen, 1828-1864?], um 1865
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4 (S. 5: zwei Kopien nach Graf Gahlen um 1865 von „Richard gemalt“)

Nr. 226.K1
Richard Sohn
„Bildnis Graf Gahlen nach dem Tode“, um 1865
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild

Nr. 226.K2
Richard Sohn
„Bildnis Graf Gahlen nach dem Tode“, um 1865
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild

Nr. 227



Bildnis Eduard Kühlwetter (1813-1897), Geheimer Regierungsrat und Direktor der Köln-Mindener-Eisenbahngesellschaft, 1865
DE, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 1866 (= HM 1940/155)
Öl auf Leinwand, 76 x 60 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn / 1865
Provenienz: Köln nach 1865, vermutlich hing es im Sitzungszimmer der Direktion des Köln-Mindener Eisenbahn-Unternehmens; Köln 1880, vermutlich ging das Bildnis in den Privatbesitz von Kühlwetter über nach der staatlichen Übernahme des Eisenbahn-Unternehmens/ später nach dem Ausscheiden aus dem Dienst; Köln 1897, nach dem Tod Eduard Kühlwetters erbte das Wallraf-Richartz-Museum das Werk; Köln seit 1940, als Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums im Kölnischen Stadtmuseum
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 4; Protokoll der Kölner Stadtverordneten-Versammlung v. 26.8.1897, S. 253; WRM 1996; BK Köln 1903, S. 200, Nr. 805a; BK Köln 1910, S. 266, Nr. 805a; BK Köln 1903, S. 200, Nr. 805a; BK Köln 1910, S. 266, Nr. 805a; Hütt 1964, S. 180; AK Köln 1984, S. 29, Kat.-Nr. 8; BK Köln 1986, S. 80; Kölner Rat 2001, S. 127, Nr. 115;BK Köln 2006, S. 278 f., Kat.-Nr. 0758, Abb. 0758; Schweers 2008, S. 1762; BL Stadtmuseum Köln
Pendant (vermutlich aus der Genealogie der Direktoren): Nr. 193, 282

Nr. 228
Bildnis Dame aus Lü… (?), 1865
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5 (Notiz: 1865 nicht fertig)

Nr. 229
Bildnis Frau Mooren, 1865 angelegt
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 230



Bildnis Marie Moody, geb. Felicia Julia Marianne Seagram (1809-1888), 1865
GB, Ivybridge, Sammlung Mrs Anne Burch
Öl auf Leinwand, 89 x 75 cm
Signiert und datiert Mitte rechts: C. Sohn / 1865
Provenienz: Familienbesitz Moody
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5 (Komponistin)

Nr. 231



Bildnis Nikolaus zu Nassau (1805-1867), 1865
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau
Öl auf Leinwand, 82 x 64 x 7 cm (gerahmt)
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn / 1865
Provenienz: Vermutlich Auftragsarbeit der Familie von Nassau
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5; AK Luxemburg 1990, S. 153

Nr. 232
Bildnis Obristin von Kameke, Mai 1865
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 233
Bildnis Kind [Pfalgraff ?] Löreg, 1865
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 234
Bildnis alte Frau [Pfalgraff ?], 1865
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5 (zwei alte Frauen…)

Nr. 235
Bildnis alte Frau [Pfalgraff ?], 1865
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5 (zwei alte Frauen…)

Nr. 236
Bildnis Spanierin Br[… ?], 1865
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 237
Bildnis Dame Hamburg, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 238
Bildnis Dame (?) Mooren, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 239



Bildnis Elisabeth Freifrau von Gleichen-Rußwurm, geb. von Thienen-Adlerflycht (1837-1865), 1866
DE, Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Inv.-Nr. B 94.41
Öl auf Leinwand, 127,5 x 95 cm
Signiert und datiert mittig rechts: C. Sohn. / 1866
Provenienz: 1865/66 Auftrag (mit Hilfe von Fotografien) durch Ludwig von Gleichen-Rußwurm; 1866 (Schloss Greifenstein ob Bonnland/Unterfranken?), Sammlung von Ludwig von Gleichen-Rußwurm; ab 1901, Sammlung Alexander von Gleichen-Rußwurm; vermutlich bis 1937 Schloss Greifenstein in Bonnland/Unterfranken;

vermutlich 1932 erworben (?) von Alexander von Gleichen-Rußwurm; 1937 erst nach Marbach gekommen; 1994 im Zugangsbuch als Altbestand nachträglich inventarisiert worden
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5; Brief von Carl Sohn an Ludwig von Gleichen Rußwurm, 26.11.1866, Heinrich-Heine-Institut (Düsseldorf), Sign. HHI.AUT.63.642; Springer 1933, S. 7, Abb. (des Fotos mit Verweis auf Gemälde); Wartmann 1996, S. 154, Abb. 74; LDM 1998, Bd. 3, S. 294

Nr. 239.Vorlage



Fotograf unbekannt
Elisabeth Freifrau von Gleichen-Rußwurm, geb. von Thienen-Adlerflycht (1837-1865) - Fotografie
DE, Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Inv.-Nr. 4585
Fotografie, 27,6 x 20,5 cm (Blattgröße)
Unten bezeichnet: Elisabeth v. Gleichen-Russwurm geb. v. Thienen-Adlerflycht. 1837-65.
Verso unten bezeichnet mit Bleistift: Geschenk vom Gatten Ludw. Frhrn v. Gleichen-Russwurm zu / Greifenstein ob Bonland. / 1893 HeD (?)
Stempel unten rechts: Schillermuseum / Marbach a. N.
Runder Stempel unten mittig: Schiller-Nationalmuseum Marbach 4585

Nr. 240



Bildnis Franz von Nassau (1859-1875), 1866
LU, Luxemburg, Sammlung des Großherzoglichen Hauses Luxemburg-Nassau
Öl auf Leinwand, 175 x 129 x 10 cm (gerahmt), 145 x 98 cm (ungerahmt)
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn 1866.
Provenienz: Auftrag der Familie von Nassau, seitdem im Familienbesitz
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 241
Bildnis Frau Bischof, 1866
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6

Nr. 242
Bildnis Frau Deuß, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6 (zweimal)
Kopie/Variante: Nr. 243

Nr. 243
Bildnis Frau Deuß, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6 (zweimal)
Vorbild/Variante: Nr. 242

Nr. 244
Bildnis Frau Haine, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 245
Bildnis Frau Peill ganz alt, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5 („Peil“)

Nr. 246
Bildnis Frau Scheid, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild mit Händen
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 247
Bildnis Frau von Sulzer, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6

Nr. 248
Bildnis Fräulein Stein, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6

Nr. 249
Bildnis Fräulein von Heißen, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbildnis
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 250
Bildnis Gräfin Mirbach, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6 (Mijrbach)

Nr. 251
Bildnis Herr Heijl, 1866
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6

Nr. 252
Bildnis Kind junge Fig Leser, 1866
Öl auf Leinwand, Ganze Figur
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 253
Bildnis Offiziers Frau aus Aachen, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 5

Nr. 254
Bildnis Marie Sohn, verh. Hoff (1841-1893), 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 127 x 95cm
Provenienz: Düsseldorf 1925, Herr Dr. E. Hoff
Literatur: Wahrscheinlich: Sohn 1860-1867, S. 5 („Marie Knist. agel 66“); AK Düsseldorf 1925, S. 126

Nr. 255
Selbstbildnis, 1866
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6

Nr. 256
Bildnis der Erbprinzessin von Hohenzollern [Antonia von Hohenzollern, Infantin von Portugal und Algarbien, Herzogin zu Sachsen (1845 – 1913)?], 1867, vollendet von Richard Sohn
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Düsseldorf 1868

Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6; Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Kunstchronik 3 (1867/68), Nr. 15, S. 12 f; Zimmermann 1892, S. 546; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766
Pendant: Nr. 257

Nr. 257
Bildnis der Erbprinzen von Hohenzollern [Karl Anton Joachim Zephyrinus Friedrich Meinrad von Hohenzollern (1811 – 1985)?], 1867, vollendet von Richard Sohn
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Düsseldorf 1868
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 6; Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Kunstchronik 3 (1867/68), Nr. 15, S. 12 f; Zimmermann 1892, S. 546; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766
Pendant: Nr. 256

Nr. 258

Emilie Auguste Sohn, geb. von Mülmann (1805-1884), 1867
DE, Düsseldorf, Nachlass Sohn
Öl auf Leinwand, 73 x 60,5 cm
Bezeichnet verso unten auf Keilrahmen: Emilie Auguste Sohn, geboren von Mülman. Geboren am/ 10. August 1805 im Schloss zu Höxter in Westphalen, gestorben in Düsseldorf/ um 25 Februar 1884. Gemalt von ihrem Gatten Carl Ferdinand Sohn 1867./ mit dem sie am 31 Januar 1834 getraut worden./ Wilh. Sohn 18.9.1886
Provenienz: Düsseldorf 1867, Familienbesitz
Literatur: Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Zimmermann 1892, S. 546; AK Düsseldorf 1888, S. 114, Nr. 1555; Kunstchronik 1921-22, Jg. 57, S. 309; Woermann 1922, S. 198; AK Düsseldorf 1922, S. 27, Nr. 88; AK Düsseldorf 1925, S. 126

Nr. 259
Bildnis Mutter des Herrn Justizraths Ed. Mayer Georgstraße 5 A in Köln, 1867
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: Brief von Peill an Carl Sohn, 21.11.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn; Brief von Peill an Richard Sohn, 23.12.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn

7.3 Undatierte oder unbekannte Werke

Nr. 260



Bildnis Agathe von Zipf, geb. Hilgers (1821- ca. 1884)
DE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, ca. 100 x 75 cm; (Rahmen: 140 x 115 cm)
Signiert unten rechts: C. Sohn
Provenienz: Privatbesitz

Nr. 261



Bildnis Alfred Rethel (1816-1859)
Zeichnung
Literatur: Anke/Werckmeister 1898, Tafel 38

Nr. 262



Bildnis August Graf von Spee (1813-1882)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Provenienz: Düsseldorf, Sammlung Spee

Literatur: Brief von Carl Sohn an den Grafen von Spee, 20.02.1845, Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 17.0001; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767; Raczynski 1836, S. 176; „Ein Künstlerleben C. F. Sohn 1832-1867“, wahrscheinlich von Robert Sohn, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn
Pendant: Nr. 105

Nr. 263



Bildnis Bertha Fachmann
DE, Stuttgart, Nagel Auktionen
Öl auf Holz, 25 x 20 cm
Nicht signiert
Provenienz: Stuttgart, Privatsammlung; Stuttgart, Nagel Auktionen, Auktion 794, 9./10. Juni 2021, Lot 351

Nr. 264
Bildnis Clara Schumann [am Klemschen Flügel?], 1860er Jahre
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, ganzfigurig
Literatur: Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn, S. 9

Nr. 265



Bildnis Eduard Bendemann (1811-1889), Studie, um 1830
DE, Krefeld, Kunstmuseen Krefeld, Inv.-Nr. 2005/729
Öl auf Leinwand, 45,8 x 40 cm
Provenienz: Evtl. Schadowstr. 10 Berlin um 1856, „Studienkopf“ von Sohn in der Sammlung Herrn Rentier Bendemann (Schasler 1856); Schenkung aus dem Nachlass Eduard Bendemanns
Literatur: Schasler 1856, Bd. 2, S. 333, Nr. 74; AK Düsseldorf 1980, S. 17, Kat.-Nr. 75; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 21, Abb. 3

Nr. 266



Bildnis einer Frau – Brustbildnis in Rückenansicht, um 1850-55
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Inv.-Nr. M 4475
Öl auf Leinwand, 44,8 x 40,6 cm
Ohne Signatur
Provenienz: 1937 Düsseldorf, überwiesen von der Stadtverwaltung Düsseldorf
Literatur: BK Düsseldorf 1969, S. 340, Kat. 4475; Schweers 2008, S. 1762

Nr. 267



Bildnis einer jungen Dame, um 1830
DE, Düsseldorf, Nachlass Sohn
Öl auf Leinwand, 86,3 x 65,5 cm (Keilrahmen)
Signiert unten links über dem Ärmel: C. Sohn.
Provenienz: Seit der Entstehung bis heute im Familienbesitz der Familie Sohn
Kopie: Nr. 268

Nr. 268



Bildnis einer jungen Dame 2, um 1830
DE, Berlin, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 84 x 62 cm

Unsigniert
Verso ehemals Klebezettel mit Ausstellungsnr. und Jahreszahl 1830
Provenienz: 1830 Düsseldorf, Verlosung im Kunstverein Rheinland und Westphalen an Ehefrau Sophia Schmieding, geb. Hohdahl (1777-1851) oder Friedrich Johann Lohmann (1784-1856); vermutlich Dr. med. Friedrich Schmieding (1817-1881) aus Witten bzw. seine Ehefrau Wilhelmine Lohmann (1827-1909); 1879 Bückeburg und im Gut Österkörner (Thüringen), brachte deren Tochter Helene Schmieding (1849-1919) das Werk mit in die Ehe mit Alwin Eggert (1849-1919); ab ca. 1888 bis 1919 befand es sich in Berlin; bis heute im Familienbesitz
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Evtl. 1886 Berlin, 58. Jubiläumsausstellung der Kgl. Akademie der Künste, Nr. 2622
Literatur: Evtl. AK Berlin 1886, S. 339, Nr. 2622
Vorbild: Nr. 267

Nr. 269



Bildnis einer jungen Dame in Schwarz
SE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, ca. 21 x 26 cm
Signiert oben rechts: C. Sohn
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Permanente Gemälde-Ausstellung Stettenheim (Aufkleber auf der Rückseite)

Nr. 270
Bildnis einer jungen Dame mit Taschentuch
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück

Nr. 270.K1



Lithographie:
Martin August Dircks in Düsseldorf (1806-1871)

Druck von Henry und Cohen in Bonn
„Bildnis einer jungen Dame mit Taschentuch“
Nachlass von Sohn

Nr. 271



Bildnis einer jungen Frau
Verbleib unbekannt
Zeichnung, 19 x 15,1 cm
Signiert unten rechts: Carl Sohn
Provenienz: Köln 25.9.2013, Auktionshaus Lempertz, Lot 180
Literatur/Quelle: https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1017-1/180-carl-ferdinand-sohn.html 9.6.2025

Nr. 272



Bildnis einer jungen Römerin, 1830-40
Düsseldorf, Ralph Gierhards Antiques / Fine Arts
Öl auf Leinwand, 60 x 55 cm
Rückseitig mit der Aufschrift: gem. von meinem Grossvater / Carl Ferd. Sohn. / geb. 1805 Berlin / Karli.Sohn.Rethel
Provenienz: Familienbesitz (vermutlich vererbt 1867 an Carl Rudolph Sohn und Else Sohn-Rethel; 1908/1933 vererbt an Karli Sohn-Rethel); Düsseldorf, Karli Sohn-Rethel (1882-1966); Privatbesitz

Nr. 273



Bildnis eines Mädchens
Verbleib unbekannt
Zeichnung, 17 x 13,3 cm
Signiert unten rechts: Carl Sohn
Provenienz: Köln 25.9.2013, Auktionshaus Lempertz, Lot 180
Literatur: https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1017-1/180-carl-ferdinand-sohn.html 9.6.2025

Nr. 274



Bildnis eines Mädchens mit Rose, um 1845 (?)
DE, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 524
73,5 x 62,5 cm, Öl auf Leinwand
Signiert rechts unten: C. Sohn
Provenienz: 1869 von der Witwe des Künstlers erworben
Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 43; AKL 1937; Hütt 1964, S. 180; Wartmann 1996, S. 151, Abb. 23; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762

Nr. 275
Bildnis eines Mannes mit Pelzkragen
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustsẗück

Nr. 275.K1



Martin August Dircks in Düsseldorf (1806-1871)
Druck in lithogr. Anstalt von von P.C. Stern in Frankfurt am Main
„Bildnis eines Mannes mit Pelzkragen“
Nachlass von Sohn

Nr. 276
Bildnis Emanuel Leutze (1816-1868)
Verbleib unbekannt
Literatur: AK Berlin 1906 b, S. 67, Nr. 658

Nr. 277
Bildnis Fräulein von W. in dunkelbraunem Gewand, stehend an einen Stuhl gelehnt
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Provenienz: Um 1900 Düsseldorf, Privatbesitz
Literatur: AK Berlin 1886, S. 339, Nr. 2624; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767, Nr. 49

Nr. 278
Bildnis Fräulein Wittgenstein
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 120 x 88 cm
Provenienz: Frankfurt am Main, Rudolf Bangel Auktion, Nr. 1012, Aus der Sammlung Wilhelm Simons und anderem Besitz
Literatur: VK Frankfurt Bangel 1921, S. 25, Nr. 194

Nr. 279
Bildnis Tina Joest, geb. Leiden (1819-1909), vor 1852
Verbleib unbekannt
Provenienz: Köln, Sammlung Wilhelm Joest
Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Becker 1867, S. 41; Zimmermann 1892, S. 546

Nr. 280
Bildnis Frau W. S. (Kniestück mit schwarzem Hütchen)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Lebensgröße
Provenienz: Berlin, Privatbesitz

Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767, Nr. 50; AK Berlin 1886, S. 339, Nr. 2622 (?)

Nr. 281



Bildnis Friedrich Ludwig Christian Graf zu Solms (1769-1822), um 1830
[DE, Laubach, Schlossmuseum?]
Öl auf Leinwand, Brustbild
Quelle: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/J3QP4RXLGIA7DWGRD2LQN5RRFDDRIW43 10.6.2025

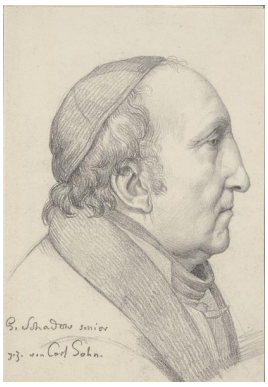
Nr. 282
Bildnis Geheimrat Christian Joseph Matzerath (1815-1876)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 73,5 x 58,5 cm
Provenienz: Köln, hing im Sitzungszimmer der Direktion des Köln-Mindener Eisenbahn-Unternehmens; Köln 1880, Geschenk des Dagobert Oppenheim im Namen der Köln-Mindener-Eisenbahndirektion an die „städtischen Galerie“ (defacto: Wallraf-Richartz-Museum), als der Staat die Eisenbahnen übernahm; Köln, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums
Literatur: BK Köln 1888, S. 228, Nr. 963 ¼; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767
Pendant (vermutlich aus der Genealogie der Direktoren): Nr. 193, 227

Nr. 283



Bildnis Gerhardt von Reutern (1794-1865)
DE, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten
Zeichnung
Literatur: LDM 1998, Bd. 3, S. 294

Nr. 284



Bildnis Gottfried Schadow (1764-1850)
DE, Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen, Inv.-Nr. C 3381
Bleistift, mit weiß gehöht auf Papier, 14,7 x 10,2 cm
Bezeichnet unten links: Schadow senior / gez. von Carl Sohn
Provenienz: Diese Zeichnung gehört zu der von Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788-1868) ab 1811 angelegten Bildnissammlung. Das Dresdner Kupferstich-Kabinett erwarb die Sammlung in insgesamt vier Konvoluten in den Jahren 1831 bis 1858. Ein fünftes Konvolut kam 1868 aus Vogels Nachlass. Von den ehemals 793 Blättern sind heute noch 650 vorhanden.

Nr. 285
Bildnis Gottfried Schadow (1764-1850)
Verbleib unbekannt
Zeichnung
Provenienz: Krefeld 1888, W. Crous
Literatur: AK Düsseldorf 1888, S. 114, Nr. 1560

Nr. 286



Bildnis Gräfin Bocholt (Bocholtz), um 1850-55
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4054
Öl auf Leinwand, 136 x 85 cm
Signiert unten links: C. Sohn
Provenienz: Düsseldorf, im Familienbesitz der Familie Sohn-Rethel; Düsseldorf 1911, Galerieverein erwarb das Werk von der Familie
Literatur: BK Düsseldorf 1913, S. 57, Nr. 224; AKL 1937; AK Düsseldorf 1948, Nr. 308; Hütt 1964, S. 180; BK Düsseldorf 1969, S. 339 f., Kat. 4054; Schweers 2008, S. 1762

Nr. 287
Bildnis Jenny Gräfin von Königsmarck, geb. von Bülow (1811-1894)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Ganzfigurig
Provenienz: Familienbesitz auf Schloss Plaue an der Havel; seit dem zweiten Weltkrieg verschollen
Pendant: Nr. 111

Nr. 287.K1

Lithographie, Kniestück

Nr. 288

Bildnis Gräfin von Vietinghoff (Studie)
DE, Nachlass Sohn
Öl auf Leinwand, 26,5 x 21,3 cm
Verso von fremder Hand bezeichnet in Bleistift: Carl Sohn sen.
Provenienz: Nachlass Sohn, seitdem im Familienbesitz
Vollendetes Werk: Nr. 289

Nr. 289


Bildnis Gräfin von Vietinghoff
DE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 64 x 80 cm
Signiert und datiert unten rechts: C. Sohn
Provenienz: Nachlass der Ehrenstiftsdame Frl. Emilie von Waldenburg; 1984 Düsseldorf, Galerie an der Börse/Wilhelm Körs
Literatur: Verkaufskatalog Galerie an der Börse/Wilhelm Körs 1984
Studie: Nr. 288

Nr. 290
Bildnis Graf von Nesselrode
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: Künstlerleben 1832-1867.

Nr. 291
In Zusammenarbeit mit Theodor Hildebrandt, Carl Lessing und Wilhelm Schirmer: Bildnis Hermine Stilke, geb. Peipers (1804-1869), vor 1836
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Provenienz: Familie Stilke; 1879 Berlin, Georg Stilke (Sohn von Hermine Stilke)
Literatur: Raczynski 1836, S. 176 (Kopf ist von Sohn gemalt); Illustrirte Frauen-Zeitung, 6. Jahrgang, Berlin, 26. Mai 1879, S. 195, Abb. (Stich); Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767

Nr. 291.K1

Künstler unbekannt
„Bildnis Hermine Stilke“, vermutlich 1879
Stich
In: Illustrirte Frauen-Zeitung, 6. Jahrgang, Berlin, 26. Mai 1879

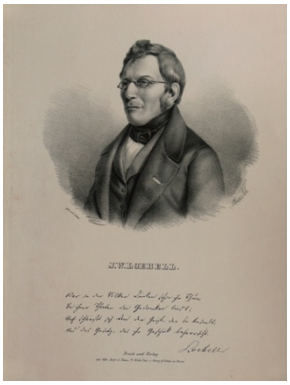
Nr. 292



Bildnis Ida Backhausen, verh. Hauser (1835-1911), [um 1860]
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Provenienz: Familienbesitz
Literatur: Evtl. Sohn 1860-1861, S. 1 (Frl. Backhausen); Backhausen 1910

Nr. 293
Bildnis Johann Wilhelm Löbell (1786-1863)
Verbleib unbekannt
Zeichnung, Brustbild

Nr. 293.K1



Schütter
„Bildnis Johann Wilhelm Löbell (1786-1863)“,nach Carl Sohn, um 1845
DE, Bonn, Stadmuseum, Inv.-Nr. SMB 2009/121
DE, Bielefeld, Ratsgymnasium
Lithographie, 37,4 x 28,1 cm (Blatt)

Nr. 294



Bildnis Josef Rolshausen (1782-1861), Entstehungsdatum
DE, Köln, Sammlung Dombauhütte
Öl auf Leinwand, Brustbildnis
Signatur
Provenienz: Ort, Person

Nr. 294.K1



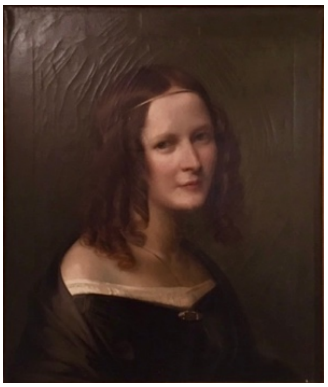
Martin August Dircks (1806-1871)
„Bildnis Josef Rolshausen (1782-1861)“, nach Carl Sohn
DE, Nachlass Sohn
Lithographie

Nr. 295



Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden als junge Frau (1802-1869)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Provenienz: Familienbesitz
Literatur: Backhausen 1910, Abb.

Nr. 295.K1



Unbekannter Künstler
„Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden als junge Frau (1802-1869)“
DE, Solling, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, Brustbild

Nr. 296
Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden (1802-1869) [Original?]
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Halbe Figur
Provenienz: Andernach, Gut Nettehammer, innerhalb der Familie Backhausen weiter vererbt
Literatur:
LDM 1998, Bd. 3, S. 294
Pendant: Marie Wiegmann (1820-1893) „Bildnis Dr. Peter Backhausen (1801-1869)“, 1859, DE, Andernach, Privatbesitz, Öl auf Leinwand, 75 x 57 cm, signiert, datiert und bezeichnet oben links: Ihrer Lieben Ida / Marie Wiegmann / 1859

Nr. 296.K1

Unbekannter Künstler/ Carl Ferdinand Sohn [wahrscheinlich Kopie?]
Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden (1802-1869)
DE, Andernach, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 86 x 69,5 cm
Keine Signatur

Nr. 297

Bildnis Margarethe Roesberg, verh. Merkens (um 1830 – 1875), um 1850
DE, Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Inv.-Nr. 660 LM
Öl auf Leinwand, 82,8 x 67 cm
Verso vermerkt: Notizen auf der Rückseite: Fräulein Margarethe Roesberg/ verehelichte Merkens. geb. in Köln/Rhein um 1830, gestorben daselbst 1873/ Kinder:

Franz, Ernst, Maria und Josef/ von diesen starb Franz, Inhaber der Firma Heinrich Roesberg/ in Köln.... Dieses Bild wurde gemalt in Köln um 1850/ München im August 1917/ Ernst Merckens/ K=Baurat
Provenienz: 1934 Köln, Vermächtnis des Königlichen Baurates Ernst Merckens
Literatur: BK Münster 1975, S. 155; LDM 1998, Bd. 3, S. 294; Schweers 2008, S. 1762

Nr. 298
Bildnis Marie Fürstin zu Wied im Reitkleid, geb. Prinzessin v. Nassau-Weilburg (1825-1902)
Verbleib unbekannt
Literatur: Sylva 1911, S. 187

Nr. 299
Bildnis Marie Fürstin zu Wied in rotem Samt, geb. Prinzessin v. Nassau-Weilburg (1825-1902)
Verbleib unbekannt
Literatur: Sylva 1911, S. 187
Nr. 300
Bildnis Marie von Reutern (1822-1847)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, vermutlich Brustbild im Dreiviertelporträt
Provenienz: Vermutlich Familienbesitz
Literatur: BK Düsseldorf 1969, S. 337; Wartmann 1996, S. 7; AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 122
Pendants: Nr. 56, 57

Nr. 301
Bildnis Mathilde von Waldenburg (1817-1884), um 1859
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: Brief von Mathilde von Waldenburg an Carl Ferdinand Sohn, um 1859, Nachlass Carl Ferdinand Sohn

Nr. 302
Bildnis Ottilie Fürstin zu Solms-Braunfels, geb. Gräfin von Solms-Laubach (1807–1884)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild
Literatur: Sohn 1860-1867, S. 2

Nr. 302.K1



P. Rohrbach
„Bildnis Ottilie reg. Fürstin zu Solms-Braunfels, geb. Gräfin von Solms-Laubach (1807–1884)“
DE, Düsseldorf, Nachlass Sohn
Lithographie

Nr. 303



Bildnis Pauline Prinzessin von Württemberg, Herzogin von Nassau (1810-1856), vermutlich 1856-58
SE, Stockholm, The Royal Court, Inv.-Nr. CXVIG 122
Öl auf Leinwand, 81 x 64 cm
Provenienz: Vermutlich Auftragsarbeit der Königlichen Familie
Literatur: AK Wiesbaden 1981, S. 339, 430 (Kopie)

Nr. 303.K1
Otto Reinhard Jacobi (1814-nach 1863)
„Bildnis Pauline Prinzessin von Württemberg, Herzogin von Nassau (1810-1856)“, 1847
DE, Wiesbaden, Diakoniegemeinschaft Paulinenstift
Öl auf Leinwand, 80 x 62,8 cm
Bezeichnet unten links: C. Sohn / O.R. Jacobi cop. 1847

Nr. 303.K2
J B Kolb
„Bildnis Pauline Prinzessin von Württemberg, Herzogin von Nassau (1810-1856)“
GB, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 611865
Lithographie, 30,7 x 23,8 cm

Nr. 304
Bildnis Prinzessin von Croy
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Literatur: Correspondenz-Blatt, Jg. 7, Nr. 2 (März 1852), S. 23; Wiegmann 1856, S. 82; Becker 1867, S. 41; Becker 1867 a; Zimmermann 1892, S. 546; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767, Nr. 57

Nr. 305

Bildnis Rosa von Korff, geb. von Woringen (1810 - 1875) als Isolde
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 19 x 16 cm
Verso bezeichnet: Rosa von Korff geb. von Woringen als Isolde K.Sohn pinxit / Rosa v. Woringen 1810 - 1875
Provenienz: Cloppenburg, Auktionshaus Dr. Lorenz & Meyer, 17.11.2016, Lot 692

Nr. 306

Bildnis Ruck aus Hildburghausen
Verbleib unbekannt
Bleistiftzeichnung, 23,4 x 18,6 cm
Signiert rechts und bezeichnet unten: C. Sohn / Ruck aus Hildburghausen
Provenienz: Ehemals Sammlung Wilhelm Laaff; München 21.11.2014, Ketterer Kunst, Auktion 417, Lot 252

Nr. 307



Bildnis Schwestern von Mülmann, um 1833
DE, Nachlass Sohn
Bleistift mit Gold gehöht, Velin mit braunem Packpapier unterlegt, eigenhändig oben angestückt mit Bütten, Maß ohne Anstückung: 34, 6 x 46,5 cm; Maß mit Anstückung: 36,8 x46,5 cm
Verso bezeichnet in Bleistift unten links: „Die Geschwister von Mülmann gezeichnet von Carl Sohn sen./ rechts in der Ecke Grossmama Sohn. Otto Sohn-Rethel“; und oben mittig: „Zeichnung von Jager“
Provenienz: Düsseldorf, Familie Sohn

Nr. 308
Bildnis Sophie Emilie Sohn, verh. mit Wilhelm Sohn (1837-1885)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand
Provenienz: 1896 Düsseldorf, Wilhelm Sohn
Literatur: AK Düsseldorf 1888, S. 114, Nr. 1556; AK Berlin 1896, S. 221, Nr. 3646; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767

Nr. 309



Bildnis Theodor Hildebrandt (1804-1874
Verbleib unbekannt
Bleistift auf Papier, 16,5 x 11,7 cm cm
Bezeichnet unten: Theodor Hildebrandt aus Stettin / geb. 23. July 1804
Provenienz: Düsseldorf 1994, Galerie S. Förster und Kunstantiquariat H. Markus; 4.11.2011 Königstein im Taunus, Auktionshaus Reiss & Sohn, Auktion 149, Lot 338
Literatur: VK Düsseldorf Förster/Marcus 1994, S. 24 f., Abb.

Nr. 310
Bildnis Wilhelm Schadow (1788-1862)
Verbleib unbekannt
Zeichnung [?], Brustbild

Nr. 310.K1



Louis Friedrich Sachse (1798-1877), nach Carl Ferdinand Sohn
„Bildnis Wilhelm Schadow (1788-1862)“
DE, Düsseldorf, Archiv des Autors
Lithographie, Brustbild

Nr. 311



Damenbildnis
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 150 x 110 cm
Signatur
Provenienz: 15.-19.4.1977 Schloß Haimhausen, Auktionshaus Robert Zadick (Freiburg im Breigau)
Literatur: 1977 Auktionskatalog Zadick

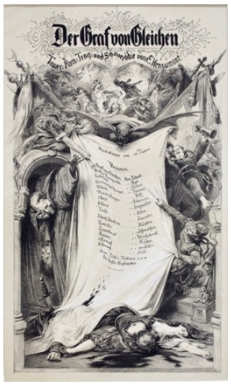
Nr. 312



Damenbildnis mit Tüllschal
DE, Berlin, Bundesverwaltungsamt/Kunstverwaltung des Bundes, Münchner-Nr. 10716, Linz-Nr. 2338
Öl auf Leinwand, 59,2 x 47 cm
Unsigniert
Provenienz: Berlin, Sammlung des Geheimrat Alexander Prentzel; 8.5.1942/12.5.1942, Versteigerung des Auktionshauses H.W. Lange, Nr. 126; für Reichskanzlei erworben
Literatur: VK Berlin Lange 1942, S. 26, Nr. 126, Tafel 14, Nr. 126

Nr. 313
Der Frühling (weibliche Halbfigur)
Verbleib unbekannt [DE, Mannheim, Kunsthalle?]
Öl auf Leinwand, 47,5 x 40 cm (oval)
Signiert unten rechts: C. Sohn
Provenienz: J. Emden'sches Vermächtnis; ab 1883 Mannheim, Städtische Kunstsammlung, Inv.-Nr. M134
Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766 (fälschlich bez.: Sommer); AKL 1937; Hütt 1964, S. 180

Nr. 314



Der Graf von Gleichen
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. K 1919-695
Lithographie, 34 x 49,2 cm

Nr. 315
Der heilige Bonifacius fällt die heilige Eiche, vor 1863
Verbleib unbekannt
Ölskizze
Provenienz: 1863, Großherzog von Mecklenburg-Strelitz

Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 36

Nr. 316
Der Herbst (weibliche Halbfigur)
Verbleib unbekannt [DE, Mannheim, Kunsthalle?]
Öl auf Leinwand, 47,5 x 40 cm (oval)
Signiert unten rechts: C. Sohn
Provenienz: J. Emden'sches Vermächtnis; ab 1883 Mannheim, Städtische Kunstsammlung, Inv.-Nr. M135
Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 45

Nr. 317
Dolce far niente
Verbleib unbekannt
Öl, 37 x 37 cm
Provenienz: 1879 Hamburg, Privatbesitz; Um 1900 Hamburg, Henry Winckler
Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 42

Nr. 318

Frau mit schlafendem Knaben
DE, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1983-698
Bleistift auf Papier, 30,5 x 23,8 cm

Nr. 319

Junge Dame im Biedermeier-Kostüm
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Kniestück
Provenienz: Frankfurt am Main 4. Mai 1956, H. O. Hauenstein, Kat.-Nr. 950
Literatur: 1956 Auktionskatalog Hauenstein

Nr. 320
Junge Dame mit schwarzem Haar
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, Brustbild, fast en face, mit ineinander gelegten Händen
Provenienz: Um 1900 Berlin, Privatbesitz
Literatur: Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 767, Nr. 48

Nr. 321
Junge Frau in weißem Kleide mit einer Epheuranke im dunkelblonden Haar und einem Orangenblütenzweig in der Linken
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 84 x 65 cm
Provenienz: Besitz des Künstlers und Familie; 1868 Ankauf aus dem Nachlass für die Berliner Nationalgalerie; ab 1869 Leihgabe im Kaiser-Friedrich-Museum Magdeburg, später verlagert an das Salzbergwerk Neustaßfurt, Ludwig Schacht VII, dort vor 1945 gestohlen oder verbrannt
Literatur: Sitzungsprotokoll des Senats der Gesamtakademie, PrAdK 1869, Bl. 35.; PrAdK 1865-1875, S. 36, 42, 48; PrAdK 1865-1869, S. 165, 218; BK Berlin 1876-1902, Kat.-Nr. 348; AK Berlin 1896, S. 115, Nr. 2126 [?]; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 39; Verlorene Werke 1965, S. 51; BK Berlin 2001, S. 102-103

Nr. 322

Mutter mit Kind
Verbleib unbekannt
Öl auf Holz, 19 x 16 cm
Signiert unten links: C. Sohn
Provenienz: Stuttgart, Privatsammlung; 2021 Stuttgart, Nagel Auktionen, Auktion 794, 9./10. Juni 2021, Lot 350

Nr. 323
Nacktes, aufrecht im Bett sitzendes Kind, das an seinen Zehen spielt
Verbleib unbekannt
Öl, ganzfigurig
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin Dezember 1855, Sachse's Ausstellung
Literatur: Deutsches Kunstblatt 1856, Nr. 1, S. 7

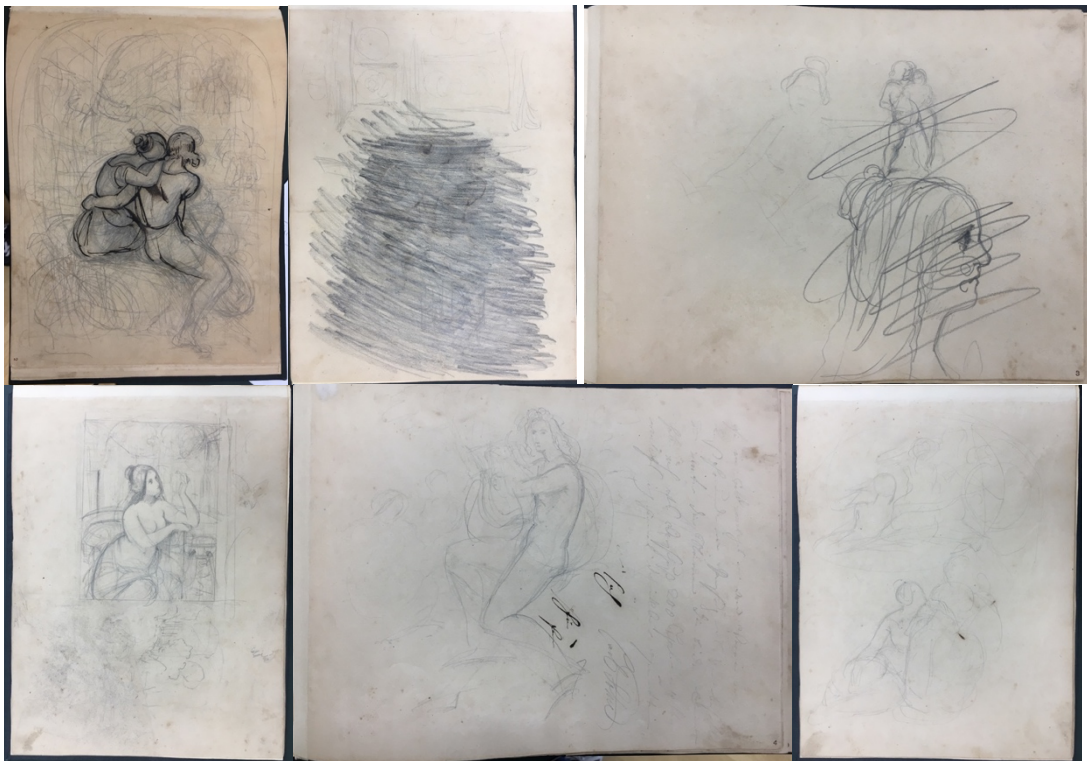
Nr. 324



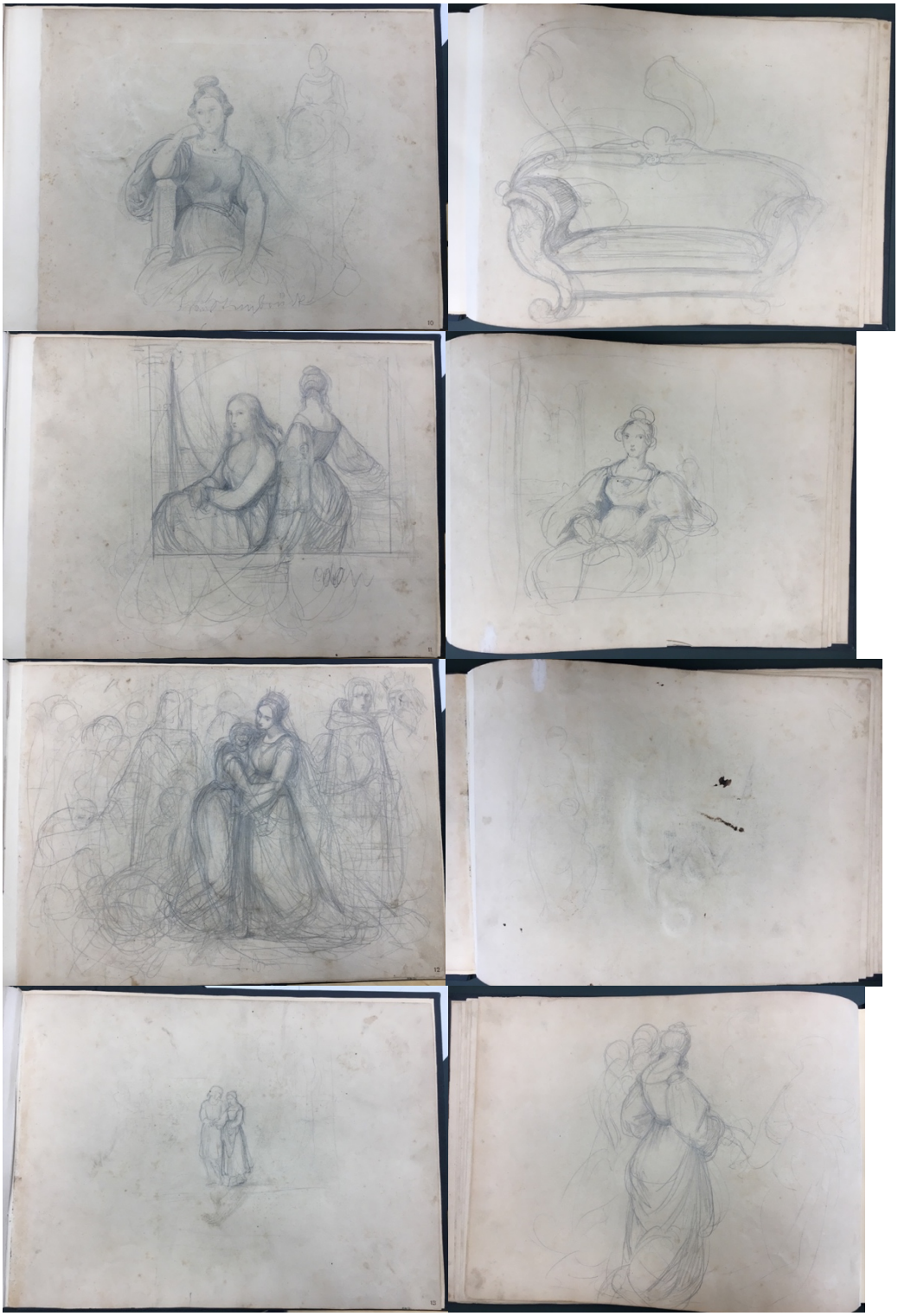
Romeo und Julia in der Gruft
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. K 1975-4
Handzeichnung, 30,7 x 26,2 cm
Signiert unten Mitte: C. Sohn

Nr. 325
Selbstbildnis
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, ganzfigurig
Literatur: AK Berlin 1896, S. 115, Nr. 2125; PrAdK 1896 – 1897, S. 186; Boetticher 1891-1901, Bd. 2,2, S. 766, Nr. 41

Nr. 326







Skizzenbuch
DE, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. K 1926-187
14 Blätter, Bl. 2-13 Bleistift/Feder sowie Bl. 1 und 14 leere Seiten, 20,4 x 27,8 cm
An verschiedenen Stellen Beschriftungen und Unterschrift
Literatur: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S, 104, 106, Abb. 22, 23; Voget 2014, S. 22, Abb. 14, 23, 24, 31; Seidel 2016, S. 17, Abb. 8

Nr. 327



Szenische Studie: Frau und Reiter; Wiederholung der Frauenfigur
AT, Wien, Albertina, graphische Sammlung, Inv.-Nr. 24443v
Bleistift, 20,8 x 14,2 cm
Beschriftet rechts unten: vierstellige unleserliche Zahl
Provenienz: Erworben bei P. Graupe, Berlin

Nr. 328



Thronender Märchenkönig
AT, Wien, Albertina, graphische Sammlung, Inv.-Nr. 24443r
Bleistift über dünner Deckweißgrundierung, 20,8 x 14,2 cm
Beschriftet rechts unten: vierstellige unleserliche Zahl
Provenienz: 1923-1925 erworben bei P. Graupe, Berlin

Nr. 329
Torquato Tasso, Brustbildnis in nachdenklicher Haltung, nach links gewandt vor dichtem Orangenlaub
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 45 x 54 cm
Provenienz: Bis 1942 Berlin, Sammlung Geheimrat P.
Literatur: VK Berlin Lange 1942, S. 26, Nr. 127

Nr. 330



Vorletzte Strophe aus Schillers "Taucher"
Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Inv.-Nr. B 84.130
Bleistiftzeichnung, 36,7 x 39,8 cm
Signiert und bezeichnet unten links: C. Sohn. Düsseldorf. Aus Schillers Taucher
Provenienz: 1984 erworben von der Galerie und Kunstantiquariat Joseph Fach, Frankfurt/M.

7.4 Ungeklärte Werke

Nr. U1



Alte Frau mit Kopftuch (angeblich Frau Eduard Bendemann)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand auf Karton geklebt, 43 x 36 cm
Signiert links: C. Sohn
Provenienz: Köln 1913, Auktionshaus Lempertz; Polen, Auktionshaus Dom Aukcyjny Ostoya, 150. Auktion (12.3.2016)
Literatur: VK Köln Lempertz 1942, S. 12, Nr. 158

Nr. U2
Bildnis Albert Lortzings (1801-1851)
Verbleib unbekannt
Pappdeckel, 52 x 43,5 cm
Literatur: VK München Riegner Helbing 1901, Nr. 104

Nr. U3
Bildnis Anna Ida Sabine Melusine Charlotte Dorothee Friederike Ernestine Gräfin von Oberberg, 1854
Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 127 x 100 cm
Signiert und beschriftet
Provenienz: CH, Zürich, Schuler Auktionen, Auktion 87: Schriftliche Auktion, 4. 12.2002, Lot 08680

Nr. U4



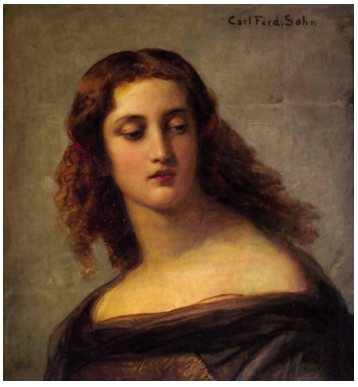
Bildnis Catharina Josepha Hubertine Hendrichs (1823 – 1858), 1841
DE, Aachen, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 36 x 40 cm

unsigniert
Provenienz: Innerhalb der Familie so weitergetragen: Düsseldorf 1841, Johann Wilhelm Hendrichs beauftragt Sohn das Bild seiner Tochter Catharina Josepha Hubertine Hendrichs zu ihrer Verlobung mit Wilhelm Franken zu malen; Düsseldorf, Wilhelm Franken vererbte das Bild an seine Tochter Elisabeth Catharina Franken, spätere Kruchen (1848 – 1911); Bocholt 1911, Gottfried Josef Kruchen (*1882) erbt das bIld von seiner Mutter; Bocholt, Franz Josef Kruchen (*1916) erbt das Bild von seinem Vater; Bocholt, Gottfried Franz Josef Kruchen (*1948) erbt das Bild von seinem Vater; Aachen, Stefan Kruchen erbt das Bild von seinem Vater

Nr. U5
Bildnis Charlotte Sophie Lortzings, geb. Seidel (1780-1845), Mutter Lortzings, 1825
Verbleib unbekannt
Pappdeckel, 53 x 42,5 cm
Monogrammiert und datiert auf 1825
Literatur: VK München Riegner Helbing 1901, Nr. 103

Nr. U6

Bildnis einer Frau
Verbleib unbekannt
Bleistift, Farbkreide auf Papier, 19 x 15 cm
Verso zugeschrieben
Provenienz: Bonn 20.3.2015, Auktionshaus Von Zengen, Lot 1806

Nr. U7


Bildnis einer jungen Frau
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, ca. 56,5 x 53,5 cm
Bezeichnet oben rechts: Carl Ferd. Sohn
Provenienz: Salzburg 17.11.2004, Auktionhaus Dorotheum, Lot 186 (zugeschrieben)

Nr. U8



Bildnis Fürstin Auguste von Liegnitz
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 21,5 cm x 14,5 cm
Signiert und beschriftet
Provenienz: Köln 5.12.1998, Kunsthaus Lempertz, Lot 1606

Nr. U9



Bildnis Otto Backhausen (1836-1903)
DE, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 65 x 51,5 cm
Keine Signatur; bezeichnet verso: Otto, Felix, Christian, Peter / Backhausen.
Provenienz: Andernach, Gute Nettehammer, innerhalb der Familie Backhausen weitervererbt

Nr. U10



Bildnis Prof. Dr. Daniel Erhard Günther (1752-1834)
DE, Berlin, Privatbesitz
Öl auf Leinwand, 72 x 59,5 cm (Keilrahmen)
unsigniert

Verso oben bezeichnet: Günther, D'dorf
Verso oben links bezeichnet: Prof. / Günth / 1752 / 1834
Verso links Aufkleber: Prof. Dr. med. / Daniel Erhard / Guenther
Provenienz: 1888 Düsseldorf, Familie A. Günther
Literatur: AK Düsseldorf 1888, S. 114, Nr. 1558; Schäfer 1901, S. 80

Nr. U11



Büßende Magdalena, 1847
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand, 57,5 x 74cm
Monogrammiert und datiert unten rechts: C.S. 1847(?)
Provenienz: Köln 15. Mai 2015, Auktionshaus Van Ham, Alte Kunst, Sale 351, Lot 604

Nr. U12



Die italienische Lautenspielerin (Ölstudie)
Verbleib unbekannt
Öl auf Leinwand auf Holz montiert, 33,5 x 27 cm
Signiert unten links
Provenienz: 14. Mai 2011 München, Ketterer Kunst, Alte und Neue Meister, Nr. 167
Literatur: VK München Ketterer Kunst 2011, Nr. 167

Nr. U13



Familienbildnis Keuchen-Werlé, 1844
von Peter Schwingen (Die Köpfe sollen von Carl Sohn sein)
DE, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer
Material, 56 x 44 cm
Signatur
Provenienz: Barmen 1906, Frau Ed. Werlé
Ausstellungen (zu Lebzeiten): Berlin 1906, Nationalgalerie
Literatur: AK Berlin 1906, Bd. 1, S. LI; Bd. 2, S. 510; Cohen 1924, T. 32

Nr. U14



Gottvater kreiert die Welt, 1851
US, Maryland, Baltimore, The Walters Art Museum, Inv.-Nr. 37.1309
Bleistift und Tinte auf Papier, 22 x 25,7 cm
Monogrammiert und datiert unten rechts: 18 SI 51.
Provenienz: Baltimore, William T. Walters [Datum und Art des Erwerbs unbekannt]; 1894 Baltimore, Henry Walters durch Erbschaft; 1931 Baltimore, Walters Art Museum durch Vermächtnis

8. Abbildungsnachweis

Sämtliche in dieser Dissertation enthaltenen Abbildungen dienen ausschließlich der wissenschaftlichen Analyse und dem Vergleich im Rahmen der kunsthistorischen Forschung gemäß § 51 UrhG (Zitatrecht).
Die abgebildeten Werke werden in voller oder teilweiser Wiedergabe nur insoweit gezeigt, wie dies zur Erläuterung und Begründung der im Text dargelegten Argumentation erforderlich ist.
Für jede Abbildung sind Urheber, Titel, Entstehungsjahr, aktueller Standort sowie – sofern bekannt – der Urheber der Fotografie angegeben.
Werke, deren Urheber länger als 70 Jahre verstorben ist, sind gemeinfrei, für die Reproduktionsfotografien gelten gegebenenfalls eigene Schutzrechte, die beachtet und entsprechend nachgewiesen wurden. Trotz intensiver Bemühungen ist es in nicht allen Fällen gelungen, die Urheberschaft und Herkunft aller Abbildungen zu klären. Berechtigte Ansprüche werden bei entsprechendem Nachweis im Rahmen der üblichen Honorarvereinbarungen abgegolten.

Aachen, Suermondt-Ludwig Museum, Foto Anne Gold: Abb. 274/WK-Nr. 77
Ahlden, Mit freundlicher Genehmigung des Kunstauktionshaus Schloss Ahlden: WK-Nr. 50.K2
Andernach, Privatbesitz, Foto Hendrik Olliges: Abb. 7/WK-Nr. 80, Abb. 101/WK-Nr. 76, Abb. 250/WK-Nr. 296.K1, Abb. 251, Abb. 252/WK-Nr. 295, Abb. 253/WK-Nr. 295.K1, Abb. 254/WK-Nr. U9, Abb. 255/WK-Nr. 292, WK-Nr. 75; WK-Nr. U9
Baltimore (Maryland), The Walters Art Museum: WK-Nr. 74, Abb. 140, WK-Nr. U14
Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie in der Katharinenkirche Augsburg: Abb. 98
Berlin, Antiquariat Clemens Paulusch: Abb. 27/WK-Nr. 23.K1
Berlin, Bundesverwaltungsamt/Kunstverwaltung des Bundes: WK-Nr. 312
Berlin, Privatbesitz: Abb. 235/WK-Nr. 268
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Foto Dietmar Gunne: Abb. 82
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie: Abb. 18/WK-Nr. 15, Abb. 20/WK-Nr. 22, Foto Jörg P. Anders: Abb. 48, Abb. 110
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz: Abb. 60, Abb. 61, Abb. 62
Bonn, Dr.-Axe-Stiftung: Abb. 8/WK-Nr. 86, WK-Nr. 33.K1
Bonn, LVR-Landesmuseum Bonn, Foto Jürgen Vogel: Abb. 29/WK-Nr. 30;
Bonn, StadtMuseum: Abb. 9/WK-Nr. 92, Abb. 272/WK-Nr. 89; WK-Nr. 293.K1
Bonn, Von Zengen Kunstauktionen: Abb. 247/WK-Nr. 103.K1, Nr. U6
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Abb. 39/WK-Nr. 31 (https://kulturerbe.niedersachsen.de/objekt/isil_DE-MUS-026819_8782/1/LOG_0000/)
Cambridge (Massachusetts), Harvard Museum, Inv.-Nr. R10825: WK-Nr. 30.K4 (https://hvrd.art/o/246379)
Cincinnati (Ohio), Taft Museum: Abb. 135 (https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-a-seated-woman-holding-a-fan-frans-hals/2gHXAyyZaPbRqA 15.3.2022)
Cloppenburg, Auktionshaus Dr. Lorenz & Meyer: WK-Nr. 305
Deutschland, Privatbesitz: Abb. 256/WK-Nr. 79, WK-Nr. 2
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett: Abb. 74/WK-Nr. 47, WK-Nr. 284, WK-Nr. 318

Düsseldorf, Archiv des Autors: Abb. 15/WK-Nr. 310.K1, Abb. 54, Abb. 287, WK-Nr. 15.K5, WK-Nr. 16.K1, Nr. 33.K2, WK-Nr. U11
Düsseldorf, Felix Ringel, Foto Hendrik Olliges: WK-Nr. 186, WK-Nr. 187
Düsseldorf, Malkasten (Archiv): Abb. 57, Abb. 65, WK-Nr. 283
Düsseldorf, Nachlass von Carl Sohn: Abb. 56, Abb. 1/WK-Nr. 1, Abb. 6/WK-Nr. 258, Abb. 232/WK-Nr. 267, Abb. 266/WK-Nr. 137.K1, Abb. 23/WK-Nr. 50.K1, Abb. 25/WK-Nr. 83, Abb. 14/WK-Nr. 307, WK-Nr. 42, WK-Nr. 81.K1, WK-Nr. 120.K1, WK-Nr. 138.K1, WK-Nr. 270.K1, WK-Nr. 275.K1, WK-Nr. 289, WK-Nr. 294.K1, WK-Nr. 302.K1
Düsseldorf, Galerie Paffrath: Abb. 81
Düsseldorf, Hargesheimer: Abb. 36
Düsseldorf, Kunstpalast, Artothek: Abb. 217; Foto Horst Kolberg/ARTOTHEK: Abb. 12, Abb. 16/WK-Nr. 8, Abb. 52/WK-Nr. 98, Abb. 73, Abb. 77/WK-Nr. 68., Abb. 79/WK-Nr. 69, Abb. 108/WK-Nr. 57, Abb. 264/WK-Nr. 55, Abb. 277/WK-Nr. 58 (selbst bearb.), WK-Nr. 56; Foto Joshua Esters: Abb. 263; Foto Hendrik Olliges: Abb. 17/WK-Nr. 12.K1, Abb. 35/WK-Nr. 46, Abb. 51, Abb. 66/ WK-Nr. 60, WK-Nr. 8, WK-Nr. 8.K1, WK-Nr. 10.K1, WK-Nr. 12.K1, WK-Nr. 91, WK-Nr. 93 , WK-Nr. 101, WK-Nr. 266, WK-Nr. 286; WK-Nr. 314, WK-Nr. 324, WK-Nr. 326; Archiv (DDM): WK-Nr. 66, WK-Nr. 262
Düsseldorf, Ralph Gierhards Antiques/Fine Arts, Foto Hendrik Olliges: WK-Nr. 27
Düsseldorf, Stadtmuseum, Foto Hendrik Olliges: Abb. 59, Abb. 69/WK-Nr. 10.K1, Abb. 80/WK-Nr. 87, WK-Nr. 87.K1, WK-Nr. 105; Foto nicht vom Autor: Abb. 58, Abb. 64; Foto Stefan Arendt, Medienzentrum Rheinland: Abb. 99
Flensburg, Museumsberg: WK-Nr. 113
Frankfurt am Main, Frankfurter Goethe-Haus/Freies Deutsches Hochstift (https://hessen.museum-digital.de/singleimage?imagenr=5941#map=2.01/490.00/384.50/0): Abb. 38/WK-Nr. 54.K1
Frankfurt am Main, Städel Museum: Abb. 93/WK-Nr. 64, Abb. 94/WK-Nr. 63
Freiburg, Land Baden-Württemberg, Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Foto: Axel Killian, CC BY 4.0 [https://onlinesammlung.freiburg.de/de/object/CD98BA6441CBD89DFF5540B600A7B43B]: Abb. 23
Glücksburg, Schlossmuseum: WK-Nr. 203
Greifswald, Pommersches Landesmuseum, Foto Henriette Maxin: Abb. 37/WK-Nr. 54
Groß Pankow, Familienarchiv Bernhard v. Barsewisch: Abb. 162/WK-Nr. 111
Hamburg, Privatbesitz: Abb. 32
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum: Abb. 265 (https://kulturerbe.niedersachsen.de/objekt/record_kuniweb_1379196/)
Karlsruhe, © Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: WK-Nr. 274
Köln, Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, rba_109924, https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011609: Abb. 50/ WK-Nr. 81; Foto Britta Schlier, rba_d036019_01, https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05055130: Abb. 216; rba_mfL011929_13 (beschnitten), https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05150363: Abb. 242/WK-Nr. 43; rba_mfL011908_10 (beschnitten), https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05206746: Abb. 243/WK-Nr. 82; rba_c002022, https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05023301: Abb. 96
Köln, Kunsthaus Lempertz: WK-Nr. 30.K7, WK-Nr. 136, WK-Nr. 271, WK-Nr. 273, WK-Nr. U1, WK-Nr. U8
Köln, Sammlung Dombauhütte: WK-Nr. 294

Köln, Stadtmuseum, Foto Andrea Habel-Schablitzky: Abb. 280; Foto Hendrik Olliges: Abb. 10/WK-Nr. 10, Abb. 11/WK-Nr. 121, Abb. 142/WK-Nr. 88, Abb. 143/WK-Nr. 129, Abb. 147/WK-Nr. 227, Abb. 148/WK-Nr. 193, Abb. 289/WK-Nr. 109, Abb. 285/WK-Nr. 109.K1, WK-Nr. 207
Köln, ehemals Sal. Oppenheim jr. & Cie. AG & Co. KGaA, Archiv: Abb. 145; Foto Hendrik Olliges: Abb. 131/WK-Nr. 218, Abb. 132, Abb. 133
Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, Foto Dirk Rose: Abb. 19/WK-Nr. 19
Leipzig, Museum der bildenden Künste: Abb. 7
Leuven, Katholische Universität Leuven: WK-Nr. 123.K2, WK-Nr. 124.K2
Liechtenstein, © Fürstliche Sammlungen Art Service GmbH, Wien 2022: Abb. 213 (https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/portraet-des-spaeteren-kaisers-franz-joseph-i.-von-oesterreich-1830-1916-als-grenadier-mit-spielzeugsoldaten#), Abb. 268 (https://www.liechtensteincollections.at/sammlungen-online/portraet-der-maria-de-tassis-1611-1638#)
Lissabon, Palácio Nacional da Ajuda, Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E / Arquivo de Documentação Fotográfica, Foto Manuel Silveira Ramos: Abb. 294/WK-Nr. 143
London, British Museum, © The Trustees of the British Museum: Abb. 228, Abb. 229, Abb. 230, Abb. 231, WK-Nr. 37.K2
London, © Victoria and Albert Museum, London: Abb. 258
Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau: Abb. 185/ WK-Nr. 170, Abb. 202/WK-Nr. 126, Abb. 203/ WK-Nr. 240, Abb. 204, WK-Nr. 70, WK-Nr. 70.Vorlage, WK-Nr. 122
Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Foto Hendrik Olliges: Abb. 295/WK-Nr. 239.Vorlage, Abb. 296/WK-Nr. 239, WK-Nr. 330
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek: Abb. 97 (https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qlx2QpQ4Xq), Abb. 117 (https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/dapG9rz4Zn), Abb. 118 (https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/OrLbAVqx1V)
München, Ketterer Kunst GmbH und Co. KG: WK-Nr. 306, Abb. 22/WK-Nr. U12
Münster: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster /Hanna Neander: Abb. 274/WK-Nr. 297, WK-Nr. 111.K1
München, Neue Pinakothek: Abb. 262 (URL: https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/gR4k3bQ4Ee)
National Trust Images/ ©National Trust Images: Abb. 125 (https://www.nationaltrustimages.org.uk/image/1007341)
Neuss, Clemens Sels Museum: WK-Nr. 15.K1
Neuwied, Roentgen Museum, Foto Hendrik Olliges: Abb. 257/WK-Nr. 138
New York, The Metropolitan Museum of Art: Abb. 161 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436017), Abb. 283 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436703)
Oslo, Nationalmuseum, Foto Høstland, Børre/Børre Høstland: Abb. 24/WK-Nr. 84
Paris, Courtesy of Artcurial: Abb. 103
Paris, Louvre: Abb. 134(© 2011 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Michel Urtado, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062370),Abb. 136 (© 2011 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Franck Raux, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060265), Abb. 149 (© 2022 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Michel Urtado, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066418), Abb. 281 (© 2009

GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066115)
Périgueux, Collection Ville de Périgueux, Musée d'Art et d'Archéologie: WK-Nr. 188
Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg: Abb. 42/WK-Nr. 37.K1, Abb. 173
Privatbesitz: WK-Nr. 2, WK-Nr. 14, WK-Nr.15.K2, WK-Nr. 15.K3, WK-Nr.15.K4, WK-Nr. 30.K5, WK-Nr. 30.K8, WK-Nr. 33.K3, WK-Nr. 34.K1, WK-Nr. 49.K2, WK-Nr. 49.K3, WK-Nr. 96, WK-Nr. 172, WK-Nr. 230, WK-Nr. 269, WK-Nr. 287.K1, WK-Nr. 288, WK-Nr. U4, WK-Nr. U10
Rom, Capitoliumart: Nr. 37.K3
Royal Collection Trust, Copyright by His Majesty King Charles III.: Abb. 104, 163/WK-Nr. 107, 167, Abb. 170, Abb. 177, Abb. 179, Abb. 104, Abb. 16/WK-Nr. 107, Abb. 187 , Abb. 197, Abb. 198 , Abb. 201, Abb. 205, Abb. 207, Abb. 210, Abb. 211, Abb. 223, Abb. 288 , Abb. 291, Abb. 292/WK-Nr. 142, WK-Nr. 30.K3, WK-Nr.122.K1, WK-Nr. 123.K1
Sigmaringen, Schloss Sigmaringen, Archiv: Abb. 286/WK-Nr. 141.Vorlage, Abb. 290; Foto Hendrik Olliges: Abb. 289/WK-Nr. 141, Abb. 291, Abb. 293, WK-Nr. 183, WK-Nr. 190
St. Louis, Art Museum: Abb. 70; Abb. 124
Stockholm, *© The Royal Court*, Sweden: Abb. 196/WK-Nr. 132, WK-Nr. 124, WK-Nr. 131, WK-Nr. 169, WK-Nr. 231, WK-Nr. 303
Stuttgart, Nagel Auktionen GmbH: WK-Nr. 263, WK-Nr. 322
Speyer, Verein Feuerbachhaus Speyer e.V., Foto: Gerhard Kayser: Abb. 249
Washington D.C, National Gallery of Art: Abb. 119
Weimar, Klassik Stiftung Weimar: Abb. 190
West Palm Beach, Norton Museum of Art: Abb. 129
Wien, Albertina: WK-Nr. 327; WK-Nr.328
Wien, Belvedere: Abb. 174; Foto: Johannes Stoll: 175
Wien, Wien Museum, Foto Birgit und Peter Kainz: Abb. 105
Wiesbaden, Museum Wiesbaden: Abb. 78/WK-Nr. 68.K1, Abb. 120
Worms, Museum Heylshof, Foto U. Felden: Abb. 241/WK-Nr. 73
Wuppertal, Archiv Volmer: Abb. 26/WK-Nr. 62, Abb. 236/WK-Nr. 67, WK-Nr. U13
Wuppertal, Von-der-Heydt-Museum, Foto Hendrik Olliges: Abb. 112, Abb. 113
Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Archiv-Nr.: 2006.021-B2: Abb. 244/WK-Nr. 100
Jülich, Museum Zitadelle: Abb. 218, Abb. 219

Aus dem Internet:
Abb. 19/ WK-Nr. 19:
https://de.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCsseldorfer_Malerschule#/media/File:Kollektivarbeit_von_Eduard_Bendemann,_Theodor_Hildebrandt,_Julius_H%C3%Bcbner,_Wilhelm_von_Schadow,_und_Karl_Ferdinand_Sohn._Der_Schadow-Kreis_%28Die_Familie_Bendemann_und_ihre_Freunde%29,_%281830-31%29.jpg
4.12.2015
Abb. 24/WK-Nr. 84: https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00188
26.2.2016
Abb. 30:
https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Geburt_der_Venus_(Botticelli)#/media/Datei:Birth_of_Venus_detail.jpg 23.2.2025

Abb. 34/WK-Nr. 33: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Ferdinand_Sohn_-_Dwie_Leonory_1836.jpg 15.2.2025
Abb. 36: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_Scheuren_D%C3%BCsseldorfer_Interieur_1851.jpg 23.2.2025
Abb. 39/WK-Nr. 31: https://kulturerbe.niedersachsen.de/objekt/isil_DE-MUS-026819_8782/1/LOG_0000/
Abb. 40: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Geburt_der_Venus_(Botticelli)#/media/Datei:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg 23.2.2025
Abb. 41: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Mengs,_Urteil_des_Paris.jpg#/media/File:Anton_Raphael_Mengs_-_Das_Urteil_des_Paris_(ca._1757).jpg 15.8.2025
Abb. 43: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Francesco_Hayez_053.jpg 17.7.2024
Abb. 45: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Schattenseiten_der_D%C3%BCsseldorfer_Maler%2C_Portrait_of_Karl_Ferdinand_Sohn_%281805-1867%29.JPG 23.2.2025
Abb. 48: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1839_H%C3%Bcbner_Die_Maler_Lessing,_Sohn_und_Hildebrandt_anagoria.JPG8.4.2016
Abb. 2: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Jean-Baptiste_Greuze_-_Self-Portrait.jpg 6.12.2023
Abb. 3: https://st.museum-digital.de/object/941 6.12.2023
Abb. 4: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philipp_Otto_Runge_-_Selbstbildnis_mit_braunem_Kragen_(ca._1802).jpg 6.12.2023
Abb. 5: https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/selbstbildnis-5 6.12.2023
Abb. 13: https://uploads3.wikiart.org/images/franz-xaver-winterhalter/portrait-of-countess-olga-shuvalova.jpg 4.3.2025
Abb. 71: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-auguste-dominique-ingres_jean-pierre-cortot-1787-1843-sculpteur_huile-sur-bois?force-download=192119 16.8.2025
Abb. 72: https://www.wikiart.org/de/jean-auguste-dominique-ingres/portrait-of-raphael-1824 5.3.2025
Abb. 78: http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showArtist?id=886561 18.1.2017
Abb. 83: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Tizian_englaender.jpg 3.3.2025
Abb. 84: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Tiziano%2C_ritratto_di_b._castilgione.jpg 5.3.2025
Abb. 85: https://www.wikiart.org/de/anthonis-van-dyck/portrait-of-philip-lord-wharton 5.3.2025
Abb. 86: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Anthony_van_Dyck#/media/File:Anthonis_van_Dyck_049.jpg 5.3.2025
Abb. 87: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Charles-Joseph-Laurent_Cordier_-_Ingres.jpg 5.3.2025

Abb. 88: https://uploads4.wikiart.org/images/franz-xaver-winterhalter/prince-albert-1842.jpg 5.3.2025
Abb. 91: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Benedetto_varchi_tiziano.jpg 21.2.2026
Abb. 92: https://dia.org/collection/young-gentleman-earl-downe%3F-43220 11.12.2023
Abb. 95: https://www.uffizi.it/en/artworks/portraits-doni-raffaello#gallery-1 8.3.2025
Abb. 111: https://uploads8.wikiart.org/images/jean-auguste-dominique-ingres/madame-gonse-1852.jpg 18.3.2025
Abb. 115: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Dyck_-_Ritratto_di_dama,_1635,_387.jpg 18.3.2025
Abb. 116: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Anthonis_van_Dyck_018.jpg 18.3.2025
Abb. 121: https://www.wikiart.org/de/francesco-hayez/portrait-of-antoniet-tarsis-basilico-1851/ 15.2.2022
Abb. 122: https://www.wikiart.org/de/tizian/mann-mit-dem-handschuh-1520 17.2.2022
Abb. 123: https://www.wikiart.org/en/joshua-reynolds/william-james 21.2.2026
Abb. 126: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Astley_Paston_Cooper_4.jpg 19.2.2022
Abb. 130: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Courbet_-_Portrait_d%27Alfred_Bruyas_dit_Tableau-Solution,_1853,_868.1.21.jpg 16.2.2025
Abb. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals_109_WGA_version.jpg 15.3.2022
Abb. 137: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philipp_Otto_Runge_-_Pauline_im_gr%C3%BCnen_Kleid_(1804).jpg 15.3.2022
Abb. 138: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Wilhelm_von_Schadow_-_Agnes_Rauch,_1825.jpg 16.3.2022
Abb. 139: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Maria_Alexandrovna_by_Winterhalter_(1857,_Hermitage)_2.jpg 19.3.2025
Abb. 154: https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Francesco_Hayez_041.jpg 29.3.2022
Abb. 155 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Pierre_Joseph_Proudhon_1865.jpg 29.3.2022
Abb. 16/WK-Nr. 107 : https ://www.rct.uk/collection/search#/4/collection/405098/marie-alexandrina-of-saxe-altenburg-queen-of-hanover-1818-1907 17.01.2018
Abb. 164 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello,_dama_con_l%27unicorno,_1506_ca.jpg 19.8.2025
Abb. 165 : https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :La_emperatriz_Isabel_de_Portugal,_por_Tiziano.jpg 24.9.2022
Abb. 166 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucy_Percy_van_Dyck.jpg 20.8.2025

Abb. 167 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frances_Teresa_Stuart_by_Lely.jpg 24.9.2022
Abb. 168 : https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Gainsborough_-_Supposed_portrait_of_Mary_Bruce,_Duchess_of_Richmond.jpg 24.9.2022
Abb. 169 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Princess_Cl%C3%A9mentine_of_Orl%C3%A9ans.jpg 27.9.2022
Abb 170 : hhttps ://www.rct.uk/collection/search#/13/collection/407609/queen-victoria-1819-1901 31.3.2025
Abb. 171 : https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Augusta_von_Sachsen-Weimar-Eisenach,_Deutsche_Kaiserin_und_K%C3%B6nigin_von_Preu%C3%9Fen.jpg 31.3.2025
Abb. 172 : https ://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei :FX_Winterhalter_-_Luise_von_Baden_geb._von_Preu%C3%9Fen_(%C3%96aL_1856).jpg 27.9.2022
Abb. 173 : https ://de.wikipedia.org/wiki/Datei :Joseph_Karl_Stieler_nach_Robert_Bussler_-_K%C3%B6nigin_Elisabeth_Ludovika_von_Preussen_geb-von_Bayern.jpg 13.10.2022 & https ://de.wikipedia.org/wiki/Datei :Joseph_Karl_Stieler_nach_Robert_Bussler_-_K%C3%B6nigin_Elisabeth_Ludovika_von_Preussen_geb-von_Bayern.jpg
Abb. 176 : https ://monarchie.lu/de/die-monarchie/die-ehemaligen-herrscher/skh-grossherzog-adolph#einfhrung-von-orden 19.10.2022
Abb. 177 : https://www.rct.uk/collection/search#/36/collection/2908139/adolph-grand-duke-of-luxembourg-and-duke-of-nassau-1817-1905-when-the-duke-of 20.8.2025
Abb. 179 : https://www.rct.uk/collection/613993/stephan-prince-palatine-of-hungary-archduke-of-austria-2nd-son-of-josef-palatine 20.8.2025
Abb. 180 : https://artuk.org/discover/artworks/frederick-wilhelm-iii-17701840-king-of-prussia-221131 20.8.2025
Abb. 181 : https://www.rct.uk/collection/404944/frederick-william-iii-king-of-prussia-1770-1840 20.8.2025
Abb. 182 : https ://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei :Franz_Kr%C3%Bcger_-_Port%C3%A4t_des_K%C3%B6nigs_Friedrich_Wilhelm_III._von_Preu%C3%9Fen.jpg 25.10.2022
Abb. 183 : https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Henri_d%27Orl%C3%A9ans,_Duc_D%27Aumale,_Studio_of_Franz-Xaver_Winterhalter.jpg 25.10.2022
Abb. 187 : https ://www.rct.uk/collection/2908141/marie-princess-of-wied-1825-1902nbsp 11.11.2022
Abb. 189 : https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Carl_Joseph_Begas_-_Marie_von_Preussen,_1842.jpg 1.4.2025 (Vgl. AK Heinsberg 1994, S. 262, Abb. 48.)
Abb. 191 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:K%C3%B6nigin_Karoline_Friederike_von_Bayern.jpg 16.11.2022
Abb. 192 : https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Joseph_Karl_Stieler_-_Maria_Anna_von_Bayern_1805-1877.jpg 17.11.2022
Abb. 193 : https ://de.wikipedia.org/wiki/Datei :Caroline_Freifrau_von_Gumppenberg_P%C3%B6

ttmes,_geb._Gr%C3%A4fin_von_Bayrstorff.jpg 1.4.2025 oder
https ://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/84716/view 20.8.2025
Abb. 194 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amerling-Luise_(Louise)_Tauber,_n%C3%A9e_von_H%C3%B6nigsberg.jpg 20.11.2022
Abb. 195 : https://www.wikiart.org/de/franz-xaver-winterhalter/lady-clementina-augusta-wellington-child-villiers 20.11.2022
Abb. 197 : https ://www.rct.uk/collection/2906570/prince-nikolaus-wilhelm-of-nassau-1832-1905 28.11.2022
Abb. 198 : https ://www.rct.uk/collection/search#/8/collection/2906571/prince-nikolaus-wilhelm-of-nassaunbsp1832-1905 4.12.2022
Abb. 199 : https ://commons.wikimedia.org/wiki/File :Bobrinsky_A_A-by_Kruger.jpg 30.11.2022
Abb. 200 : https ://de.wikipedia.org/wiki/Datei :Joseph_Karl_Stieler_-_Maximilian_Joseph,_Duke_in_Bavaria.jpg 30.11.2022
Abb. 201 : https ://www.rct.uk/collection/407124/george-duke-of-cambridge-1819-1904 30.11.2022
Abb. 204 : https ://monarchie.lu/de/die-monarchie/die-ehemaligen-herrscher/skh-grossherzog-guillaume-iv 3.12.2022
Abb. 205 : https ://www.rct.uk/collection/search#/54/collection/602960/wilhem-hendrick-door-godts-genade-prince-van-orangien-grave-van-nassaww-c 4.12.2022
Abb. 206 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Dyck_-_The_three_oldest_children_of_Charles_I_Stuart_(1600-1649)_and_Henrietta_Maria_de_Bourbon_(1609-1669),_Charles_(1630-1685),_Mary_(1631-1666)_and_James_(1633-1685),_1635.jpg 4.12.2022
Abb. 207 : https ://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/404924/prince-william-1765-1837-later-duke-of-clarence 4.12.2022
Abb. 210 : https ://www.rct.uk/collection/search#/5/collection/401411/edward-vii-1841-1910-when-albert-edward-prince-of-wales 4.12.2022
Abb. 211 : https ://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/2911528/albert-victor-3rd-son-of-mr-and-lady-frances-baillie-photographs-english 4.12.2022
Abb. 212 : https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Maximilian,_Duke_of_Leuchtenberg.jpg 4.12.2022
Abb. 220:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Etienne_Maria_(1810%E2%80%931834)_und_Christine_Louise_Kolbe_(1807%E2%80%931855).png 7.4.2025
Abb. 223 : https://www.rct.uk/collection/search#/6/collection/403121/albert-edward-prince-of-wales-with-prince-alfred 15.12.2022
Abb. 224: https://en.wikipedia.org/wiki/Prince_Balthasar_Charles_as_a_Hunter 16.12.2022s
Abb. 225:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Alexandre_et_Henri_G%C3%A9rard,_fr%C3%A8res_du_peintre,_par_Fran%C3%A7ois_G%C3%A9rard.jpg 8.4.2025
Abb. 226:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_painting_Mona_Lisa_(Lemoine_after_Aimee_Brune-Pages).jpg 21.8.2025
Abb. 227:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_retrata_a_la_Gioconda,_por_Cesare_Maccari.jpg 21.3.2023

Abb. 233 : https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Portr%C3%A4t_eines_M%C3%A4dchen_aus_Procida_-_L%C3%A9opold_Robert_001.jpg 21.4.2025
Abb. 239: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael_020.jpg 3.3.2023
Abb. 240: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisca_de_braganca.jpg 22.8.2025
Abb. 245: https://www.wikiart.org/de/william-adolphe-bouguereau/portrait-of-genevieve-celine-1850 22.5.2025
Abb. 248: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/La_velada%2C_por_Rafael.jpg 20.3.2023
Abb. 259: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_xaver_winterhalter_portrait_of_augusta_wichrow040626).jpg 28.3.2023
Abb. 266 : https://de.wikipedia.org/wiki/Sch%C3%B6nheitengalerie#/media/Datei:Anna_Hillmayer_1829,_by_Joseph_Stieler.JPG 25.7.2023
Abb. 269 : https://www.gam-milano.com/percorsi/collezioni/focus1/ritratto-della-cantante-matilde-juva-branca 22.4.2025
Abb. 270/WK-Nr. 78: https://www.bildindex.de/document/obj00000084?part=0&medium=fm190731 24.4.2025
Abb. 271: https://www.mutualart.com/Artwork/Bildnis-der-Prinzessin-Marie-Wilhelmine-/6163A6972A31910EAC95945BDE91AE37 22.4.2025
Abb. 275: https://uploads4.wikiart.org/00142/images/57726d7fedc2cb3880b48098/jean-auguste-dominique-ingres-comtesse-d-haussonville-google-art-project.jpg 25.10.2023
Abb. 276: https://www.wikiart.org/de/jean-auguste-dominique-ingres/baronesss-betty-de-rothschild 25.10.2023
Abb. 279: https://www.wikiart.org/en/franz-xaver-winterhalter/portrait-of-madame-ackerman-the-wife-of-the-chief-finance-minister-of-king-louis-philippe 17.4.2025
Abb. 282: https://www.wikiart.org/de/thomas-sully/margaret-siddons-mrs-benjamin-kintzing-1812 17.4.2025
Abb. 288: https://www.rct.uk/collection/search#/16/collection/2906700/queen-stephanie-of-portugal-and-the-algarves-1837-1859 27.4.2025
Abb. 291: https://www.rct.uk/collection/search#/18/collection/981251/queen-stephanie-of-portugal 28.4.2025
Abb. 292/WK-Nr. 142: https://www.rct.uk/collection/search#/23/collection/406253/stephanie-queen-of-portugal-1837-1859 28.4.2025
WK-Nr. 8.K2 https://www.oblivion-art.de/index.php/porzellan/kuenstler-der-motivvorlagen-auf-porzellan/sohn-c-f-1805-1867/item/707-kpm-163-tankred-und-armide-nach-sohn 5.1.2018
WK-Nr. 15.K6: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Ferdinand_Sohn_-_The_Kidnap_of_Hylas.jpg 6.1.2016
WK-Nr. 15.K7: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Raub_Des_Hylas_-_Carl_Ferdinand_Sohn_(1830).jpg 23.5.2017

WK-Nr. 30.K1: https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=carl+ferdinand+sohn&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=2#/RP-P-1905-2378,2 10.01.2017
WK-Nr. 30.K2: http://www.oblivion-art.de/index.php/porzellan/kuenstler-der-motivvorlagen-auf-porzellan/sohn-c-f-1805-1867/item/1105-c-hoffmeister-stahlstich-die-beiden-leonoren-nach-c-sohn-a0058 5.1.2018
WK-Nr. 30.K3: https://www.royalcollection.org.uk/collection/819142/die-beiden-leonoren 12.10.2016
WK-Nr. 30.K4: http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/246379?position=0 10.01.2017
WK-Nr. 34: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Karl_Ferdinand_Sohn,_Study_for_Disappointed_Love,_1836.jpg 24.8.2025
WK-Nr. 49.K1: https://www.ricardo.ch/de/a/leopold-scheel-1888-1954-donna-diana-um-1935-1253094198/?srsltid=AfmBOopxPvJf4JebvDGgh9YypjcWUhKnekwPzs4vOAAHOWiWSK0lCZov 24.8.2025
WK-Nr. 71: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Mikhailovna_of_Russia_by_K.F.Sohn_(1847,_Hermitage).jpg 23.10.2018
WK-Nr. 115: https://rkd.nl/nl/explore/images/162728 19.9.2017
WK-Nr. 116: https://rkd.nl/images/162729 19.9.2017
WK-Nr. 118: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elisabeth_of_Schwarzburg-Rudolstadt.jpg 24.8.2025
WK-Nr. 137: https://www.sda.pl/aukcja/obiekty/carl-ferdinand-sohn-portret-damy-w-sukni-balowej-1858-r,52699,pl 24.8.2025
WK-Nr. 167: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:F%C3%Bcrstin_Helene_zu_Waldeck_und_Pyrmont.jpg 24.8.2025
WK-Nr. 163: https://www.auction.de/_scripts/auctions_object.php?sale=794&id=349&language=g 24.5.2021
WK-Nr. 281: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/J3QP4RXLGIA7DWGRD2LQN5RRFDDRIW43 10.6.2025
WK-Nr. U7 : http ://www.invaluable.com/auction-lot/carl-ferdinand-sohn-186-c-hk7ocipkqy 14.8.2015

***Aus der Literatur**:*
Abb. 21: Grewe 2017, S. 85, Nr. 36
Abb. 12/WK-Nr. U12: Ketterer Kunst, Alte und Neue Meister, 14. Mai 2011, München, Nr. 167
Abb. 26: Werbung des Auktionshauses Berlinghof in Heidelberg, Archiv Volmer
Abb. 28: Turner 1863, S. 20-21.
Abb. 31/WK-Nr. 27: VK München Karl & Faber 2015, S. 200, Nr. 309
Abb. 33/WK-Nr. 29: Gronert 1997, S. 2317
Abb. 44/WK-Nr. 49: Springer/Osborn 1909, S. 51
Abb.46: VK Berlin Henrici 1928, Tafel XVIII

Abb. 47: Marcus und Webers Verlag 1919, S. 372-373.
Abb. 49: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 72
Abb. 53: AK „Die Loreley. Ein Fels im Rhein. Ein deutscher Traum“, Philipp von Zabern, Historisches Museum am Strom - Hildegard von Bingen, Mainz 2004, S. 97.
Abb. 55: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 77
Abb. 63: AK Düsseldorf 2000, S. 124, Abb. 2
Abb. 67: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 74
Abb. 68: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 73
Abb. 75: AK Düsseldorf 2000, S. 129, Abb. 7
Abb. 76/WK-Nr. 65.K1: Rheinisches Taschenbuch 1846, Frontispiz
Abb. 89: Kaiser 2020, S. 59
Abb. 90/WK-Nr. 120: AK Neuwied 2016, S. 11, Abb.
Abb. 100: AK Düsseldorf 2009, S. 40
Abb. 102: AK Saarbrücken/Trier 2001, S. 145, Abb. 9
Abb. 106: Grewe 2017, S. 175, Abb. 85
Abb. 107: Grewe 2017, S. 175, Abb. 86
Abb. 109: AK Saarbrücken/Trier 2001, S. 168, Abb. 32
Abb. 114: BK Wuppertal 2003, S. 66
Abb. 117 & Abb. 118: AK München 2019, S. 254 f., Kat. 16a & Kat. 16b
Abb. 128: AK Aachen 2018, S. 49
Abb. 127: Grewe 2017, S.220, Abb. 113
Abb. 141/WK-Nr. 53: AK Düsseldorf 1925, S. 159
Abb. 144/WK-Nr. 108: AK Monaco 2011, S. 89
Abb. 146: Effmert 2006, S. 255, Abb. 22
Abb. 150: Kölner Personen Lexikon 2008, S. 306
Abb. 151: AK Saarbrücken/Trier 2001, S. 161, Abb. 25
Abb. 152: AK Saarbrücken/Trier 2001, S. 165, Abb. 29
Abb. 153: AK Saarbrücken/Trier 2001, S. 162, Abb. 26
Abb. 157/WK-Nr. 9: Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16: Kreis Bergheim, Bd. 2: Heppendorf-Kerpen (1971), S. 81, Nr. 41, Abb. 365
Abb. 158/WK-Nr. 16: Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16: Kreis Bergheim, Bd. 2: Heppendorf-Kerpen (1971), S. 81, Nr. 41, Abb. 363
Abb. 159: Grewe 2017, S. 247, Abb. 134
Abb. 160: Grewe 2017, S. 204, Abb. 107
Abb. 161: Grewe 2017, S. 254, Abb. 136.1
Abb. 169: AK Monaco 2011, S. 89
Abb. 175: AK Monaco 2011, S. 93
Abb. 184: AK Wiesbaden 1979, S. 145, Nr. 37
Abb. 186: AK Neuwied 2016, S. 13
Abb. 188: Grewe 2017, S. 210, Nr. 107.K2
Abb. 208: Grewe 2017, S. 217, Nr. 112
Abb. 209: Grewe 2017, S. 201, Nr. 105
Abb. 214, WK-Nr. 94: AK Neuwied 2016, S. 52
Abb. 215: AK Neuwied 2016, S. 25
Abb. 221: Feuchtmüller 1996, S.459, Abb. 416
Abb. 222: Feuchtmüller 1996, S.488, Abb. 708
Abb. 237: Grewe 2017, S. 245, Nr. 133
Abb. 238: Grewe 2017, S. 227, Nr. 57
Abb. 246/WK-Nr. 103: VK Köln Lempertz 1937, Tafel 15

Abb. 261: Kremnitz 1904, Frontispiz
Abb. 273: AK Zürich 2002, S. 97
Abb. 278/WK-Nr. 106: Buch 1929, Frontispiz
Abb. 284: BK 2006, S. 234, Nr. 0602
WK-Nr. 21: Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16: Kreis Bergheim, Bd. 2: Heppendorf-Kerpen (1971), S. 81, Nr. 42, Abb. 386
WK-Nr. 22.K1: Raczynski 1836, S. 177
WK-Nr. 23.K2: Raczynski 1836, S. 179
WK-Nr. 30.K6: Raczynski 1836, S. 180
WK-Nr. 51: Denkmäler des Rheinlandes, Bd. 16: Kreis Bergheim, Bd. 2: Heppendorf-Kerpen (1971), S. 81, Nr. 45, Abb. 366
WK-Nr. 52: Wolthaus 2022, S. 427, 472, 748, Abb. 652
WK-Nr. 97: Turner 1863, S. 20-21
WK-Nr. 117: VK Köln Lempertz 1989, S. 111, Nr. 722, T. 90
WK-Nr. 133: Grünwald 1983, S. 38, Nr. 37
WK-Nr. 139: AK Berlin 1906, Bd. 2, S. 514 f., Abb. 1638
WK-Nr. 143.K1: Nagel 2003, S. 187, Abb. 4
WK-Nr. 144: BK Karbstein 2002, Nr. 165
WK-Nr. 151: AK Neuwied 2002, S. 59
WK-Nr. 166: AK Berlin 1990, S. 357 f., Nr. 8c/26, Abb.
WK-Nr. 167.K1: AK Luxemburg 1990, S. 143, 153, Abb.
WK-Nr. 181: AK Neuwied 2016, S. 13, Abb.
WK-Nr. 182: AK Neuwied 2016, S. 16, Abb.
WK-Nr. 195: Auktionskat. Van Ham, Alte Kunst, Köln 2013, (Sale 298), Lot 757
WK-Nr. 261: Anke/Werckmeister 1898, Tafel 38
WK-Nr. 265: AK Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 21, Abb. 3
WK-Nr. 291.K1: Illustrirte Frauen-Zeitung, 6. Jahrgang, Berlin, 26. Mai 1879, S. 195, Abb.
WK-Nr. 309: VK Düsseldorf Förster/Marcus 1994, S. 24 f., Abb.
WK-Nr. 311: 1977 Auktionskatalog Zadick
WK-Nr. 319: H. O. Hauenstein, Auktionskatalog, Frankfurt am Main 4. Mai 1956, Kat.-Nr. 950

9. Bibliographie

Die Bibliographie gliedert sich in ungedruckte und gedruckte Quellen. Die ungedruckten Quellen sind nach Orten und Archiven geordnet.
Die gedruckten Quellen sind mit Kürzeln versehen, die in der Regel aus dem Autorennamen mit Jahreszahl oder dem Titel der Publikation bestehen. Die Veröffentlichungen sind alphabetischen nach diesen Kürzeln sortiert. Einige ungedruckte Quellen besitzen ebenfalls Kürzel, die in der Liste der gedruckten Quellen aufgeführt und dort mit einem Verweis auf die entsprechende Angabe bei den ungedruckten Quellen versehen sind.
Das Quellenverzeichnis umfasst primär Werke, die im vorliegenden Text zitiert wurden. Ergänzend sind einzelne ausgewählte Arbeiten aufgeführt, die nicht zitiert, jedoch zur Einordnung sowie als weiterführende Literatur relevant sind und als solche ausgewertet wurden.

9.1 Ungedruckte Quellen

Andernach, Gut Nettehammer, Privatarchiv:

- **Backhausen 1910 =** Backhausen, Marie, geb. von Sulzer-Wart: Meine Erinnerungen, handschriftlich Aufzeichnungen vor 1910, später in der Firma Luithen abgetippt worden.

Berlin, Historisches Archiv:

- **PrAdK 1797-1857** = Berichte über die Schüler der ersten Zeichenklasse an der Preußische Akademie der Künste, 1797-1800, 1812-1850, 1857, Bestand des Historischen Archiv in Berlin, Sign. PrAdK 0416; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2307566 12.8.2025
- **PrAdK 1798-1830** = Berichte über die Schüler der dritten Zeichenklasse an der Preußische Akademie der Künste, 1798-1800, 1812-1830, Bestand des Historischen Archiv in Berlin, Sign. PrAdK 0418; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2307561 12.8.2025
- **PrAdK 1798-1850** = Berichte über die Schüler der zweiten Zeichenklasse an der Preußische Akademie der Künste, 1798-1800, 1809, 1812-1850, Bestand des Historischen Archiv in Berlin, Sign. PrAdK 0417, Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2307565 12.8.2025
- **PrAdK 1805-1868** = Berichte über die Schüler der kgl. Akademie, welche am lebenden Modell gezeichnet und bossiert haben,1805-1868, Bestand des Historischen Archiv in Berlin, Sign. PrAdK 0669; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2307531 12.8.2025
- **PrAdK 1812-1868** = Berichte über die Schüler der Gipszeichenklasse, der Ornamentklasse sowie des Eleveninstitutes,1812-1868, Bestand des Historischen Archiv in Berlin, Sign. PrAdK 0420; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2307547 12.8.2025

- **PrAdK 1815-1828** = Protokolle zur Versetzung der Schüler,1815-1828, Bestand des Historischen Archiv in Berlin, Sign. PrAdK 0169; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2307333 12.8.2025
- **PrAdK 1825-1845** = Ergänzungsakten zu den Konkurrenzen um den Großen Staatspreis 1825 bis 1842, Sign. PrAdK 0152; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2307055 12.8.2025
- **PrAdK 1825-1861** = Anfertigung und Herausgabe von Vorlegeblättern und Musterzeichnungen zur Benutzung beim Unterricht, Sign. PrAdK 0197; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2307626 12.8.2025
- **PrAdK 1825-1865** = Ernennung von ordentlichen, außerordentlichen und Ehrenmitgliedern, Sign. PrAdK 0136; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2305675 12.8.2025
- **PrAdK 1827** = Protokolle der Sitzungen des Akademischen Senats und Abschriften der Schreiben des Akademischen Senats an das Kultusministerium 1827, Sign. PrAdK 0075; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2306555 12.8.2025
- **PrAdK 1833** = Protokolle der Sitzungen des Akademischen Senats sowie Abschriften der Schreiben des Akademischen Senats an das Kultusministerium 1833, Sign. PrAdK 0081; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2306294 12.8.2025
- **PrAdK 1836-1837** = Ausstellungen der Akademie der Künste. Kunstausstellung 1836, Sign. PrAdK 0213; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2306790 12.8.2025
- **PrAdK 1838-1839** = Ausstellungen der Akademie der Künste. Kunstausstellung 1836, Sign. PrAdK 0214; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2306796 12.8.2025
- **PrAdK 1865-1876** = Mitgliederangelegenheiten, Sign. PrAdK 0255; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2305718 12.8.2025
- **PrAdK 1865-1875** = Ankäufe und Schenkungen für die Sammlung der Akademie der Künste. Verwendung der Fonds für Kunstzwecke, Sign. PrAdK 0468; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2305843 12.8.2025
- **PrAdK 1865-1869** = Erwerbungen von Kunstwerken für die Nationalgalerie, Sign. PrAdK 0605; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2305854 12.8.2025
- **PrAdK 1867** = Protokolle der Sitzungen des Akademischen Senats und der Plenarversammlungen 1867, Sign. PrAdK 0064; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2306291 12.8.2025
- **PrAdK 1869** = Protokolle der Sitzungen des Akademischen Senats und der Plenarversammlungen 1869, Sign. PrAdK 0066; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2306249 12.8.2025
- **PrAdK 1896-1897** = Internationale Kunstausstellung 1896, Sign. PrAdK 0379; Permalink: https://archiv.adk.de/objekt/2306779 12.8.2025

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin:

- Brief von Carl Sohn an einen Direktor vom Preußisches Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin (?) 25.01.1852, Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Slg. Darmstaedter, 2 n 1833, Sohn, Karl, Bl. 3.
- Brief von Carl Sohn an Heinrich von Mühler an Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten Preußen. Ministerium der Geistlichen, geschrieben

von Unbekannt, 17.06.1867, Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Slg. Darmstaedter, 2 n 1833, Sohn, Karl, Bl. 1-2.
- **Hildebrandts Tagebuch 1830** = Reisetagebuch von Theodor Hildebrandt, Staatsbibliothek zu Berlin, Mendelssohn-Archiv (Sign.: MA Depos. MG Nachl. 2,8): 108 S. mit Aufzeichnungen von der Italien-Reise auf S. 1-92, anschließend noch weitere Aufzeichnungen aus den Jahren 1832 bis 1834.

Berlin, Zentral- und Landesbibliothek:
- Brief von Carl Sohn an Pauline Decker, 23.03.1834, Zentral- und Landesbibliothek Berlin; Nachlaß Pauline von Schaetzel, Düsseldorf, 23.03.1834. - 1 Br., 2 S., Deutsch. - Brief

Bonn, Universitätsbibliothek:
- Brief von Carl Sohn an Carl Friedrich Lessing, 09.11.1865, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Sign.: Autographensammlung
- Brief von Heinrich Mücke, Carl Friedrich Lessing und Carl Sohn an Karl Friedrich Schinkel, 30.01.1829, Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Sign.: Autographensammlung

Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut:
- Brief von Carl Sohn an Ernst Matz, o.D., Heinrich-Heine-Institut (Düsseldorf), Sign. HHI.AUT. 67.6397.3
- Brief von Carl Sohn an Ludwig von Gleichen Rußwurm, 26.11.1866, Heinrich-Heine-Institut (Düsseldorf), Sign. HHI.AUT.63.642

Düsseldorf, Kunstakademie Archiv:
- **BK Düsseldorf Akademie ab 1882 =** Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Inventarium der Kunstsammlungen. Teil IV. Erste Eintragung 21. 12.1882, Handschrift in der Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.
- **BK Düsseldorf Akademie vor 1900 =** Inventar der Oelgemälde, welche zu den Sammlungen der Akademie gehören. M. berücksichtigt ist auch der Müllersche Katalog, Handschrift in der Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.
- **BK Düsseldorf Akademie um 1900 =** Alphabetisches Verzeichnis der Gemälde nach der Meisternamen und Nummern geordnet, Handschrift in der Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.
- **BK Düsseldorf Akademie vor 1901 =** Königliche Kunstakademie zu Düsseldorf. Verzeichnis der Gemälde, Handschrift in der Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.
- **BK Düsseldorf 1937 =** Inventar der Gemälde und Studien der Dauerleihgabe des Landes Preußen an die Stadt Düsseldorf mit Ausnahme der unmittelbaren Leihgaben der Berliner Museen, Düsseldorf 1937, Handschrift in der Bibliothek der Kunstakademie Düsseldorf.

Düsseldorf, Malkasten:
- **Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn =** „Carl Ferdinand Sohn“ von Richard Sohn, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn.
- Gedicht von Julius Hübner, 1867, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn

- Gedicht von Moritz Blanckarts, 1867, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn
- **Künstlerleben 1832-1867 =** „Ein Künstlerleben C. F. Sohn 1832-1867“ von Richard Sohn, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn.
- **Sohn 1860-1867** = „Verzeichniß der von Carl Ferdinand Sohn gemalten Portraits“ von Carl Ferdinand Sohn, Archiv des Künstlervereins Malkasten (Düsseldorf), Mappe Carl Ferdinand Sohn

Düsseldorf, Museum Kunstpalast:

- **BL SMKP =** Bestandsliste der Freundschaftsgalerie von 57 Einzelbildnissen der Düsseldorfer Malerschüler und ihren Freunden, 1835-1845, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv. Nr. M 2011-1.
- **BL Stadtmuseum Köln =** Bestandsliste von Carl Ferdinand Sohn im Stadtmuseum Köln, Kopie im Museum Kunstpalast, DDM

Düsseldorf, Nachlass Sohn, Privatarchiv:

- Auszug aus dem Taufregister der evangelischen Kirche St. Marien in Berlin, Jahrgang 1805, Seite 66, Nr. 316, ausgestellt am 25. September 1936 in Berlin
- Brief von August von Spee an Emilie Sohn, geb. Mülmann, 28.11.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
- Brief der Berliner Akademie an Emilie Sohn, geb. Mülmann, 5.12.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
- Brief von Carl Sohn an Malvine Backhausen, 5. Februar 1857
- Brief von Clara Schumann an Emilie Sohn, geb. Mülmann, 27.12.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn – mittlerweile an das HHI Düsseldorf abgegeben
- Brief von Franz von Roggenbach an Carl Sohn, 12.6.1861, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
- Brief von Mathilde von Waldenburg an Carl Ferdinand Sohn, um 1859, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
- Brief von Peill an Carl Sohn, 21.11.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
- Brief von Peill an Richard Sohn, 23.12.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
- Gedicht von Julius Hübner, 1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
- Gedicht von Moritz Blanckarts, 1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn
- Notizzettel/Beigabenbrief von Wilhelm Sohn vom 22. März 1891
- **Sohn-Rethel 1928 =** Sohn-Rethel, Else: Meine Erinnerungen (1928), abgetippt und Nachtrag von Sabine Benser-Reimann, Düsseldorf 1998, PDF der Familie
- Trauerrede von Eduard Bendemann am 28.12.1867, Nachlass Carl Ferdinand Sohn

Düsseldorf, Stadtarchiv:

- Brief von C. Sohn an Adolph Schroedter, 12.07.1852, Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 6.0002
- Brief von Carl Sohn an den Grafen von Spee, 20.02.1845, Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 17.0001
- Brief von Carl Sohn an Grafen von Spee, 14.01.1847 (1846 angegeben), Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 17.0002
- Brief von Carl Sohn an Grafen von Spee, 21.01.1847, Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 6.0003

- Brief von Carl Sohn an Grafen von Spee, 21.01.1847, Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 17.0003
- Brief Carl Sohn an Unbekannten aus Köln, 21.01.1856, Stadtarchiv Düsseldorf, Handschriften, Sign. 5-10-19 / S, Nr. 5-10-19- 6.0001

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek:
- Brief von Carl Sohn an Henry Ritter, 9.5.1843, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Campe-Sammlung, Sign. CS 17: Sohn: 1-2

Leipzig, Universitätsbibliothek:
- Brief von Carl Sohn an Eduard Julius Friedrich Bendemann, 29.12.1832, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264f
- Brief von Carl Sohn an Eduard Julius Friedrich Bendemann, 03.09.1859, Universitätsbibliothek Leipzig, Autographensammlung Bendemann, Sign. Rep. IX 3/264a

London, Royal Archives:
- Queen Victoria's Journals (Version: Princess Beatrice's copies), Bd. 45 (1.1.-31.7.1858) - Bd. 49 (1.1.-31.12.1860), Royal Archives, Buckingham Palace, London

Marbach, Deutsches Literaturarchiv:
- Brief vom 11.11.1865, Greifenstein ob Bonnland, von Emilie von Gleichen-Rußwurm an Marie Zwierlein, DLA Marbach, Bestandssignatur: A: Schiller Gleichen-Rußwurm, Emilie von; Zugangsnr.: Z 274; Mediennr.: HS006858558; Inv.-Nr.: 1061-37259
- Brief vom 5.12.1865, Greifenstein ob Bonnland, von Emilie von Gleichen-Rußwurm an Herman Dingeldey, DLA Marbach, Bestandssignatur: A: Dingeldey <Familie>; Zugangsnr.: HS.2008.0090.00001,1-50; Mediennr.: HS005247154
- Brief vom 12.12.1865, Greifenstein ob Bonnland, von Emilie von Gleichen-Rußwurm an Marie Zwierlein, DLA Marbach, Bestandssignatur: A: Schiller Gleichen-Rußwurm, Emilie von; Zugangsnr.: Z 274; Mediennr.: HS006858558; Inv.-Nr.: 1061-37259
- Brief vom 20.12.1865, Greifenstein ob Bonnland, von Emilie von Gleichen-Rußwurm an Marie Zwierlein, DLA Marbach, Bestandssignatur: A: Schiller Gleichen-Rußwurm, Emilie von; Zugangsnr.: Z 274; Mediennr.: HS006858558; Inv.-Nr.: 1061-37259

Neuwied, Fürstlich Wiedische Archiv
- **Neuwied 1858 =** Auszüge aus dem Tagebuch welches im Fürstl.en Schlosse zu Neuwied .. Monrepos geführt wird. Registratur zur Fürstlichen Kunstkammer 1854 -, Fürstlich Wiedische Archiv Neuwied.

Sigmaringen, Staatsarchiv:
- Brief Fürst Karl Anton an Josephine vom 27.11.1859, Staatsarchiv Sigmaringen, Bestand FAS HS 1-80 T 8, Bestellnr. 83.

- Transkribierter Brief von Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen an ihre Mutter vom 17. Juni 1858 aus Lissabon, Staatsarchiv Sigmaringen (StAS), Bestand FAS HS 1-80 T 8, Bestellnr. 197.

St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana:

- Brief von Carl Sohn an Hermann Mumm, 10.03.1844, Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Vadianische Sammlung der Ortsbürgergemeinde, VadSlg NL 202: 47: 147f.

9.2 Gedruckte Quellen

Adressbuch Rheinland und Westphalen 1833
Offizielles Adress-Buch für Rheinland-Westphalen: zum Vortheil armer Kranken, hg. von Rüttger Brüning; bearbeitet von Goswin Krackrügg, Elberfeld 1833.

AK Aachen 2018
Gestatten, Suermondt! Sammler Kenner Kunstmäzen, hg. Peter van den Brink und Wibke Vera Birth, 8. März bis 17. Juni 2018, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 2018.

AK Baden-Baden 2019
Schein oder sein - Der Bürger auf der Bühne des 19. Jahrhunderts, Museum LA8, Baden-Baden 2019.

AK Baltimore 2013
New Eyes on America. The Genius of Richard Caton Woodville, hg. von Joy Peterson Heyrman, The Walters Art Museum Baltimore, New Haven/ London 2013.

AK Berlin 1824
Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Gebäudes auf der Neustadt den 26. September und folgende Tage öffentlich ausgestellt sind, Berlin 1824.

AK Berlin 1826
Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Gebäudes auf der Neustadt den 24. September und folgende Tage öffentlich ausgestellt sind. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1826.

AK Berlin 1828
Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Gebäudes auf der Neustadt den 21. September und folgende Tage öffentlich ausgestellt sind. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1828.

AK Berlin 1830
Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Gebäudes unter den Linden den 19. September und

folgende Tage öffentlich ausgestellt sind. XXVI. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1830.

AK Berlin 1832
Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes vom 16. September an öffentlich ausgestellt sind. 1832. XXVII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1832.

AK Berlin 1834
Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes vom 14. September an öffentlich ausgestellt sind. 1834. XXVIII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1834.

AK Berlin 1836
Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes vom 18. September an öffentlich ausgestellt sind. 1836. XXIX. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1836.

AK Berlin 1838
Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes vom 16. September an öffentlich ausgestellt sind. 1838. XXX. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, bearb. von E. H. Toelken, Berlin 1838.

AK Berlin 1840
Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes vom 20. September an öffentlich ausgestellt sind. 1840. XXXII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1840.

AK Berlin 1842
Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes unter den Linden vom 18. September an öffentlich ausgestellt sind. 1842. XXXIII. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1842.

AK Berlin 1844
Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes (Unter den Linden Nr. 38.) vom 15. September an öffentlich ausgestellt sind. 1844. XXXIV. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1844.

AK Berlin 1846
Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes (Unter den Linden Nr. 38.) vom 1. September bis zum 1. November öffentlich ausgestellt sind. 1846. XXXV. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1846.

AK Berlin 1854
Verzeichniss der Werke lebender Künstler, ausgestellt zu Berlin in den Sälen des Königlichen Akademie-Gebäudes 1854 vom 1. September bis zum 31. October. XXXIX. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1854.

AK Berlin 1858
Verzeichniß der Werke lebender Künstler, welche für die Kunstausstellung in den Sälen des königlichen Akademie-Gebäudes zu Berlin 1858 angemeldet worden. XLI. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, vom 1. September bis 31 Oktober, Berlin 1858.

AK Berlin 1880
Werke von Karl Friedrich Lessing. Elfte Sonder-Ausstellung in der Königlichen National-Galerie. September-Oktober, Berlin 1880.

AK Berlin 1886
Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste (58. Ausstellung), Illustrirter Katalog, Berlin 1886.

AK Berlin 1895
Ausstellung der Werke von Graf Stanislaus von Kalckreuth und Leonhard Grey. Königliche National-Galerie II. Cornelius-Saal. 25. April bis 6. Juni. Berlin 1895.

AK Berlin 1896
Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1896: zur Feier des 200jährigen Bestehens der Königlichen Akademie der Künste; Katalog / Internationale Kunst-Ausstellung zur Feier des 200jährigen Bestehens der Königlichen Akademie der Künste; Akademie der Künste, Berlin 1896.

AK Berlin 1906
„Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin.“ Vorstand der Deutschen Jahrhundertausstellung (Hg.), 2 Bde., München 1906.

AK Berlin 1906 b
Officieller Katalog der Großen Berliner Kunst-Ausstellung, 28. April bis 30. September, Berlin/Stuttgart/Leipzig 1906.

AK Berlin 1990
Bismarck. Preussen, Deutschland und Europa, Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1990.

AK Berlin 1996
Vice Versa. Deutsche Malerei in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland, Katharina Bott/Gerhard Bott (Hg.), Deutsches Historisches Museum Berlin, München 1996.

AK Berlin 2005
Die kleine Nationalgalerie. Ein Bildersaal deutscher Kunst im 19. Jahrhundert, Staatliche Museen zu Berlin, hg. v. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Köln 2005.

AK Berlin 2011
Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie, hg. Udo Kittelmann, [anlässlich der Ausstellung zum 150. Jubiläum der Nationalgalerie: Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Museumsinsel Berlin, 23.3.2011 bis 8.1.2012], Leipzig 2011.

AK Bonn 1966
Städtische Kunstsammlungen Bonn. Gemälde und Plastik. Eine Auswahl, hg. v. Eberhard Marx, Bonn 1966.

AK Bonn 1992
Wilhelm von Schadow und sein Kreis. Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule. Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Bonn im Ernts-Moritz-Arndt-Haus, hg. von Ingrid Bodsch, Bonn 1992.

AK Bonn 1998
Feste zu Ehre und zum Vergnügen. Künstlerfeste des 19. Und 20. Jahrhunderts, Katalog zur Ausstellung des StadtMuseums Bonn in Verbindung mit dem Künstler-Verein Malkasten, Düsseldorf – aus Anlaß der Gründung des KVM im Revolutionsjahr 1848 vor 150 Jahren – im Ernst-Moritz-Arndt-Haus, hg. Ingrid Bodsch, bearb. Sabine Schroyen, Bonn 1998.

AK Bonn/Zwickau 2006
Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät.Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung, hg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, StadtMuseum Bonn, Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V., Bonn/Frankfurt/Basel 2006.

AK Brüssel 1874
Catalogue de la collection de tableaux et dessins anciens et modernes de M. B. Suermondt, exposée dans un but philanthropique, Ausstellungskatalog Musée Royal de Peinture, Brüssel 1874.

AK Dortmund 2005
Die Kleine Nationalgalerie. Ein Bildersaal deutscher Kunst im 19. Jahrhundert, hg. Brigitte Buberl, Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund 2005 bis Juni 2008, Köln 2005.

AK Dresden 1988
Carl Christian Vogel von Vogelstein 1788-1868, Eine Ausstellung zum 200. Geburtstag, Dresden, bearb. von Rainer Richter, Albertinum 26. Juni - 31. August 1988, Dresden 1988.

AK Düsseldorf 1829
Verzeichniß der Kunstwerke auf der Ausstellung 1829. Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf 1829.

AK Düsseldorf 1831
Verzeichniß der Kunstwerke auf der Ausstellung. Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf 1831.

AK Düsseldorf 1832
Verzeichniß der Kunstwerke auf der Ausstellung. Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf 1831.

AK Düsseldorf 1833
Verzeichniß der Kunstwerke in der Ausstellung des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf 1833.

AK Düsseldorf 1835
Verzeichniß der Kunstwerke in der Ausstellung des Kunst-Vereines für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf 1835.

AK Düsseldorf 1839
Verzeichniß der Kunstwerke in der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf 1839.

AK Düsseldorf 1845
Verzeichniß der Kunstwerke in der Ausstellung des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf 1845.

AK Düsseldorf 1846
Verzeichniß der Kunstwerke in der Ausstellung des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf 1846.

AK Düsseldorf 1888
Katalog der Ausstellung zur Feier des 600jähr. Bestehens Düsseldorf's als Stadt: mit einer Stadt-Ansicht aus dem 18. Jahrhundert; unter dem Protektorate Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg von Preussen in den Räumen der Kunsthalle während der Monate August und September 1888, zweite vermehrte Auflage, Düsseldorf 1888.

AK Düsseldorf 1898
Katalog für die Jubiläums-Ausstellung des "Malkasten" bei der Gelegenheit seines 50. Stiftungsfestes am 2. und 3. Juli 1898 in der Kunsthalle zu Düsseldorf: Juli 1898, Düsseldorf 1898.

AK Düsseldorf 1899
Rheinische Goethe-Ausstellung unter dem Protektorat seiner königlichen Hoheit des Prinzen Georg von Preussen, Juli bis October, bearb. E. Hoppe, Düsseldorf 1899.

AK Düsseldorf 1922
Düsseldorfer Bildnismalerei der Vergangenheit. Kurzes Verzeichnis mit acht Abbildungen, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1-31. Januar 1922.

AK Düsseldorf 1925
Katalog der Kunstausstellung der Jubiläums-Ausstellungen Düsseldorf 1925, veranstaltet von der Stadt Düsseldorf, 30. Mai bis 4. Oktober, Düsseldorf 1925.

AK Düsseldorf 1847
Deutsche Maler seit der Romantik aus Düsseldorfer Museumsbesitz : Ausstellung Februar-März 1947, Hetjens-Museum, hg. Werner Doede, Düsseldorf 1847.

AK Düsseldorf 1948
Hundert Jahre Düsseldorfer Malerei, Kunstpalast Ehrenhof, Düsseldorf 1948.

AK Düsseldorf 1976a
Düsseldorf und der Norden, Kunstmuseum Düsseldorf, bearb. von Jan Askeland, hg. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1976.

AK Düsseldorf 1976 b
The Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert, Kunstmuseum Düsseldorf, bearb. von Rolf Andree und Ute Ricke-Immel, hg. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1976.

AK Düsseldorf 1979
Die Düsseldorfer Malerschule, hg. von Wend von Kalnein, Kunstmuseum Düsseldorf, Mathildenhöhe Darmstadt, Mainz 1979.

AK Düsseldorf 1980
Armer Maler – Malerfürst. Künstler und Gesellschaft. Düsseldorf 1819-1918, Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1980.

AK Düsseldorf 1992
125 Jahre Galerie Paffrath. Düsseldorf. Stadt und Land auf alten Gemälden, hg. von Hans Paffrath, Galerie Paffrath, Düsseldorf 1992.

AK Düsseldorf 1999
Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900, hg. v. Martina Sitt, Kunstmuseum Düsseldorf, Köln 1999.

AK Düsseldorf 2000
Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell, hg. von Martina Sitt, Kunstmuseum Düsseldorf, Bremen 2000.

AK Düsseldorf 2009
„Übrigens gefall ich mir prächtig hier“. Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf, hg. Bernd Kortländer, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf 2009.

AK Düsseldorf/Neuss/Jülich 2010
Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt, hg. Marcell Perse, Bettina Baumgärtel, Irene Haberland, u. a., 2 Bde., Petersberg 2010.

AK Düsseldorf 2011
Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. Bettina Baumgärtel, MKP Düsseldorf, 2 Bde., Petersberg 2011.

AK Düsseldorf 2020
Caspar David Friedrich und die Düsseldorfer Romantiker, hg. Bettina Baumgärtel, Jan Nicolaisen, Kunstpalast 2020.

AK Frankfurt 2010
Courbet. Ein Traum von der Moderne, hg. Klaus Herding und Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ausstellung 15. Oktober 2010 - 30. Januar 2011, Ostfildern 2010.

AK Gelsenkirchen 1952
Düsseldorfer Malerschule, Gelsenkirchen 1952.

AK Hamburg/Frankfurt 1978
Courbet und Deutschland, hg. Werner Hofmann, Ausstellung Hamburger Kunsthalle, 19. Oktober - 17. Dezember 1978; Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 17. Januar - 18. März 1979, Köln 1978.

AK Hannover 1835
Verzeichnis der dritten Kunst-Ausstellung in Hannover, 24. Februar 1835, Hannover 1835.

AK Heinsberg 1994
Carl Joseph Begas (1794-1854). Blick in die Heimat, bearb. Von Rita Müllejans-Dickmann, Dorothee Haffner und Udo Felbinger, Kreismuseum Heinasberg, Ausstellung 4. September – 30. Oktober 1994, Geilenkirchen 1994.

AK Hüfingen 1994
Courbet-Museum zu Besuch in der Partnerstadt Hüfingen, bearb. Roger Bonniot, hg. Jean-Jaques Fernier, Stadtmuseum Hüfingen, 3. - 31. Mars 1994, Ornans 1994.

AK Karlstadt/Siedlung 1973
Ausstellung von Werken des fränkischen Malers Ludwig Freiherr v. Gleichen-Rußwurm, anläßlich der Eröffnung der neuen Zweigstelle der Hypo-Bank in Karlstadt/Siedlung, Karlstadt/Siedlung 1973.

AK Köln 1839
Kölnischer Kunstverein. Verzeichniss der auf dem Saale Gürzenich ausgestellten Kunstwerke. Kunst-Ausstellung 1839.

AK Köln 1861
Katalog zur zweiten allgemeinen deutschen und historischen KunstAusstellung im neuen Museum Wallraf-Richartz in Köln, 2. Aufl., Köln 1861.

AK Köln 1984
Kölner Unternehmer und die Frühindustrialisierung im Rheinland und in Westfalen (185-1871), bearbeitet von Klara van Eyll, hg. Rheinisch-Westfälischen

Wirtschaftsarchivs zu Köln e.V., Ausstellung vom 17. Sept. – 30. Nov. 1984 im Historischen Archiv Köln, Köln 1984.

AK Köln 1989
Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839 – 1860, Kataloghandbuch zur Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie; [Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 9. Juni - 23. Juli 1989; Stadtmuseum München, 1. September - 15. Oktober 1989; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 19. Januar - 4. März 1990], Köln/ Heidelberg 1989.

AK Köln 2021
Entdeckt! Maltechniken von Martini bis Monet, hg. Iris Schaefer, Anna Bungenberg und Caroline von Saint-George, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2021.

AK Königsberg 1832-1897
Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins im 19. Jahrhundert, hg. von Rudolf Meyer-Bremen, Köln/Weimar/Wien 2005.

AK Lissabon 1990
D. Luís I Duque do Porto e Rei de Portugal / Palácio Nacional da Ajuda, Planung, Koordination und Durchführung Isabel da Silveira Godinho; Text und Organisation des Katalogs Francisco de Carvalho Louro, Graça Mendes Pinto. Lissabon 1990.

AK Luxemburg 1990
100 Joer Lëtzebuerger Dynastie : collections et souvenirs de la Maison Grand-Ducale ; catalogue de l'exposition au Musée national d'histoire et d'art - Luxembourg du 30 novembre 1990 au 6 janvier 1991, Luxemburg 1990.

AK Monaco 2011
Fastes et grandeur des cours en Europe : [à l'occasion de l'exposition Exposition Fastes et Grandeur des Cours en Europe, Grimaldi Forum Monaco, du 11 juillet au 11 septembre 2011], Monaco 2011.

AK München 1858
Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858, Studien zur Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts von Julius Große, München 1859.

AK München 1992
Sammlung Graf Raczynski. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan, hg. von Konstanty Kalinowski/Christoph Heilmann, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek/Berlin, Alte Nationalgalerie, Museumsinsel, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz/ Kiel, Kunsthalle zu Kiel, München 1992.

AK München 2019
Van Dyck. Gemälde von Anthonis van Dyck, Alte Pinakothek, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Ausstellung von 25.10.2019 bis 2.2.2020, München 2019.

AK Münster 1995
Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier, bearb. Hildegard Westhoff-Krummacher, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1995.

AK Naumburg 2015
Brudermord im Schwurgericht. Naumburg und die Düsseldorfer Malerschule, Naumburg 2015.

AK Neuwied 2002
Feste und Gäste am Rhein. Das Fürstenhaus Wied zur Zeit der Romantik, hg. Kreismuseum Neuwied, Kreismuseum Neuwied 21.4.-7.7.2002, Neuwied 2002.

AK Neuwied 2016
Carmen Sylva. Eine Königin aus Neuwied, hg. Bernd Willscheid, Roentgen Museum Neuwied, Neuwied 2016.

AK New York 1855
Catalogue of Paintings, by Artists of the Düsseldorf Academy of Fine Arts. Anonymous (Düsseldorf Gallery), Baker & Godwin, New York City 1855.

AK Oslo 1998
Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837-1862, hg. von Marit Ingeborg Lange, Nasjonalgalleriet 21.2.-1.6.1998, Oslo 1998.

AK Saarbrücken/Trier 2001
Kultur des Biedermeier. Der Maler Louis Krevel, hg. Christof Trepesch, Saarland Museum Saarbrücken, Speyer 2001.

AK Tokyo 1989
Deutsche Malerei im Zeitalter der Romantik, hg. Hans Albert Peters, Kunstmuseum Düsseldorf, Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, 18. Februar - 25. März 1989, Tokyo 1989.

AK Posen 2005
Galeria Atanazego Raczynskiego, hg. M. Piotr Michalowski, Museum Narodowe w Poznaniu, Posen 2005.

AK Posen/München 1992
Sammlung Graf Raczynski. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan, hg. von Konstanty Kalinowski und Christoph Heilmann, München 1992.

AK Riegersburg 1993
Familie. Ideal und Realität, hg. Elisabeth Vavra, Niederösterreichische Landesausstellung Barockschloß Riegersburg, Horn 1993.

AK Wiesbaden 1979
Ludwig Knaus 1829-1910, hg. Ulrich Schmidt, Museum Wiesbaden, 21. Oktober - 30. Dezember 1979; Staatliche Kunstsammlungen Kassel, 19. Januar - 16. März 1980; Kunstmuseum Düsseldorf, 30. März - 11. Mai 1980. Hanau 1979.

AK Wiesbaden 1981
Herzogtum Nassau 1806-1866. Politik. Wirtschaft. Kultur, eine Ausstellung des Landes Hessen und der Landeshauptstadt Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 5. April-26. Juli 1981, Nachdruck, Wiesbaden 1981.

AK Wiesbaden 2016
Nassau 1866. Ende des Herzogtums, Begleitheft zur Ausstellung im Hessischen Hauptstaatsarchiv, 2. Verbesserte Auflage, Wiesbaden 2016.

AK Worms 1983
Das Kunsthaus Heylshof in Worms und seine Sammlungen, bearb. Von Carl J. H. Villinger, 2. Aufl., Worms 1983.

AK Würzburg 1957
Heinrich Ludwig Freiherr von Gleichen-Rußwurm 1836-1901. Gedächtnisausstellung Januar 1957, hg. Städtische Galerie Würzburg, Otto-Richter-Halle, Würzburg 1957.

AK Würzburg 1983
Ludwig von Gleichen-Russwurm 1836-1901. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, hg. von der Städtischen Galerie Würzburg, Ausstellung 18.12.1983-19.2.1984, Würzburg 1983.

AK Zürich 2002
Minne, Muse und Mäzen. Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel, hg. Museum Rietberg Zürich, Axel Langer und Chris Walton, Zürich 2002.

AKL 1870
Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart, bearb. von Adolf Seubert, Bd. 4, Nachträge seit 1857: Neuere Forschungen über ältere Künstler, sowie alphabetische Uebersicht der Künstler der Gegenwart und ihrer Leistungen, Stuttgart 1870.

AKL 1937
Sohn, Karl Ferdinand, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XXXI, 1937, Leipzig 1937, S. 216.

AKL online
Allgemeines Künstlerlexikon - Internationale Künstlerdatenbank - Online: Allgemeines Künstlerlexikon Online / Artists of the World Online, edited by Andreas Beyer, Bénédicte Savoy and Wolf Tegethoff. Berlin, New York: K. G. Saur, 2009. https://www.degruyter.com/database/AKL 19.2.2022

Allgemeine Realencyklopädie 1886
Allgemeine Realencyklopädie, oder Conversationslexikon für alle Stände, 4. Auflage, 13 Bde., Bd. 11 (Rom – Staatsgarantie), Regensburg 1886, S. 974.

Althaus 2010
Althaus, Karin: „Die Physiognomik ist ein neues Auge“. Zum Porträt in der Sammlung Lavater, Dissertation im Fach Kunstgeschichte, Universität Basel, Heidelber 2010.

Althöfer 1987
Althöfer, Heinz (Hg.): Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987.

Ahrens 2013
Ahrens, Anna: Louis Friedrich Sachse, in: Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, hg. von Bénédicte Savoy und France Nerlich, Bd. 1: 1793-1843, Berlin 2013, S. 249-251.

Andersen 1971
Andersen, Hans Christian: Dagbøger, Bd. 2, 1836-1844, Kopenhagen 1971.

Andree 1979
Andree, Rolf: Carl Ferdinand Sohn, in: AK Düsseldorf 1979, S. 441-448.

Andresen 1866-67
Andresen, Andreas: Die Deutschen Maler-Radirer des neunzehnten Jahrhunderts nach ihrem Leben und Werken, 2 Bde., Leipzig 1866-67.

Anke/Werckmeister 1898
Anke, Paul; Werckmeister: Das Neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen, Bd. 1, Berlin 1898.

Archivnachrichten 2016
Archivnachrichten, hg. Landesarchiv Baden-Württemberg, Nr. 52 (März 2016).

Arndt 1814
Arndt, Ernst Moritz: Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht ein Wort aus der Zeit, Frankfurt am Main 1814.

Aschenborn 1998
Achenborn, Wulf: Eduard Bendemann (1811-1889): Das Direktorat an der Düsseldorfer Kunstakademie 1859-1867, Dissertation, Düsseldorf 1998.

Asow 1943
Müller von Asow, Erich H.: Johannes Brahms und Mathilde Wesendonck. Ein Briefwechsel, Wien 1943.

Asvarischtsch 2003
Asvarischtsch, Boris: Drei Portraits aus der Eremitage, in: Neue Kunstwelt, 2003, Nr. 4, S. 32-33.

Aufenanger 2007
Aufenanger, Jörg: Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. Eine Künstlerliebe, Düsseldorf 2007.

Backhausen 1910
Siehe Andernach, Gut Nettehammer

Baumgärtel 2011
Baumgärtel, Bettina (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918. 2 Bde.,Peterberg 2011.

Becker 1867
Becker, Hermann: Nekrologe und Todesnachrichten. Karl Ferdinand Sohn, in: Kunstchronik, Jg. 3, Nr. 5, 27. Dezember 1867, S. 40-41.

Becker 1867 a
Becker, Hermann: Karl Sohn, in: Kölnische Zeitung, Nr. 332 (30. November), Köln 1867, S. 2.

Becker 1888
Becker, Hermann: Deutsche Maler. Von Asmus Jakob Carstens an bis auf die neuere Zeit, Leipzig 1888.

Belting 1998
Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

Bénézit 1924
Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays, Bd. 3, Paris 1924, S. 807.

Berlese 1838
Berlese, Abbe Lorenz: Monography of the Genus Camellia, Boston 1838.

Berliner Börsen-Zeitung 1883
Berliner Börsen-Zeitung, Morgenausgabe, Berlin, Nr. 59, Sonntag, 4.2.1883.

Berliner Kunst-Blatt 1828
Berliner Kunst-Blatt, hg. Unter Mitwirkung der Königlichen Akademie der Künste und des wissenschaftlichen Kunstvereins von Dr. E. H. Toelken, Jg. 1, Berlin 1828.

Betthausen 2016
Betthausen, Peter: Künstlergemeinschaften der Romantik, Berlin 2016.

Beyer 2002
Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002.

Bianchi-Königsstein 2019
Bianchi-Königsstein, Meike: Kleidungswirklichkeiten. Mode und Trachten zwischen 1780 und 1910 in Oberfranken, Regensburg 2019.

Biedermann 2001
Biedermann, Birgit: Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Die Förderung öffentlicher Kunstwerke durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Petersberg 2001.

Birth 2018
Birth, Wibke Vera: Gesamtverzeichnis der Gemälde aus der Sammlung Barthold Suermondt, in: AK Aachen 2018, S. 392-400.

Bissing 1942
Bissing, Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing: Mathilde Wesendonck. Die Frau und die Dichterin, Wien 1942.

BK Berlin 1861
Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des am 18. Januar 1861 zu Berlin verstorbenen Königlichen Schwedischen und Norwegischen Konsuls J. H. W. Wagener, welcher durch letztwillige Bestimmung in den Besitz Seiner Majestät des Königs übergegangen ist, bearb. von Gustav Friedrich Waagen, Berlin 1861.

BK Berlin 1876
Beschreibendes Verzeichniss der Kunswerke in der Königlichen National-Galerie zu Berlin, bearb. von Dr. Max Jordan, 4. bearb. Auflage, Berlin 1876.

BK Berlin 1878
Beschreibendes Verzeichniss der Kunswerke in der Königlichen National-Galerie zu Berlin, bearb. von Dr. Max Jordan, 4. bearb. Auflage, Berlin 1878.

BK Berlin 1885
Katalog der königlichen National-Galerie zu Berlin, von Max Jordan, siebente vervollständigte Auflage, 1. Teil, Berlin 1885.

BK Berlin 1886
Verzeichniss der Gräflich Raczynski'schen Kunstsammlungen in der Königlichen National-Galerie, bearb. von Dr. Lionel von Donop, Berlin 1886.

BK Berlin 1888
Katalog der königlichen National-Galerie zu Berlin, von Max Jordan, achte vervollständigte Auflage, 1. Teil, Berlin 1888.

BK Berlin 1891
Katalog der königlichen National-Galerie zu Berlin, von Max Jordan, neunte vervollständigte Auflage, 1. Teil, Berlin 1891.

BK Berlin 1902
Katalog der königlichen National-Galerie zu Berlin, von Max Jordan, XIV. vervollständigte Auflage, Berlin 1902.

BK Berlin 2001
Nationalgalerie. Verzeichnis seit 1945 vermißter Bestände der Nationalgalerie. Dokumentation der Verluste, bearb. von Lothar Braunert, Bernhard Maaz und Ruth Strohschein, Staatliche Museen zu Berlin, Band 2, Berlin 2001.

BK Bonn 1996
Stadtmuseum Bonn. Gemälde, bearb. Marie-Sophie Dumoulin/ Ingrid Bodsch (Hg.), Bonn 1996.

BK Bonn 2011
Der Rhein. Strom der Romantik. Gemälde aus der Sammlung RheinRomantik, hg. Karsten Keune, Petersberg 2011.

BK Braunschweig 2005
Aquarelle und Zeichnungen aus Romantik und Biedermeier. Die Sammlung "Andenken meiner Zeitgenossen" des Bernhard Hausmann (1784 - 1873), bearb. von Silke Gatenbröcker, Sammlungskatalog Nr. 14 (XIV) des Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig - Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Braunschweig 2005.

BK Düsseldorf 1857 – 1913
Verzeichniss der in der Städtischen Gemälde-Sammlung zu Düsseldorf befindlichen Kunstwerke, Düsseldorf 1857 – 1913.

BK Düsseldorf Akademie 1862
Verzeichnis der Gemälde-Sammlung der königlichen Kunst-Akademie zu Düsseldorf, verfasst von Andreas Müller, Düsseldorf 1862.

BK Düsseldorf Akademie 1876
Verzeichniss der Gemälde-Sammlung der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, 2. Aufl., verfasst von Andreas Müller, Düsseldorf 1876.

BK Düsseldorf Akademie ab 1882 – vor 1901
Siehe Düsseldorf, Kunstakademie Archiv

BK Düsseldorf Akademie 1883
Repertorium der bei der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen, verfasst von Theodor Levin, Düsseldorf 1883.

BK Düsseldorf Akademie 1901
Königliche Kunstakademie zu Düsseldorf. Verzeichnis der Gemälde, Düsseldorf 1901.

BK Düsseldorf Akademie 1928
Die Kunstsammlungen der Staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, bearb. von Richard Klapheck, Düsseldorf 1928.

BK Düsseldorf 1937
Siehe Düsseldorf, Kunstakademie Archiv

BK Düsseldorf 1962
Kunstmuseum Düsseldorf. Eine Auswahl, bearb. von Dr. Irene Markowitz, Dr. Meta Patas, etc., Düsseldorf 1962.

BK Düsseldorf 1969
Die Düsseldorfer Malerschule, bearb. v. Irene Markowitz, Kunstmuseum Düsseldorf, (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Bd. 4, 2), Düsseldorf 1969.

BK Düsseldorf 2011
Die Sammlung. Museum Kunstpalast, Düsseldorf Ausgewählte Werke aus den fünf Abteilungen, Düsseldorf 2011.

BK Frankfurt/Main 1914
Staedelsches Kunstinstitut. Kurzes Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt/Main 1914.

BK Frankfurt/Main 1919
Verzeichnis der Gemälde. Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1919.

BK Frankfurt/Main 1924
Staedelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Verzeichnis der Gemälde, Frankfurt am Main 1924.

BK Frankfurt/Main 1972
Die Gemälde des 19. Jahrhunderts. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, hg. Ernst Holzinger, bearb. von Hans-Joachim Ziemke, Frankfurt/Main 1972.

BK Jülich 2001
Führer des Stadtgeschichtlichen Museums Jülich Nr. 16: Natur im Blick. Die Landschaften des Johann Wilhelm Schirmer (Jülich 1807 – Karlsruhe 1863), Bestandskatalog, hg. von Marcell Perse, Jülich 2001.

BK Köln 1873
Katalog der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln, hg. J. Nissen, 2. Auflage, Köln 1873.

BK Köln 1888
Katalog und Führer in den geistigen Inhalt der Gemälde-Sammlung des Museums Wallraf-Richartz in Köln dargeboten als beschreibendes Verzeichniss, hg. J. Nissen, 6. vermehrte Auflage, Köln 1888.

BK Köln 1903
Verzeichnis der Gemälde des Städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln, Köln 1903.

BK Köln 1910
Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Cöln, Köln 1910.

BK Köln 1986
Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung, bearb. von Christian Hesse, Köln/Mailand 1986.

BK Köln 2006
Kölnischer Bildersaal. Die Gemälde im Bestand des Kölnischen Stadtmuseums einschließlich der Sammlung Porz und des Kölner Gymnasial- und Stiftungsfonds, bearb. von Rita Wagner, hg. von Werner Schäfke, Köln 2006.

BK Lissabon 1912
APNA, Direcção Geral da Fazenda Pública, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, vol. 8, 1912, Fl. 2665 v., 2666.

BK Lissabon Ajuda 1988
Palácio Nacional da Ajuda. Reiseführer. Lissabon 1988.

BK Münster 1975
Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, hg. v. Paul Pieper, bearb. v. Hildegard Westhoff, Münster.

BK Wuppertal 2003
Von der Heydt-Museum. Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. Sabine Fehlmann, Köln 2003.

BK Wuppertal 1974
Von der Heydt-Museum Wuppertal. Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts, bearb. von Uta Laxner-Gerlach, Wuppertal 1974.

BL SMKP
Siehe Düsseldorf, Museum Kunstpalast

BL Stadtmuseum Köln
Siehe Düsseldorf, Museum Kunstpalast

Blanckarts 1869
Blanckarts, Moritz: Die Kunstakademie zu Düsseldorf und die Düsseldorfer Schule, in: Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart. Monatsschrift zum Conversations-Lexikon. Neue Folge, fünfter Jahrgang, zweite Hälfte, F. A. Brockhaus, Leipzig 1869, S. 39-57.

Blanckarts 1877
Blanckarts, Moritz: Düsseldorfer Künstler. Nekrologe aus den letzten zehn Jahren, Stuttgart 1877.

Blick aktuell 2017
Roentgen Museum Neuwied. Präsentation eines Porträts von Fürstin Marie zu Wied, Sinzig 24.09.2017, in: Blick aktuell, unter: https://www.blick-aktuell.de/Berichte/Praesentation-eines-Portraitsvon-Fuerstin-Marie-zu-Wied-288598.html 19.03.2018

Blumensprache 1848
Blumen-Sprache in christlicher Uebersetzung. Zweite sehr vermehrte Auflage, München 1848.

Boas 1940
Boas, George: The Mona Lisa in the History of Taste, in: Journal of the History of Ideas, Vol. 1, No. 2 (Apr. 1940), S. 207-224.

Bockholdt 1972
Bockholdt, Rudolf, "Hiller, Ferdinand von" in: Neue Deutsche Biographie 9 (1972), S. 152-153 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118704931.html#ndbco 25.03.2018

Bodsch 1992
Bodsch, Ingrid: Wilhelm Schadow und sein Kreis: Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule, Stadtmuseum Bonn, Bonn 1992.

Bodsch 2007/2008
Bodsch, Ingrid: Clara Schumann geborene Wieck, Schumann-Portal, Bonn 2007/2008, unter: https://www.schumann-portal.de/Clara-Schumann-Biographie.html 9.1.2018

Börsch-Supan 1988
Börsch-Supan, Helmut: Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, 1760-1870, München 1988.

Boetticher 1891-1901
Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts, 2 Bände, Dresden 1891-1901.

Brand 1904
Brand, Hans: Schloß Greifenstein ob Bonnland, in: Strassburger Post, 22. August 1904.

Buch 1929
Buch, Marie von, geb. Freiin von dem Busche: Else von Arnims junge Jahre 1834-1861, Leipzig 1929.

Buchholtz 1909
Buchholtz, Arend: Die Geschichte der Familie Lessing, hg. von Carl Robert Lessing, 2 Bde., Berlin 1909.

Buchholtz 1914-16
Buchholtz, Arend: Carl Robert Lessings Bücher und Handschriftensammlung, hg. Gotthold Lessing, 3 Bde., Berlin 1914-16.

Budde 2009
Budde, Gunilla: Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2009.

Camphausen 1867
Camphausen, Wilhelm: Gedächtniß-Rede zur Todtenfeier für Carl Sohn im Galerie-Saale der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, am 15. Dez. 1867; ein Gedenkblatt auf das Grab seines alten Lehrers und Freundes von W. Camphausen, Düsseldorf 1867.

Centralblatt DKV
Central-Blatt der deutschen Kunst-Vereine, hg. George Gropius, Berlin, 1.1839 - 3.1842.

Cicerone
Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, Leipzig, 1.1909 - 22.1930.

Cohen 1917
Cohen, Walter: Die Bildenden Künste. Malerei und Skulptur, in: Hansen 1917, Bd. 2, S. 410-461.

Cohen 1924
Cohen, Walter: Hundert Jahre Rheinischer Malerei, Bonn 1924.

Cohen 1932
Cohen, Walter: Peter Schwingen. Ein Bildnismaler aus Muffendorf. Ein Vortrag, Bad Godesberg 1932.

Correspondenz-Blatt
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf. (Fortsetzung von Verhandlungen des Kunst-Vereins) Düsseldorf, Jg. 1=16.1845 - 21=37.1866.

DBE 2008
Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), hg. von Rudolph Vierhaus, Bd. 9 (Schlumberger-Thiersch), zweite, überarbeitete und erweiterte Ausgabe, München 2008.

Demel 2011
Demel, Walter: Der europäische Adel. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 2., durchgesehene Auflage, München 2011.

Demel/Schraut 2014
Demel, Walter; Schraut, Sylvia: Der deutsche Adel. Lebensformen und Geschichte, München 2014.

Denkmäler des Rheinlandes
Wesenberg, Rudolf/ Verbeek, Albert: Die Denkmäler des Rheinlandes, 22 Bde., Düsseldorf 1964-1975.

Denkmäler der Kunst 1856
Guhl, Ernst Karl; Caspar, Josef; Lübke, Wilhelm: Denkmäler der Kunst: zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den

Standpunkten der Gegenwart (Band 4): Die Kunstdenkmäler der Gegenwart, Stuttgart 1856.

Deutscher Kunst-Kalender 1860
Deutscher Kunst-Kalender. Almanach für die Künstler u. Kunstfreunde Deutschlands für das Schaltjahr 1860, hg. von Dr. Max Schasler (Redacteur der Kunstzeitschrift: „die Dioskuren."), Jg. 1, Berlin 1859/60.

Deutsches Kunstblatt
Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk; Organ der deutschen Kunstvereine &. &, Hg. Friedrich Eggers, Berlin 1850-1858.

de Weerth 1915
de Weerth, Dr. Wilhelm: Geschichte der Familie de Weerth, Bd. 1, Düsseldorf 1915.

Dieck 1958
Dieck, Walter: Louis Krevel, ein Rheinischer Bildnismaler des 19. Jahrhunderts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1958, Bd. 20 (1958), S. 275-290.

Diez 1864
Diez, Katharina: Stephanie, Königin von Portugal. Lebensbild einer deutschen Fürstentochter aus unserer Zeit, Stuttgart 1864.

Dioskuren
Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan d. dt. Kunstvereine, Berlin, Jg. 1-20, 1856- 1875.

Düsseldorfer Anzeiger 1867
Aus Düsseldorf, in: Düsseldorfer Anzeiger, Jg. 29, Nr. 279, 27.11.1867.

Düsseldorfer Zeitung 1814-1848
Düsseldorfer Zeitung, Düsseldorf 1814-1848.
(https://zeitpunkt.nrw/ulbd/periodical/titleinfo/21754879 12.1.2025)

Düsseldorfer Lexikon 2012
Das grosse Düsseldorf Lexikon, hg. Clemens von Looz-Corswarem, Benedikt Mauer, red. Peter Henkel, Köln 2012.

Duffy 2010
Duffy, Stephen: Paul Delaroche 1797-1856, Paintings in the Wallace Collection, London 2010.

Eberlein 1929
Eberlein, Kurt: Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen 1829-1829, Düsseldorf 1829 (= Schriften des Städtischen Kunstmuseums Düsseldorf, 3).

Eberlein 1936
Eberlein, Kurt Karl: Die Düsseldorfer Malerschule und Immermanns Meisterbühne, in: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. IX, 1936, S. 228-238.

Effmert 2006
Effmert, Viola: Sal. Oppenheim jr. & Cie. Kulturförderung im 19. Jahrhundert, Köln 2006.

Ein Künstlerleben 1832-1867
Siehe Düsseldorf, Malkasten

Erche 2012
Erche, Bettina: Die Dame auf der Terrasse – Traum oder Wirklichkeit? veröffentlicht am 6.8.2012 auf Schirn Mag:
[https://www.schirn.de/magazin/kontext/die_dame_auf_der_terrasse_traum_oder_wirklichkeit/ 8.1.2022]

Erinnerungen an Carl Ferdinand Sohn
Siehe Düsseldorf, Malkasten

Esbach 1906
Esbach, Friedrich-Carl: Fürst Hohenzollern Ein Lebensbild, Sigmaringen/Friedrichstanneck 1906.

Even 2007
Even, Pierre: La Dynastie de Luxembourg au fil des siècles. Le Luxembourg, Nassau et la Roumanie, in: Transilvania. Nr. 8-9, Hermannstadt 2007, S. 111-117.

Even 2009
Even, Pierre: Herzogin Adelheid Marie zu Nassau, Großherzogin von Luxemburg – eine talentierte Malerin, Bad Emser Hefte Nr. 305, Verein für Geschichte/ Denkmal- und Landschaftspflege e.V. Bad Ems, Wiesbaden 2009.

Eyll 1994
Eyll, Klara van: Mevissen, Gustav von, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 17 (1994), S. 277-281 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118783580.html#ndbcontent 5.11.2023

Eynern 1930
Eynern, Gert von: Die Unternehmungen der Familie vom Rath: ein Beitrag zur Familiengeschichte, Bonn 1930.

Faber 1846
Faber, Friedrich: Conversations-Lexikon für Bildende Kunst. Begründet von J. A. Romberg, fortgeführt von Friedrich Faber, Bd. 3, Leipzig 1846.

Fahne 1837
Fahne, Anton: Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Düsseldorf 1837.

Fahne 1837 a
Fahne, Anton: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Gegner, Düsseldorf 1837.

Fahrmeir 2012
Farmeir, Andreas: Europa zwischen Restauration, Reform und Revolution 1815-1850, München 2012.

Fehrenbach/Müller-Luckner 1994
Fehrenbach, Elisabeth; Müller-Luckner, Elisabeth [Hg.]: Adel und Bürgertum in Deutschland 1770-1848, München 1994.

Feist 2019
Feist, Peter H. Begas: Karl (1794), in: Allgemeines Künstlerlexikon, Berlin/Boston 2019. (16 Jul. 2019, von https://www.degruyter.com/view/AKL/_10113069 5.11.2023)

Feuchtmüller 1996
Feuchtmüller, Rupert: Ferdinand Georg Waldmüller, 1793-1865. Leben – Schriften – Werke, Wien 1996.

Feuerbach 1911
Feuerbach, Anselm: Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter, 2 Bde., Berlin 1911.

Fischer 2013
Fischer Kathrin: Brautkränze. Die Brautkränze der Sammlung Jochimsen, in: Fischer, Kathrin; Jochimsen, Margarethe (Hg.): Kastenbilder zum Gedenken an Tod und Hochzeit. Faszination eines vergangenen Brauchs, Münster/Göttingen 2013, S. 39-52.

Förster 1863
Förster, Ernst: Die Geschichte der neuen deutschen Kunst, 5 Bde., (= Geschichte der deutschen Kunst, Bd 3/4), Leipzig 1863.

Forster 2018
Forster, Peter: Barthold Suermondt und Ludwig Knaus. Eine Freundschaft im Zeichen der Kunst, in: AK Aachen 2018, S. 47-61.

Forster 2015
Forster, Peter: Anselm Feuerbach (1829-1880). „Ich habe einen ganzen dämonischen Eifer“, in: Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch, bearb. von Peter Forster, Irene Haberland, Ekkehard Mai, u. a., Ausstellung im Museum Wiesbaden, Petersberg 2015.

Fortoul 1842
Fortoul, Hippolyte: De l'art en Allemagne, Bd. 1, Paris 1842.

Franke 1934
Franke, Ernst A.: Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier bis zum Impressionismus, Dissertation, Heidelberg 1934.

Frech 1999
Frech, Volker: Lebende Bilder und Musik am Beispiel der Düsseldorfer Kultur. Magisterarbeit, Universität Köln, Hamburg 1999.

Fromme 1985
Fromme, Jürgen: Lessing, Christian Friedrich, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 14, 1985, S. 347-348.

Fürstenau 1889
Fürstenau, Moritz, "Rietz, Julius" in: Allgemeine Deutsche Biographie 28 (1889), S. 603-606.

Funken 2012
Funken, Wolfgang: 0336 Stephanien-Büste, in: Ars Publica Düsseldorf: Geschichte der Kunstwerke und kulturellen Zeichen im öffentlichen Raum der Landeshauptstadt, Bd. 1, Essen 2012, S. 398-399.

Füssli 1843
Füssli, Wilhelm: Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Sculptur und Malerei, Bd. 2, Zürich/Wintherthur 1843.

Gall 1990
Gall, Lothar (Hg.): Stadt und Bürgertum, Bd. 1, München 1990.

Geismeier 1979
Geismeier, Willi: Biedermeier. Das Bild vom Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier, Leipzig 1979.

Geisthardt 1953
Geisthardt, Fritz: Adolf, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 85 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd119208806.html#ndbcontent 17.10.2022.

Germer/Lange-Pütz 1990
Stefan Germer/Barbara Lange-Pütz (Hg.): Porträts im Rheinischen Landesmuseum Bonn vom 15. bis zum 19. Jahrhundert (= Kunst und Altertum am Rhein, Nr. 132), Bonn 1990.

Gödecke-Behnke 1983
Gödecke-Behnke, Martina: Das bürgerliche Frauenporträt der Düsseldorfer Malerschule im Zeitraum von 1820 bis 1848, St. Augustin 1983.

Goethe 1831
Johann Wolfgang von Goethe: Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, Band 38, Stuttgart/Tübingen 1831.

Goethe 1948
Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 6, Hamburg 1948 ff.

Golther 1918
Golther, Wolfgang: Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871, Leipzig 1918.

Gotha 1857
Gothaisches genealogisches Taschenbuch der gräflichen Häuser, Bd. 30, Gotha 1857.

Gotha 1918
Gothaisches genealogisches Taschenbuch der briefadeligen Häuser, 12. Jg., Gotha 1918.

Gottesleben 2011
Gottesleben, Florian: Kamelien. Schwarz-Weiss-Fotografie und Leitfaden, BoD-Books on Demand 2011.

Grewe 1998
Grewe, Cordula: Wilhelm Schadow (1788-1862). Monographie und Catalogue Raisonné, Dissertation, Freiburg i. Br. 1998.

Gronert 1997
Gronert, Dorian: Die beiden Leonoren. Carl Ferdinand Sohns wiederaufgetauchtes Meisterwerk, Weltkunst, Nr. 21, München 1997.

Großmann 1994
Großmann, Joachim: Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850, Berlin 1994.

Grünwald 1983
Bedeutende Werke unterschätzter Künstler, Galerie Grünwald, München 1983.

Gumowski 1924
Gumowski, Marian: Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Wybór i opis celniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej, Kraków 1924.

Gumowski 1931
Gumowski, Marian: Galerja obrazów A. hr. Raczyńskiego w Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. „Roczniki Museum Wielkopolskiego w Poznaniu", VI, Poznan 1931.

Lachaise 1998
Lachaise, Bernard: Magne, Pierre, Louis, Alfred, Eugène, Napoléon 1865-1933, in: Guillaume, Sylvie; Lachaise, Bernard: Dictionnaire des parlementaires d'Aquitaine sous la Troisième République, Bordeaux 1998.

Haarmann 2011
Haarmann, Torsten: Das Haus Waldeck und Pyrmont. Mehr als 900 Jahre Gesamtgeschichte und Stammfolge, (Deutsche Fürstenhäuser, H. 35), Werl 2011.

Haberland/Perse 2010
Haberland, Irene; Perse, Marcell: Wie Bilder entstehen – Einblicke in Schirmers Atelier, in: Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt, hg. Marcell Perse, Bettina Baumgärtel, Irene Haberland, u. a., 2 Bde., Bd. 1, Petersberg 2010.

Hallische Jahrbücher 1839
R.R: Zwei Berichte über die Kunstausstellung der Düsseldorfer Maler in Berlin. Erster Bericht, in: Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, 10. Juli 1839, Nr. 164, Sp. 1305-1310.

Härth-Ragaller 1983
Härth-Ragaller, Isolde: Ludwig von Gleichen-Russwurm, in: AK Würzburg 1983, S. 4-10.

Hagen 1857
Hagen, August: Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen mit erläuternden Beischriften, Bd. 1, Berlin 1857.

Hannoversche Kunstblätter
Hannoversche Kunstblätter, red. Georg Osterwald, Hannover 1835-1836.

Hansen 1906
Hansen, Joseph: Gustav Mevissen. Ein Rheinsiches Lebensbild, 1815-1899, 2 Bde., Berlin 1906.

Hamann 1914
Hamann, Richard: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Teil 1 (Text), Leipzig, Berlin 1914.

Hamann 1925
Hamann, Richard: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipzig/Berlin 1925.

Hase-Schmudt 2013
Ulrike von Hase-Schmundt: Stieler, Joseph, in: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 25, Berlin 2013, S. 328 (https://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00085894/images/index.html?id=00085894&groesser=&fip=qrssdaswfsdreayaeayaxseayawqrs&no=1&seite=355 13.10.2022)

Heck 2005
Heck, Kilian: Ahnengalerie, in: Paravicini, Werner (Hg.): Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich: Bilder und Begriffe, Teilbd. 1, Begriffe, Ostfildern 2005, S. 271-273.

Heinsberg 1994
Carl Joseph Begas (1794-1854). Blick in die Heimat, red. Rita Müllejans-Dickmann, Dorothee Haffner und Udo Felbinger, Ausstellung im Kreismuseum Heinsberg (4.9-30.10.1994), Heinsberg 1994.

Helmes/Köster 2002
Helmes, Günter; Köster, Werner: Texte zur Medientheorie, Stuttgart 2002.

Hensel 2023
Hensel, Tita: Das Bild der Herrscherin. Franz Xaver Winterhalter und die Gattung des Porträts im 19. Jahrhundert, Berlin 2023.

Hermstrüwer/Schroyen 1991
Kruse, Joseph A.; Hermstrüwer, Inge; Schroyen, Sabine: Düsseldorfer Malerschule. Briefe und Dokumente. Bestandsverzeichnis von Autographen im Kunstarchiv des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf 1991.

Heussler 2022
Heussler, Carla: Winterhalter, Franz Xaver, in: *Allgemeines Künstlerlexikon - Internationale Künstlerdatenbank - Online*, edited by Andreas Beyer, Bénédicte Savoy and Wolf Tegethoff. Berlin, New York: K. G. Saur, 2022.

Hey'l 1875
Hey'l, Ferdinand: Vom deutschen Strom. Bilder von den Ufern des Rheins, Wiesbaden 1875.

Hild/Hild 2015
Hild, Nikola; Hild, Katharina: Schloss Sigmaringen. Der Hohenzollernsitz im Donautal und die Residenzstadt, 2. Auflage, Tübingen 2015.

Hildebrandts Tagebuch 1830
Siehe Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin

Hiller/Sietz
Hiller, Ferdinand; Sietz, Reinhold: Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers, 7 Bde., (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte), Köln 1958-1970.

Hiller 2014
Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler, hg. Peter Ackermann, Arnold Jacobshaben, Roberto Scoccimarro und Wolfram Steinbeck, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. 177, Kassel 2014.

Himmelheber 1988
Himmelheber, Georg: Kunst des Biedermeier 1815 – 1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und Mode, Ausstellung „Kunst des Biedermeier" im Barischen Nationalmuseum [3. Dezember 1988 – 26. Februar 1989], München 1988.

Höffner 1910
Höffner, Johannes (Hg.): Aus Biedermeiertagen. Briefe Robert Reinicks und seiner Freunde, Bielefeld/Leipzig 1910.

Hoff 1880
Hoff, Karl: Karl Friedrich Lessing, in: Literarische Beilage der Karlsruher Zeitung, Nr. 25 (20. Juni 1880), S. 193-196.

Hofmann 1977
Hofmann, Werner (Hg.): Runge in seiner Zeit, Hamburger Kunsthalle, München 1977.

Hojer 2015
Hojer, Gerhard: Die Schönheitengalerie König Ludwig I., 8., unveränderte Auflage, Regensburg 2015.

Holtz 2012
Holtz, Bärbel: I. Kunstverein und Kunstmuseum in der Provinz. Die Kunst zwischen gesellschaftlicher Initiative, wirtschaftlichem Bedürfnis, regionalen Interessen und staatlicher Verantwortung. 3. Louis Friedrich Sachse: Ein Berliner Kunsthändler als Vermittler zwischen Künstlern, Markt und Publikum, in: Acta Borussica. Neue Folge. 2. Reihe: Preussen als Kulturstaat. Abteilung I. Das preußische Kultusministerium als Staatsbehörde und gesellschaftliche Agentur (1817 – 1913). Bd. 3.1: Kulturstaat und Bürgergesellschaft im Spiegel der Tätigkeit des preußischen Kultusministeriums. Fallstudien, Berlin 2012, S. 25-29.

Horn 1928
Horn, Paul: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Schriften des Städtischen Museums Düsseldorf, Bd. 2, Düsseldorf 1928.

Hübner 1869
Hübner, Julius: Schadow und seine Schule. Festrede, Bonn 1869.

Hübner 1872
Hübner, Julius: Aus meinem Leben, in: Rübezahl. Der Schlesischen Provinzialblätter, Jg. 76 [= N.F. Jg. 11], Siegnitz 1872, S. 443-451.

Hütt 1964
Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, Leipzig 1964.

Hütt 1995
Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, 1. Aufl., Leipzig 1995.

Illustrirte Zeitung 1867
Mr.: Karl Sohn, in: Illustrierte Zeitung, redigiert von Johann Jakob Weber, Bd. 49, Nr. 1277, S. 423-425.

Immermann 1840
Immermann, Karl Lebrecht: Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche, in: Pandora, Bd. 3, Stuttgart 1840, S. 3-88.

Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins 1886-1912
Beiträge zur Geschichte des Niederrheins: Jahrbuch d. Düsseldorfer Geschichtsvereins, Düsseldorf 1886-1912.

Jenderko-Sichelschmidt 1973
Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings. Anh.: Kat. d. Gemälde, Diss., Köln 1972.

Journal für Fabrik 1797
Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Bd.2-3, Leipzig 1797.

Jung 2008
Jung, Ellengard: Herzog Adolph von Nassau und Großfürstin Elisabeth Michailowna Romanowa, Jahresbericht von Burgverein Königstein e.V., Frankfurt 2008, S. 25-30.

Kahnt 2016
Kahnt, Antje: Düsseldorf starke Frauen. 30 Porträts, Düsseldorf 2016.

Kaiser 2020
Dr. Gabriele Kaiser: Grosse Namen, Goldene Rahmen, in: Bibliotheksmagazin, Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München, Jg. 15, Ausgabe 45, Nr. 3/20, München/Berlin Oktober 2020, S. 57-62.

Kampelmann 2014
Kampelmann, Felix: Das Haus Hohenzollern-Sigmaringen. Über 550 Jahre Gesamtgeschichte mit Stammfolge, Deutsche Fürstenhäuser H. 46, Werl 2014.

Kemp 2011
Kemp, Wolfgang: Die Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky, München 2011.

Klapheck 1921
Klapheck, Richard: Die Kunstsammlungen der Staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, in: Deutsche Städtebaukunst, Düsseldorf, hg. von Hans Arthur Lux, Düsseldorf 1921.

Klassen 2009
Klassen, Janina: Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit, Köln 2009.

Klein 2003
Klein, Hans-Günter: Theodor Hildebrandt und Felix Mendelssohn-Bartholdy in Italien. Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Malers 1830/31 (Mendelsohn-Archiv, Bd. 13), 2003, S. 81-110.

Kluxen 1989
Kluxen, Andrea M.: Das Ende des Standesporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848, München 1989.

Kocka 1987
Kocka, Jürgen: Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Göttingen 1987.

Kocka 1988
Kocka, Jürgen: Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenheiten. Bd. 1, München 1988.

Kölner Domblatt 2008
Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, hg. von Barbara Schock-Werner und Klaus Hardering, Bd. 73, Köln 2008.

Kölner Personen Lexikon 2008
Kölner Personen Lexikon, hg. Ulrich S. Soénius und Jürgen Wilhelm, Köln 2008.

Kölnische Zeitung 1803-1945
Kölnische Zeitung, Köln 1803-1945.
(https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/periodical/titleinfo/9715711 13.8.2025)

Düsseldorf Lexikon 2012
Das grosse Düsseldorf Lexikon, hg. Clemens von Looz-Corswarem, Benedikt Mauer, Köln 2012.

Kölner Rat 2001
Der Kölner Rat. Biographisches Lexikon, bearb. von Thomas Drees u. a., Bd. 1 (1794-1919), Köln 2001.

Körner 2000
Körner, Hans: „‘Das trauernde Königspaar‘ von Carl Friedrich Lessing und das lyrische ‚Situationsbild‘ in der Pariser und Düsseldorfer Malerei“, in: AK Düsseldorf 2000, S. 29-38.

Körner 2011
Körner, Hans: Unsichtbare Malerei. Reflexion und Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule. Kunst in Düsseldorf, Bd. 1, Düsseldorf 2011.

Königlich Preußischer Staats-Anzeiger 1865
Beilage zum Königlich Preußischer Staats-Anzeiger: Oeffentlicher Anzeiger, Nr. 295 (15. Dezember 1865), Berlin 1865, S. 4089-4096.

Koetschau 1926
Koetschau, Karl: Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit, Schriften des Städtischen Museums Düsseldorf, Bd. 1, Düsseldorf 1926.

Kohle 1995
Kohle, Hubertus: „Das Tassobild der deutschen Malerei“, in: Torquato Tasso in Deutschland: Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. Achim Aurnhammer, Berlin 1995, S. 301-316.

Koopstra/Oellers 2008
Koopstra, Anna; Oellers, Adam C.: Schattengalerie. Die verlorenen Werke der Gemäldesammlung, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 2008.

Koschatzky 1987
Walter Koschatzky: Die Kunst der Fotografie, München 1987.

Kossak 1845
Kossak, Ernst: Die Berliner Kunst-Ausstellung im Jahre 1846 erläutert von E. Kossak. Illustrirt von Wilhem Scholz, Berlin 1846.

Kremnitz 1894
Kremnitz, Mite: Aus dem Leben König Karls von Rumänien. Aufzeichnungen eines Augenzeugen, 4 Bde., Stuttgart 1894.

Kremnitz 1904
Kremnitz, Mite: Marie Fürstin Mutter zu Wied Prinzessin von Nassau. Ein Lebensbild, Leipzig 1904.

Kretschmer 2018
Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Ditzingen 2018.

Kreuder 2008
Kreuder, Petra: Die bewegte Frau. Weibliche Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. Bis zum 19. Jahrhundert, Weimar 2008.

Kreul 1994
Andreas Kreul: Kunsthalle Bremen - Gemälde-Verzeichnis, Wiesbaden 1994.

Krey 2003
Krey, Guido: Gefühl und Geschichte. Eduard Bendemann (1811-1889). Eine Studie zur Historienmalerei der Düsseldorfer Malerschule, Weimar 2003.

Krins 2013
Krins, Hubert: Das Fürstenhaus Hohenzollern, 2., erweiterte Auflage, Lindenberg 2013.

Kroll 2008
Kroll, Frank-Lothar: Die Hohenzollern, München 2008.

Krueger 1989
Krueger, Ingeborg: Sinnende Muse. Zu dem Porträt der Mathilde Wesendonck von Carl F. Sohn, Das Rheinische Landesmuseum Bonn, H. 2, Bonn 1989, S. 24-25.

Krüger 2011
Krüger, Hans-Jürgen: Das Fürstliche Haus Wied, Grafen zu Isenburg, Herren zu Runkel und Neuerburg, (Deutsche Fürstenhäuser, H. 14), Werl 2011.

Kugler 1854
Kugler, Franz: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Teil III: Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten. Stuttgart 1854, S. 169, 173-176, 501, 571, 660.

Kunst-Halle 1905
Die Kunst-Halle. Zeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe, hg. v. Prof. Dr. Georg Galland, Jg. X, Berlin 1905.

KVM 1948
Hundert Jahre Künstlerverein „Malkasten“ Düsseldorf 1848-1948, Düsseldorf 1948.

Kaiser 2017
Kaiser, Uta: Sammler, Kenner, Kunstschriftsteller. Studien zur Geschichte der neueren Kunst (1836-1841) des Athanasius Graf Raczyński, Hildesheim/ Zürich/ New York 2017.

Kauhausen 1956
Kauhausen, Paul: Die Lebenserinnerungen des Johann Wilhelm Schirmer, Niederrheinische Landeskunde, Bd. 1, Krefeld 1956.

Krautwald 2021
Krautwald, Barbara: Bürgerliche Frauenbilder im 19. Jahrhundert. Die Zeitschrift „Bazar“ als Verhandlungsforum weiblichen Selbstverständnisses, Historische Geschlechterforschung, Bd. 4, Bielefeld 2021.

Kunstchronik
Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, hg. Seemann Verlag, J. 1-24, N.F. 1-29, Leipzig 1866-1918.

Lässig 2004
Lässig, Simone: Jüdische Wege ins Bürgertum. Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert, Bürgertum Neue Folge Bd. 1, Göttingen 2004.

Landes 2008
Landes, Lilian: Carl Wilhelm Hübner (1814-1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz, München/ Berlin 2008.

Lankheit 1952
Lankheit, Klaus: Das Freundschaftsbild der Romantik, Heidelberg 1952.

Lavater 1784
Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Bd. 2, Winterthur 1784.

LDM 1998
Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918, in drei Bänden, hg. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath Düsseldorf, München 1998.

Leggewie 2006
Leggewie, Veronika (Hg.): Felix und seine Freunde. Vortragsreihe Frühjahr 2006, Koblenzer Mendelssohn-Tage, Lahnstein 2006.

Lenger 1990
Lenger, Friedrich: Bürgertum und Stadtverwaltung in Rheinischen Grossstädten des 19. Jahrhunderts. Zu einem vernachlässigten Aspekt bürgerlicher Herrschaft, in: Gall 1990, S. 97-170.

Lenk 1964
Lenk, Leonhard, "Gleichen-Rußwurm, Alexander Freiherr von" in: Neue Deutsche Biographie 6, 1964, S. 445 f. [https://www.deutsche-biographie.de/pnd119371456.html#ndbcontent 16.1.2019]

Locher 2005
Locher, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005.

Löwenberg 1850
Löwenberg, Julius: Der Fremde in Berlin und Potsdam. Neuester und zuverlässigster Wegweiser beim Besuche dieser Hauptstädte und ihrer Umgebung, mit Angaben aller Sehenswürdigkeiten, Zeit der Besichtigung etc., 7. verbesserte Auflage, Berlin 1850.

Loschek 2011
Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon, 6. erweitere und aktualisierte Auflage, bearb. von Gundula Wolter, Stuttgart 2011.

Lübke 1860
Lübke, Wilhelm: Grundriss der Kunstgeschichte, Stuttgart 1860, S. 715.

Lübke 1870
Lübke, Wilhelm: Grundriss der Kunstgeschichte, 2 Bde., Bd. 2, Stuttgart 1870, S. 415.

Lübke/Caspar 1858
Lübke, Wilhelm/ Caspar, Joseph: Denkmäler der Kunst. Zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, zweite Ausgabe in zwei Bänden, Bd. 1, Stuttgart 1858.

Mai 1979
Mai, Ekkehard: Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts, in: AK Düsseldorf 1979, S. 19-40.

Mai 1979 a
Mai, Ekkehard: Kunstpolitik am Rhein, in: Trier/ Weyres 1979, S. 11-42.

Mai 1998
Mai, Ekkehard: Carl Ferdinand Sohn, in: Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918, in drei Bänden, hg. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, Düsseldorf, Bd. 2 (Haach-Murtfeld), München 1998, S. 291-294.

Mai 2010
Mai, Ekkehard: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln/Weimar/Wien 2010.

Mai 2011
Mai, Ekkehard: Schadows Erfolgsmodell. Die Düsseldorfer Kunstakademie im Vergleich, in: AK Düsseldorf 2011, S. 50-61.

Mai 2013
Mai, Ekkehard: Dr.-Axe-Stiftung: Blick auf die Sammlung – Düsseldorfer Malerschule in der Dr.-Axe-Stiftng, Kronenburg 2013.

Marcus und Webers Verlag 1919
Hundert Jahre A. Marcus und E. Webers Verlag 1818-1918, hg. Dr. jur. Albert Ahn, Bonn 1919.

Markowitz 1957
Markowitz, Irene: Zur Geschichte der Bildenden Kunst in Düsseldorf, in: Düsseldorf, Strom – Landschaft – Menschen, hg. Christoph Herfurth und Alfred König, Düsseldorf 1957.

Markowitz 1979
Markowitz, Irene: Rheinische Maler im 19. Jahrhundert, in: Trier/ Weyres 1979, S. 43-144.

Markowitz 1967
Markowitz, Irene: Der frühe Realismus in Düsseldorf. Seine Voraussetzung und Entwicklung in der Düsseldorfer Malerschule, in: Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 23. Juni – 1. Oktober 1968, Schweinfurt 1967.

Markowitz 1967a
Markowitz, Irene: Die Düsseldorfer Malerschule, Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf 4, Düsseldorf 1967.

Markowitz/Andree 1977
Markowitz, Irene; Andree, Rolf: Die Düsseldorfer Malerschule, Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf, überarb. Neuauflage, Düsseldorf 1977.

Mast 2000
Mast, Peter: Die Hohenzollern in Lebensbildern, Kreuzlingen 2000.

Martens 1895
Von Martens, Eduard: Luise von Martens. Ein Lebensbild, in: Besondere Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg, Nr. 8 & 9, Stuttgart, 19.8.1895, S. 113-130.

Mende 2010
Mende, Martin: Heilige-Geist-Straße, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, Jg. 106, H. 1, Jan. 2010, S. 335-337.

Mendelssohn Bartholdy 1865
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy, Bd. 2 (Briefe 1833-1847), Leipzig 1865.

Mendelssohn Bartholdy 1869
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy, Bd. 1 (Briefe 1830-1832), Leipzig 1869.

Mendelssohn Bartholdy 2008-2017
Sämtliche Briefe. Felix Mendelssohn Bartholdy, auf Basis der von Rudolf Elvers angelegten Sammlung, hg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 12, Kassel 2008-2017.

Menges 1994
Menges, Franz: Mirbach, von, in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 554-556.

Moment 1907
Moment-Orientierungs-Plan der Stadt Düsseldorf: mit neuestem Straßenverzeichnis, illustriertem Führer durch die Stadt und Ausflüge in die Umgebung von Düsseldorf; augenblickliche Auffindung aller Straßen, Plätze, öffentlichen Gebäuden, Sehenswürdigkeiten etc., Düsseldorf 1907.

Monschau-Schmittmann 1993
Birgid Monschau-Schmittmann: Julius Hübner (1806-1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik, Bonner Studien zur Kunstgeschichte 7, Münster / Hamburg 1993.

Morgen 2008
Sabine Morgen: Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule nach Amerika im 19. Jahrhundert. Düsseldorfer Bilder in Amerika und amerikanische Maler in Düsseldorf, Göttinger Beiträge zur Kunstgeschichte 2, Göttingen 2008.

Kunstblatt
Morgenblatt für gebildete Stände/ Kunst-Blatt [Beilage zum Morgenblatt], red. Dr. V. Ludwig Schorn, Stuttgart/Tübingen 1816-49

Meyers KL 1908
Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6. Aufl., Bd. 18, Leipzig/Wien 1908, S. 569.

Müller von Königswinter 1854
Müller von Königswinter, Wolfgang: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe, Leipzig 1854.

Müller von Königswinter 1855
Müller von Königswinter, Wolfgang: Erzählungen eines Rheinischen Chronisten, Bd. 1: Karl Immermann und sein Kreis, Leipzig 1861.

Müller 1864
Müller Friedrich; Klunzinger, Karl; Seubert, A.: Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart, Bd. 3 (M-Z), Stuttgart 1864.

Museum
Museum. Blätter für bildende Kunst, red. D.F. Kugler, Verleger Greorg Gropius, 5 Jg., Berlin 1833-1837.

Myssok 2023
Myssok, Johannes (Hg.): Die Kunstakademie Düsseldorf 1773-2023, Kunstgeschichte einer Institution, Berlin 2023.

Nagel 2003
Nagel, Rolf: Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen – Königin von Portugal, in: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 74, Düsseldorf 2003, S.179-191.

Nagel 2004
Nagel, Rolf: Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen – 14 Monate Königin von Portugal, in: Düsseldorf. Eine Stadt zwischen Tradition und Vision. Düsseldorfer von Welt, hg. Edmund Spohr und Hatto Küffner, Kleve 2004, S. 102-109.

Nagler 1835–1852
Nagler, Georg Kasper: Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., München 1835–1852.

Neite 1979
Neite, Werner: Frühzeit der Photographie, in: Trier/ Weyres 1979, S. 359-389.

NZfM
Neue Zeitschrift für Musik, gegr. von Robert Schumann, Leipzig u. a. seit 1834.

Neuer Nekrolog der Deutschen 1836
Neuer Nekrolog der Deutschen, Jg. 12, Teil 2, Weimar 1836.

Neumann 1866
Neumann Hermann: Rom und die Düsseldorfer Malerschule, in: Internationale Revue, Jg. 1, Wien 1866.

Neugebauer 2003
Neugebauer, Wolfgang: Die Hohenzollern, Bd. 2: Dynastie im säkularen Wandel. Von 1740 bis in das 20. Jahrhundert, Stuttgart 2003.

Neuhaus-Koch 2023
Neuhaus-Koch, Ariane: Marie Wiegmann (1820-1893), in: HHU, Germanistik: Frauen-Kultur-Archiv [https://www.germanistik.hhu.de/angegliederte-bereiche/frauen-kultur-archiv/duesseldorfer-malerinnen-1800-1945/marie-wiegmann 6.7.2023]

Neuwied 1858
Siehe Neuwied, Fürstlich Wiedische Archiv

Norden 1904
Norden, Julius: Düsseldorfer Kunst, in: Westermann illustrirte deutsche Monats-Hefte für das geistige Leben der Gegenwart, Jg. 48, Bd. 96, S. 1-18, 190-210.

Norman 1987
Norman, Geraldine: Die Maler des Biedermeier 1815-1848. Beobachtete Wirklichkeit in Genre-, Porträt- und Landschaftsmalerei, Freuíburg im Breisgau 1987.

Olliges 2014
Olliges, Hendrik: Kunstwerk des Monats, November 2014: https://www.smkp.de/ausstellungen/archiv/kunstwerk-des-monats/2014/november-2014/ 31.07.2018

Olliges 2023
Olliges, Hendrik: Carl Ferdinand Sohn und die Düsseldorfer Porträtmalerei, in: Myssok 2023, S. 69-80.

Osborn 1901
Osborn, Max: Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert, in: Das deutsche Jahrhundert, Abth. II, Berlin 1901.

Pammer-Hudeczek 2021
Pammer-Hudeczek, Yasmine: Vom Wandel der Kinderdarstellungen. Klassizismus bis Moderne, Masterarbeite, Graz 2021.

Petersen 1961
Petersen, Maria: Der russische Dichter Joukoffsky und das Gespenst in der Düsseldorfer Kunstakademie, in: Jan Wellem. Alde Düsseldorfer Bürgergesellschaft von 1920 e.V., Düsseldorf 1961.

Pohl 1997
Pohl, Stefan: Die Gründungsväter, in: Vom Rhein zur Weser. Mit der Köln-Mindener Eisenbahn von Deutz nach Köln, Essen 1997, S. 11-16.

Püttmann 1839
Püttmann, Hermann: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, Leipzig 1839.

Paletschek 1994
Paletschek, Sylvia: Adelige und bürgerliche Frauen (1770-1870), in: Fehrenbach/Müller-Luckner 1994, S. 159-186.

Pasche 1999
Pasche, Eckart und Eva: Barthold Suermondt lenkte seine Montan- und Kunstimperien von Aachen aus, in: Der Anschnitt, Zeitschrift für Montangeschichte, H. 1, 2019.

Passavant 1820
Passavant, Johann David: Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, Heidelberg/Speier 1820.

Peters 1955
Peters, Heinz: Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie, Honnef 1955.

Peters 1962
Peters, Heinz: Wilhelm von Schadow 1788-1862, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, H. 164, Düsseldorf 1962, S. 56-117.

Pevsner 1966
Nikolaus Pevsner: Fünfhundert Jahre Künstlerausbildung. William Morris. Zwei Vorträge, hg. Bauhaus-Archiv Darmstadt und Staatliche Kunstakademie zu Düsseldorf, Darmstadt 1966.

Pevsner 1986
Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

Pflugk-Harttung 1885
Pflugk-Harttung, Julius: Hamburg. Die Weber'sche Gemäldesammlung, in: Repertorium für Kunstwissenschaften, redigiert von Dr. Hubert Janitschek, Bd. 8, Berlin/Stuttgart 1885, S. 80-94.

PrAdK 1798-1857 - PrAdK 1896-1897
Siehe Berlin, Historisches Archiv

Preimesberger 1999
Preimesberger, Rudolf; Baader, Hannah; Suthor, Nicola (Hg.): Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2, Berlin 1999.

Preising 1999
Preising, Dagmar: Barthold Suermondt, in: Kasties, Bert; Sicking, Manfred (Hrsgg.): Aachener machen Geschichte: vierzehn Porträts historischer Persönlichkeiten, Bd. 2, Aachen 1999, S. 60-69.

Prestel-Atlas Bildende Kunst 2010
Prestel-Atlas Bildende Kunst, hg. Von Stefanie Penck, München/Berlin/London/New York 2010.

Preußische Provinzial-Blätter
Preußische Provinzial-Blätter. Herausgegeben zum Besten der Anstalt zur Rettung verwahrloster Kinder zu Königsberg, mehrbändig, Königsberg 1829-1866.

Quarterly Review 1846
The Quarterly Review, Bd. 77, Nr. 153-154, 1845/1846, London 1846.

Quintas 2004
Quintas, Carlos: Stephanie in Portugal und ihr Andenken, in: Düsseldorf. Eine Stadt zwischen Tradition und Vision. Düsseldorfer von Welt, hg. Edmund Spohr und Hatto Küffner, Kleve 2004, S. 110-119.

Quenzel 1919
Quenzel, Karl: Der Maler Feuerbach. Leben. Briefe. Aufzeichnungen, Leipzig 1919.

Raczynski 1836
Raczynski, Athanasius Grafen: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen, Bd. I: Düsseldorf und das Rheinland. Mit einem Anhange: Ausflug nach Paris, Berlin 1836.

Raczynski 1836 a
Raczynski, Le Comte Athanase: Histoire de l'art moderne en Allemagne, Bd. I : Dusseldorf et les Pays du Rhin, excursion a Paris, Paris 1836.

Raczynski 1836 c
Raczynski, Athanasius Grafen: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen, Kupfertafel-Bd. Atlas, Berlin 1836.

Raczynski 1841-1876
Raczynski, Athanasius Graf: Katalog der Raczynskischen Bilder-Sammlung, Berlin 1847.

Radziewsky 1983
Radziewsky, Elke von: Kunstkritik im Vormärz, Bochum 1983.

Rauch/Rietschel 1890
Briefwechsel zwischen Rauch und Rietschel, hg. von Karl Eggers, Bd. 1, Berlin 1890.

Reber 1876
Reber, Franz von: Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873, Stuttgart 1876.

Reif 2012
Reif, Heinz: Adel im 19. Und 20. Jahrhundert, 2., um einen Nachtrag erweiterte Auflage, München 2012.

Reinick 1836-1852
Reinick, Robert: Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf zwischen 1836 - 1852.

Rheinische Provinzial-Blätter 1832-1837
Gemeinnützige und unterhaltende Rheinische Provinzial-Blätter, von Dr. Jacob Röggerath, Köln 1832-1837.

Rheinisches Taschenbuch 1846
Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1846, hg. von E. Dräxler-Manfred, Frankfurt am Main 1845.

Rittmann 2019
Rittmann, Annegret: Deiker, Friedrich, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Berlin, Boston 2019.

Rode/Wolff 1966
Rode, Herbert; Wolff, Arnold: 125 Jahre Zentral-Dombauverein. Bilddokumente zur Vereinsgeschichte, zum Fortbau und zur Erhaltung des Kölner Domes. Katalog- und Bildteil, in: Löner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, Bd. 25, Köln 1966.

Rosenberg 1880
Rosenberg, Adolf: Lessingausstellung in der Berliner Nationalgalerie, in: Kunstchronik, Jg. 16, Nr. 5, 11. November 1880, Sp. 65-70.

Rothbauer 1986
Rothbauer, Brunhilde: „Selbstbildnisse der Graff-Zeit“, in: Museum der bildenden Künste Leipzig [Hg.]: Anton Graff Selbstbildnis vor der Staffelei. Leipzig, 1986, S. 18-15.

Rümmler 1960
Rümmler, Else: Die Geschichte zweier Düsseldorfer Häuser und ihre Bewohner, Oberst v. Reutern und Staatsrat Joukowsky, in: Jan Wellem, 1960.

Ritter/Camphausen 1845
Ritter, Henry; Camphausen, Wilhelm: Schattenseiten der Düsseldorfer Maler, nebst verkürzten Ansichten ihrer letzten Leistungen, Düsseldorf 1845.

Rode/Wolff 1966
Rode, Herbert; Wolff, Arnold: 125 Jahre Zentral-Dombauverein. Fortbau und Erhaltung des Kölner Domes 1841-1966, Köln 1966.

Rönz 2023
Rönz, Helmut: Mathilde Wesendonck, in: Internetportal Rheinische Geschichte [https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/mathilde-wesendonck-/DE-2086/lido/5c8011e86c1c25.96953509 18.10.2023]

Rosenberg 1880
Rosenberg, Adolf: Lessingausstellung in der Berliner Nationalgalerie, in Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 16, Nr. 5 Sp.65-70.

Rosenberg 1889
Rosenberg, Adolf: Geschichte der modernen Kunst, Bd. 2, Leipzig 1889.

Roth 2019
Roth, Carsten: Cornelius, Lambert, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Berlin/Boston 2019. [https://www.degruyter.com/view/AKL/_10171559 22.7.2019]

RP 1979
H. V.: « Düsseldorfer Malerschule » im Kunstmuseum. Internationale Bilderschau, Wissenschaft und Bildung, Rheinische Post, Nr. 93, 21. April 1979, Düsseldorf.

Ruge 1839
Ruge, Arnold: Der Zeitgeist in der Düsseldorfer Akademie. 1839, in: Ruge 1847, S. 188-196.

Ruge 1847
Ruge, Arnold: Arnold Ruge's Sämmtliche Werke, Bd. 3: Ueber die gegenwärtige Poesie, Kunst und Literatur, 2. Aufl., Mannheim 1847.

Ruhnke 1879
Ruhnke, Otto: Zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1879.

Sachsse 2003
Sachsse, Rolf: Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation, Köln 2003.

Savoy/Nerlich 2013
Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, hg. von Bénédicte Savoy und France Nerlich, Bd. 1: 1793-1843, Berlin 2013.

Schaarschmidt 1902
Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, insbesondere im XIX. Jahrhundert, herausgegeben vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Verlag August Bagel, Düsseldorf 1902.

Schad 2002
Schad, Martha: „Meine erste und einzige Liebe". Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, München 2002.

Schadow 1829
Schadow, Wilhem: Von dem echten Geist der Kunstbeurtheilung (1829), in: Raczynski 1836, S. 331-334.

Schadow 1836
Schadow, Wilhelm: Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers, in: Raczynski 1836, S. 319-330.

Schadow 1939
Schadow, Wilhelm: Über die Anwendung des Nackten bei bildlichen Darstellungen, in: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 1939, S. 76-79.

Schadow 1842
Schadow, Wilhelm: Ueber den Enfluss des Christenthums auf die bildende Kunst. Vorlesung gehalten am 30. September 1842 vor der General-Versammlung des Congrés Scientifique zu Strassburg, Düsseldorf 1842.

Schadow 1849/1987
Schadow, Johann Gottfried: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, hg. v. Götz Eckardt, 3 Bde., Berlin 1987.

Schadow 1845
Schadow, Wilhelm von: Die Düsseldorfer Malerschule, in: Correspondenz-Blatt, Jg. 1, Nr. 6 (Oktober 1845), S. 57-62.

Schadow 1854
Schadow, Friedrich Wilhelm von: Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Berlin 1854.

Schadow 1860
Schadow, Wilhelm: Zwei Parteien in der Kunstwelt: Idealisten und Materialisten (1860-62), in: Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf, Bd. 3, Düsseldorf 1990/91, S. 57-85.

Schadow 1860 a
Schadow, Wilhelm: Was ist ein Kunstwerk? (1860-62), in: Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf, Bd. 1, Düsseldorf 1988, S. 11-40.

Schadow 1891
Schadow, Friedrich Wilhelm von: Jugenderinnerungen, in: Kölnische Zeitung, 28.8.-17.9.1891, Köln 1891.

Schäfer 1901
Schäfer, Karl Heinrich: Geschichte der Familie Günther. Ein Beitrag zur Rheinischen Familiengeschichte, Köln 1901.

Schasler 1856
Schasler, Max: Berlins Kunstschätze. Ein praktisches Handbuch zum Gebrauch bei der Besichtigung derselben, 2 Bde., Berlin 1856.

Scheibler 1939
Scheibler, Hans Carl; Wülfrath, Karl: Westdeutsche Ahnentafeln, Bd. 1, Weimar 1939.

Schelling 1859
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: Philosophie der Kunst, in: Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. 5, Stuttgart 1859.

Scherer 2013
Scherer, Erich: Zeitspuren. Das Schiller-Schloss in Unterfranken. Eine Recherche, Halle an der Saale 2013.

Schilling 1838
Schilling, Dr. Gustav: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst, Bd. 6, Stuttgart 1838.

Schlegel 1803
Schlegel, Friedrich: VI. Nachricht von den Gemählden in Paris. An einen Freund in Dresden, in: Europa. Eine Zeitschrift, Bd. 1, Stück 1, Frankfurt a. M. 1803, S. 108-157.

Schlegel 2026
Schlegel, Theresa: Musikkulturelles Handeln von Sängerinnen im 19. Jahrhundert: Henriette Grabau - Pauline von Decker - Anna Schimon-Regan, Dissertation Universität Potsdam, voraussichtlich 2026.

Schmitz 1895
Schmitz, Dr. Maximilian: Die Grafen und Fürsten von Hohenzollern. Von den ältesten zeiten bis auf die Gegenwart, Sigmaringen 1895.

Schmitz 1932
Schmitz, Ida M.: Städtisches Suermondt-Museum Aachen. Gemäldekatalog, mit 64 Abbildungen, Aachen 1932.

Schmoeckel 2007
Schmoeckel, Gisela: Die Familie de Weerth. Eine Elberfelder Familie. Unternehmer, Christen, Förderer, Lennep 2007.

Schnell 1866
Schnell, Eugen: Geschichtliche Bilder und Erzählungen, Ravensburg 1866.

Schoch 1975
Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975.

Scholl/Sors 2012
Scholl, Christian; Sors, Anne-Katrin: Vor den Gemälden. Eduard Bendemann zeichnet. Bestandskatalog der Zeichnungen und Skizzenbücher eines Hauptvertreters der Düsseldorfer Malerschule in der Göttinger Universitätskunstsammlung, Göttingen 2012.

Schneider-Schönfeld 1906
Schneider-Schönfeld, Irma: Etwas von Verlobungs- und Trauringen, in: Die Gartenlaube, Jg. 1906, Nr. 3, S. 66-70.

Schroeder 1937
Schroder, Dr. Felix von: Das Geschlecht Stein (v. Stein). Stammtafeln, Nachfahrentafeln, Ahnentafeln, Leipzig 1937.

Schroyen 1992
Schroyen, Sabine (bearb.): Quellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten. Ein Zentrum bürgerlicher Kunst und Kultur in Düsseldorf seit 1848, hg. Landschaftsverband Rheinland, Archivbearbeitungsstelle, Archivheft 24, Köln 1992.

Schroyen 2001
Schroyen, Sabine: Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen, hg. Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv- und Museumsamt Archivberatungsstelle, Archivheft 34, Düsseldorf 2001.

Schroers 2006
Schroers, Fritz D.: Lexikon deutschsprachiger Homöopathen, Stuttgart 2006.

Schumann-Briefedition
Schumann Briefedition, hg. Robert-Schumann-Haus Zwickau und Institut für Musikwissenschaft der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden in Verbindung mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, Mehrbändig, Köln 2008 ff.

Schumann/Litzmann 1920
Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen, bearb. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Ehejahre 1840-1856, sechste Auflage, Leipzig 1920.

Schweers 2008
Schweers, Hans F.: Gemälde in Museen: Deutschland, Österreich, Schweiz Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke, Bd. 1,1, fünfte Auflage, München 2008.

Scotti 1838
Scotti, Johann Josef: Die Kunstschule zu Düsseldorf. Leistungen in den Jahren 1837 und 1838, Düsseldorf 1838.

Scotti 1837
Scotti, Johann Josef: Die Düsseldorfer Maler-Schule, oder auch Kunst-Academie in den Jahren 1834, 1835 und 1836, und auch vorher und nachher. Schreiner, Düsseldorf 1837.

Schelhorn 1866
Schelhorn, Emil von: Dom Pedro V. König von Portugal. Mit einleitenden Capiteln geschichtlichen, geopgraphisch-statistischen und culturhistorischen Inhalts. Nach Quellen der portugiesischen, französischen, deutschen und englischen Literatur bearbeitet, Nürnberg 1866.

Schlagenhauff 2000
Schlagenhauff, Annette: Die Kunst zu Handeln: Louis Friedrich Sachse. Lithograph, Kunstförderer und Kunsthändler in Berlin, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 42, Berlin 2000, S. 259-294.

Schmincke 2004
Schmincke, Carla: Dammler in Hamburg. Der Kaufmann und Kunstfreund Konsul Eduard Friedrich Weber (1830-1907), Dissertation, Hamburg 2004.

Schulz 2014
Schulz, Andreas: Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert, 2., um einen Nachtrag erweitere Auflage, Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 75, Berlin/München/Boston 2014.

Seidel 2016
Seidel, Thuja: Ein Spiegel der Zeit. Das Porträt Carl Friedrich Lessings (1865), gemalt von Carl Ferdinand Sohn in Originalrahmung. Untersuchung, Konservierung & Restaurierung, Masterarbeit Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart 2016.

Seidel 2022
Seidel, Thomas: Mathilde Wesendonk [https://wupperfrauen.de/wesendonck-mathilde 23.11.2022]

Selam 1832
Symanski, Johann Daniel: Selam, oder die Sprache der Blumen, zweite verbesserte und vermehrte Auflage, Wien 1832. [Digitalisat]

Sietz 1975
Sietz, Reinhold: Ferdinand Hiller (1811-1885), in: Rheinische Lebensbilder, Bd. 6, Köln 1975, S. 87-96.

Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt, hg. von Bartholf Senff, Leipzig 1843–1941.

Sikora 2009
Sikora, Michael: Der Adel in der frühen Neuzeit, Hemsbach 2009.

Sitt 2000
Sitt, Martina: Duell an der Wand. Carl Friedrich Lessing. Die Hussiten-Gemälde, Dortmund 2000.

Soénius 2008
Soénius, Ulrich S.: Mevissen, Gustav von; Mathilde von, in: Kölner Personen Lexikon 2008, S. 363-366.

Sohn 1860-1867
Siehe Düsseldorf, Malkasten Archiv

Sohn-Rethel 1928
Siehe Düsseldorf, Nachlass Sohn

Spanke 2004
Spanke, Daniel: Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie in der Kunst, München 2004.

Springer 1858
Springer, Anton: Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1858.

Springer 1933
Springer, Ludwig: Schloß Greifenstein und sein e Bewohner, in: Das schöne Bayern, Nr. 1/2 (1933), S. 2-9.

Springer/Osborn 1909
Springer, Anton; Osborn, Max: Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 5: Das 19. Jahrhundert, Leipzig 1909.

Staats- und Adress-Handbuch 1852
Staats- und Adress-Handbuch der freien Stadt Frankfurt, 2. Teil, 7. Aufl., Frankfurt am Main 1852.

Stackelberg 1886
Stackelberg, Natalie Freiin von: Aus Carmen Sylva's Leben, 3. Aufl., Heidelberg 1886.

Städtler 2020/2021
Städtler, Madeleine: Carl Ferdinand Sohn, Porträt einer unbekannten Dame, 1855, in: 37. Jahresbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung, München 2020/2021, S. 120 f.

Stange 1867
Stange, Joseph: Beiträge zur Genealogie der adligen Geschlechter, 5. Heft, Köln 1867.

Steimel 1955
Steimel, Robert: Köln versippt, 2 Bde., Köln 1955.

Stern/Oppermann 1864
Stern, Adolf; Oppermann, Andreas: Das Leben der Maler nach älteren und neueren Kunstschriftstellern für Künstler du Kunstfreunde bearbeitet, vom sechzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1864.

Storberg 2012
Storberg, Marianne: Brevet Fra Betsy (Letter from Betsy), Oslo 2012.

Sträter 2020
Sträter, Nina: Ferdinand Hiller, in: Internetportal Rheinische Geschichte, Veröffentlicht am 18.11.2019, zuletzt geändert am 05.05.2020, abgerufen unter: https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/ferdinand-hiller/DE-2086/lido/5dd2b0d8567c90.91931306 7.10.2024

Sulzer 1773-1775
Sulzer, Johann George: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, 2 Bde., Leipzig 1773-1775.

Sundine 1842
Sundine. Neu-Vorpommersches Unterhaltungsblatt nebst einem Beiblatte, Jg. 16, Stralsund 1842.

Sybel 1884
Sybel, Heinrich von: Erinnerungen an Friedrich von Uechtritz und seine Zeit in Briefen von ihm und an ihn, Leipzig 1884.

Sykora 2009
Sykora, Katharina: Die Tode der Fotografie. Band 1: Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch, München 2009.

Sylva 1911
Sylva, Carmen: Mein Penatenwinkel, Bd. 1, 7. Aufl., Frankfurt a. M. 1911.

Tauber 1843
Tauber, Franz: Die Blumen-Sprache entwickelt in kleinen Erzählungen, Passau 1843.

Teichmann 2008
Teichmann, Gabriele: Die Familie Oppenheim. Jüdische Stifter für die Domvollendung, in: Kölner Domblatt 2008.

Teichmann 2014
Teichmann, Gabriele: Mehr als eine Bank. Oppenheim in Köln, Köln 2014.

Telesko 2010
Telesko, Werner: Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010.

Theissing 1991
Theissing, Heinrich: Anselm Feuerbachs Verfahren der „poetischen Combination“ und die Düsseldorfer Malerschule, in: Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf, Bd. 3, Düsseldorf 1991, S. 87-129.

Thiel 1985
Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, 6. stark erweiterte und neugestaltete Auflage, DDR-Berlin 1985.

Trier 1973
Trier, Eduard (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf. Anläßlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773 herausgegeben für die Ernst-Forberg-Stiftung, Düsseldorf 1973.

Trier/ Weyres 1979
Trier, Eduard; Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 5 Bde., Düsseldorf 1979, Bd. 3: Malerei 1979.

Tucholski 1984
Tucholski, Barbara Camilla: Friedrich Wilhelm von Schadow 1789-1862. Künstlerische Konzeption und Poetische Malerei, Dissertation, Bonn 1984.

Turner 1863
Turner, A. A.: Gems from the „Düsseldorf Gallery", photographed from the original Picture by A. A. Turner and reproduced (for the first time) under the superintendence of B. Frodsham, New York 1863.

Uechtritz 1839
Uechtritz, Friedrich von: Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, 2 Bde., Düsseldorf 1839-1840.

Vaughan 1990
Vaughan, William: Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. 1780-1850: vom Klassizismus zum Biedermeier, Freiburg 1990.

Veith 1891
Veit, Philipp: Zehn Vortraege ueber Kunst, Köln 1891.

Vergoossen 2011
Vergoossen, Manuela: Kunstvereinskunst. Ökonomie und Ästethik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhunderts, Weimar 2011.

Verhandlungen des Kunst-Vereins
Verhandlungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf, Jg. 1=16.1845 - 21=37.1866[?]

Verlorene Werke 1965
Bernhard, Marianne; Rogner, Klaus Peter; Bernhard, Marianne [Bearb.]; Rogner, Klaus Peter [Bearb.]: Verlorene Werke der Malerei: in Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien, München 1965.

Verlustkatalog SPSG 2004
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Zerstört, entführt, verschollen. Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg, Gemälde I, Potsdam 2004.

Vischer 1854
Vischer, Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 3 Bde., Stuttagrt 1854.

VK Berlin Amsler & Ruthardt 1913
Aquarellen. Ölstudien. Handzeichnungen bedeutender Künstler meist des XIX. Jahrhunderts aus altem Berliner Privatbesitz, Amsler & Ruthardt Kunstantiquariat, Versteigerung 28.-31. Oktober 1913, Berlin 1913.

VK Berlin Lange 1942
Die Sammlung Geheimrat P., Berlin. Deutsche Meister 19. Jahrhundert, Versteigerung am 8. Mai 1942, Hans W. Lange, Berlin 1942.

VK Berlin Lepke 1886 a
Auction der von der Ehrenstiftsdame Fräulein M. v. Waldenburg zu Villa Alpenruhe in Berchtesgaden hinterlassenen Oelgemälde, Aquarellen, Juwelen etc., 9. März 1886 (Katalog-Nr. 562), Rudolph Lepke, Kunst-Auctions-Haus Berlin 1886.

VK Berlin Lepke 1886 b
Gerichtliche Auction von Oelgemälden, Galerie-Werken, Album, Aquarellen, Autographen sowie Juwelen und einigen Möbeln aus dem Nachlasse der Ehrenstiftsdame Fr. M. v. Waldenburg, 13.April 1886 (Katalog-Nr. 568), Rudolph Lepke, Kunst-Auctions-Haus Berlin 1886.

VK Berlin Henrici 1928
Karl Ernst Henrici, Auktions-Katalog CXLV, Englische und französische Stiche, darunter zahlreiche Farbstiche, Mode, Sport, Theater, Karikaturen, sowie Originale, Zeichnungen, Gemälde, Porträts: Versteigerung: Montag, den 10. Dezember 1928, Berlin 1928.

VK Berlin Lepke 1928
Galerie Weber, 2.Teil: Sammlung Gräfin Lodron, Gemälde neuerer Meister; 28. Februar 1928 (Katalog Nr. 1995), Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1928.

VK Lepke 1931
Gemälde alter und neuerer Meister. Mobiliar. Teppiche/Kunstgewerbe. Flügel von Bechstein und Duysen, Versteigerung: 27.-29. Oktober 1931 (Katalog 2045), Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1931.

VK Berlin Wertheim 1929
Meister werke der Malerei des XIX. Jahrhunderts. Eine führende deutsche Sammlung, beabr. Von Hans Rosenhagen, Antiquitätenhaus Wertheim, Versteigerung 12. November 1929, Berlin 1929.

VK Bonn Plückbaum 2011
313. Auktion am 3./4.6.2011, Auktionshaus Plückbaum, Bonn 2011.

VK Düsseldorf Flechtheim 1933
Gemälde alter und neuer Meister und Skulpturen aus Rheinischem, Berliner und ausländischem Museums- und Privatbesitz darunter Bildnisse u.a. aus dem ehemaligen Palais Radziwill in Berlin, Alfred Flechtheim, Hugo Helbing, Georg Paffrath, Versteigerung am 11. März 1933 im Breidenbacher Hof, Düsseldorf 1933.

VK Dresden Günther 2022
Auktionskatalog zur 166. Kunstauktion, Auktionshaus Günther, Dresden 2022.

VK Düsseldorf Karbstein 2002
84. Kunstauktion am 16.11.2002, Auktionshaus Peter Karbstein, Düsseldorf 2002.

VK Düsseldorf Förster/Marcus 1994
Freundschaftsbildnisse der Spätromantik, Katalog Nr. 26, Frühjahr 1994, Galerie Sabrina Förster, Kunstantiquariat Hans Marcus, Düsseldorf 1994.

VK Frankfurt Bangel 1921
Rudolf Bangel: Versteigerung in Frankfurt a.M. (Nr. 1012): Gemälde neuzeitlicher Meister: aus Sammlung Wilhelm Simons, Frankfurt a.M. und anderem Besitz; [Versteigerung: 25. Januar 1921], Frankfurt 1921.

VK Köln Lempertz 1906
Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung: Katalog einer Sammlung von Gemälden alter und neuer Meister, sowie einer Sammlung von Antiquitäten: als Miniaturen, Aquarelle, Handzeichnungen, Stiche, Möbel, Arbeiten in Holz ...: aus dem Nachlasse des Herrn Rentner Schlösser in Cöln und anderer: Versteigerung zu Cöln, Dienstag, den 10. und Mittwoch, den 11. April, Köln 1906.

VK Heidelberg Berlinghof
Von einer Zeitschrift abgetrennte Anzeige des Berlinghof Kunstauktionshaus GmbH, Heidelberg, wahrscheinlich aus den 1990er Jahren, Archiv Stiftung Volmer, Wuppertal.

VK Köln Lempertz 1912
Katalog. Sammlung Prof. Julius Hübner, † Dresden u.a.: Kupferstiche, Radierungen, illustrierte Werke, Kunsthandbücher, Handzeichnungen, Aquarelle etc.; Versteigerung zu Köln a. Rh. 12. März und folgende Tage, J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln 1912.

VK Köln Lempertz 1913
Kunst- und Einrichtungsgegenstände, Mobiliar, Gemälde Nachlass Pfarrer Heidhues, Birk und anderer Besitzer, Nr. 155, November 1913, Auktionshaus Lempertz, Köln 1913.

VK Köln Lempertz 1920
Mobiliar – Kunstgewerbe, Antiquitäten, Gemälde älterer und neuerer Meister. Nachlass Prof. Dr. Koeks-Geyr von Schweppenburg, Bonn und anderer besitz, Nr. 189, März 1920, Auktionshaus Lempertz, Köln 1920.

VK Köln Lempertz 1922
Gemälde neuerer und älterer Meister. Kunstgegenstände / Möbel, Antiquitäten aus verschiedenem Besitz, Nr. 212, Dezember 1922, Auktionshaus Lempertz, Köln 1922.

VK Köln Lempertz 1929
Galerie Direktor Dr. Theodor Loewe Breslau nebst einem Eintrag von Gemälden und Miniaturen aus verschiedenem Besitz, Nr. 290, November 1929, Auktionshaus Lempertz, Köln 1929.

VK Köln Lempertz 1937
Meisterwerke deutscher Malerei unserer Zeit. Orientteppiche, Katalog Nr. 391, Oktober 1937 Kunstauktionshaus Köln Lempertz, Köln 1937.

VK Köln Lempertz 1942
Gemälde neuzeitlicher und alter Meister…, Nr. 418, Juni 1942, Kunstauktionshaus Köln Lempertz, Köln 1942.

VK Köln Lempertz 1989
Alte Kunst- Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Auktion 647, Dezember 1989, Auktionshaus Lempertz, Köln 1989.

VK Leipzig Weigel 1838
Rudolph Weigel: R. Weigel's Kunstcatalog. Erste bis siebente Abtheilung nebst Register. Leipzig 1838.

VK München Karl & Faber 2015
Alte Meister und Kunst des 19. Jahrhunderts, Auktion 261, 8. Mai 2015, Karl & Faber, München 2015.

VK München Riegner Helbing 1901
Collection J. J. Lichtmann, Wien - Oelgemälde alter und neuerer Meister: Auction in München, Montag, den 22. April 1901, München 1901.

VK München Ketterer Kunst 2011
Auktionskatalog, München, Ketterer Kunst, Alte und Neue Meister, Mai 2011.

Voget 2014
Voget, Renate: Malerei und Literatur bei Carl Ferdinand Sohn und Carl Begas, Masterarbeit, Philosphische Fakultät der Rheinsichen Friedrich-Wilheln-Universität, Bonn 2014.

Vohl 1845
V. (Vohl): Fortschritte in der Darstellung der Lichtbilder, in: Gemeinnütziges Wochenblatt des Gewerbe-Vereins zu Köln, Jg. 10, N.F. Jg 1, Nr. 30 (26.7.1845), S. 119.

Vomm 2004
Vomm, Wolfgang: Caspar Scheurens fragmentarische Autobiographie in Cincinnati Museum, Ohio, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 65, Köln 2004, S. 249-171.

Vossen 1990
Vossen, Carl: Schloss Jägerhof erzählt, Düsseldorf 1990.

Waetzoldt 1908
Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908.

Waldenburg 1852
Waldenburg, Mathilde von: Briefe aus Frankreich an Herrn Direktor W. von Schadow, Prag 1852.

Waldmann 1921
Waldmann, Emil: Das Bildnis im 19. Jahrhundert, Berlin 1921.

Warkoczewska 1991
Warkoczewska, Magdalena: Wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych w Poznaniu (1837-1857). Materiały źródłowe, Warschau u. a. 1991.

Wartmann 1996
Wartmann, Andreas: Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826-1867), Dissertation, Münser 1996.

Weber-Kellermann 1996
Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Familie. Eine Kulturgeschichte der Familie, Frankfurt am Main/Leipzig 1996.

Weismann 1847
Dr. H. Weismann: Miniatur-Salon. Eine Sammlung von Stahlstichen nach berühmten Gemälden lebender Künstler. Mit erläuternden Skizzen und biographischen Andeutungen begleitet, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1847.

Weiß 2003
Weiß, Siegfried: Malerinnen im 19. Jahrhundert, in: Weltkunst, J. 73, H. 3, 1. März 2003, S. 350-353.

May 1939
May, H.: Kunstwerke aus dem westdeutschen Handel, in: Die Weltkunst, XIII Jg., Nr. 24/25, 25. Juni 1939, S. 3-5.

Wendt 2011
Wendt, Eckhard: Ferdinand Theodor Hildebrandt. Leben und Werk eines Malers der Spätromantik, in: Aus Hippocrenes Quell'. Ein Album amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel, hg. von Kevin E. Kandt/Hermann Vogel von Vogelstein (Hg.), Berlin 2011, S. 153-172.

Wetzel 2016
Wetzel, Christoph: Wörterbuch der Malerei, Stuttgart 2016.

Wiegmann 1856
Wiegmann, Rudolf: Die Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, Düsseldorf 1856.

Wiegmann 1847
Wiegmann, Rudolf: Die Malweise des Tizian, Nach Ergebnissen der von dem Maler A. Dräger angestellten Untersuchungen und Versuche, (Abgedruckt aus dem Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen), Düsseldorf 1847.

Wiegmann 1847 a
Wiegmann, Rudolf: Die Malweise des Tizian, Nach Ergebnissen der von dem Maler A. Dräger angestellten Untersuchungen und Versuche, in: Corresponedenz-Blatt, Jg. 3 (1847), Düsseldorf 1847, S. 11-19.

Wilckens/Naredi-Rainer 2000
Wilckens, Leonie von: Grundriß der abendländischen Kunstgeschichte, 3. Aufl., überarbeitet und fortgeführt von Dagmar und Paul von Naredi-Rainer, Stuttgart 2000.

Willscheid 2019
Bernd Willscheid: „Mariechen Wied“ – Portrait der Fürstin zu Wied, gemalt von Carl Ferdinand Sohn. Neuerwerbung für das Roentgen-Museum Neuwied, in: Heimat-Jahrbuch 2019, Landkreis Neuwied, Asbach 2019, S. 181-191.

Wimmers-Sonderegger 1940
Wimmers-Sonderegger, Ernst: Der Lebensweg der Wesendoncks, in: Rheinische Blätter 17 (1940), S. 100-101.

Woermann 1880
Woermann, Karl: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Abriss ihres letzten Jahrzehnts und Denkschrift zur Einweihungsfeier des Neubaus, Düsseldorf 1880.

Woermann 1922
Woermann, Karl: Geschichte der Kunst und aller Zeiten und Völker, Bd. 6 (Jüngere Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart), Leipzig 1922.

Woermann 1924
Woermann, Karl: Erinnerungen eines Achtzigjährigen, Bd. 1, Leipzig 1924.

Wolf 2002
Wolf, Norbert: Kunst-Epochen – Klassizismus und Romantik, 2002.

Wolf 2006
Wolf, Norbert: Tizian, München/ Berlin/London/New York 2006.

Wollmann 1992
Wollmann, Jürgen A.: Die Willingshäuser Malkolonie und die Malerkolonie Kleinsassen, Fulda 1992, S.

Wolthaus 2022
Wolthaus, Martin: Ahnengalerien und Bildnissammlungen des rheinischen Adels. Regionale Adelsporträts aus vier Jahrhunderten. Dissertation, Düsseldorf 2022.

Woltmann 1877
Woltmann, Alfred: Johann Wilhelm Schirmer. Düsseldorfer Lehrjahre. Ein autobiographisches Fragment, hg. und mit Vorwort von Alfred Woltmann, in: Deutsche Rundschau, Bd. 12 (Juli – September 1877), S. 34-49.

Woltmann 1877 a
Woltmann, Alfred: Johann Wilhelm Schirmer. Düsseldorfer Lehrjahre. Ein autobiographisches Fragment, hg. und mit Vorwort von Alfred Woltmann, in: Deutsche Rundschau, Bd. 11 (April – Juni 1877), S. 381-397.

Zacher 2006
Zacher, Inge: Prinz Friedrich von Preußen 1794-1863. Soldat, Repräsentant des Königs und Kunstfreund. Seine Jahre in Düsseldorf 1821-1848, in: Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 76, 2006, S. 27-110.

Zagallo 1961
Zagallo, Manuel C.: Roteiro, Palácio Nacional da Ajuda: Palácio nacional da ajuda, Lissabon 1961.

Zimmermann 1892
Zimmermann, Max Georg: "Sohn, Karl Ferdinand" in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 34 (1892), Leipzig, S. 544-546 [http://www.deutsche-biographie.de/ppn117452963.html?anchor=adb 13.8.2025]

Zimmermann 2018
Zimmermann, Silvia Irina (Hg.): „In Zärtlicher Lieber deine Elisabeth“ – „Stets dein treuer Carl“. Der Briefwechsel Elisabeths zu Wied (Carmen Sylva) mit ihrem Genahl Carol I. von Rumänien aus dem Rumänischen Nationalarchiv in Bukarest. Historisch-kritische Ausgabe. 2 Bde., Stuttgart 2018.

Zingeler 1884
Zingeler, Karl Theodor: Karl Anton von Hohenzollern und die Beziehungen des Fürstlichen Hauses Hohenzollern zu dem Hause Zähringen-Baden, Sigmaringen 1884.

Zingeler 1911
Zingeler, Karl Theodor: Karl Anton Fürst von Hohenzollern. Ein Lebensbild nach seinen hinterlassenen Papieren, Stuttgart/Leipzig 1911.

Zöllner 2012
Zöllner, Frank: „Mona Lisa“ – das Porträt der Lisa del Giocondo, in: Boer, Pim den; Durchhardt, Heinz; Kreis, Georg; Schmale, Wolfgang (Hg.): Europäische Erinnerungsorte 2. Das Haus Europa, München 2012, S. 113-123.

Zöllner 2017
Zöllner, Frank: Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde, Köln 2017.

Zorn 1962
Zorn, Wolfgang: Das deutsche Unternehmerporträt in sozialgeschichtlicher Betrachtung, in: Zeitschrift für Firmengeschichte und Unternehmerbiographie, April 1962, 7. Jg., H. 2/3 (April 1962), S. 79-92.

10. Abbildungen



Abb. 1: Carl Ferdinand Sohn, „Selbstbildnis mit 16 Jahren“, 1821, 46,2 x 38,4 cm, Öl auf Leinwand, doubliert, Privatbesitz, Düsseldorf



Abb. 2: Jean-Baptiste Greuze, „Selbstbildnis“, ca. 1769, 73 x 59 cm, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. 5034, Louvre Paris.



Abb. 3: Anton Graff, „Selbstporträt“, 1785, 63 x 51,5 cm, Öl auf Leinwand, Gleimhaus Halberstadt



Abb. 4: Philipp Otto Runge, „Selbstbildnis mit braunem Kragen“, 1802, 37 x 31,5 cm, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. HK-1002, Kunsthalle Hamburg.



Abb. 5: Franz Pforr, „Selbstbildnis“, 1810, 22,7 x 17,1 cm, Öl auf Leinwand auf Pappe, Inv.-Nr. LG 2, Städel, Frankfurt am Main



Abb. 6: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Emilie Auguste Sohn, geb. von Mülmann (1805-1884)“, 1867, 73 x 60,5 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz, Düsseldorf



Abb. 7: Carl Ferdinand Sohn, „Wilhelmine Elise Schleiden, geb. von Nuÿs (1785-1874)“, 1848, 75,5 x 62,5 cm, Öl auf Leinwand, Andernach, Gut Nettehammer



Abb. 8: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis einer Dame mit Spitzenhaube“, 1850, 112 x 91 cm, Öl auf Leinwand, Dr. Axe Stiftung Bonn



Abb. 9: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Johanna Luckemeyer, geb. Stein (1801-1862)“, 1851, 92 x 72 cm, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. SMB 1991/G 314, Stadtmuseum Bonn



Abb. 10: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Frau Oberbergrath Mayer“, 1854, 92 x 74,5 cm, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. RM 1941/320, Kölnisches Stadtmuseum



Abb. 11: Carl Ferdinand Sohn, „Juliane vom Rath, geb. Böninger (1800-1887)“, 1856, 120 x 94 cm, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. WRM 2028 (= HM 1940/174), Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud



Abb. 12: Eduard Bendemann, „Bildnis Lida Bendemann, geb. Schadow (1821-1895)“, 1847, 113 x 92,5 cm, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. M 4352, Kunstpalast Düsseldorf



Abb. 13: Franz Xaver Winterhalter, „Bildnis Gräfin Olga Shuvalova, geb. Prinzessin Beloselskaya-Belozerskaya (1838-1869)“, 1858, 130 x 97 cm, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. ГЭ-5817, Eremitage, St. Peterburg



Abb. 14: Carl Ferdinand Sohn, „Gruppenbildnis der Schwestern von Mülmann“, 1854, 34, 6 x 46,5 cm, Bleistift mit Gold gehöht auf Velin, Nachlass Carl Sohn, Düsseldorf



Abb. 15: Louis Friedrich Sachse (1798-1877), nach Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Wilhelm Schadow (1788-1862)“, Düsseldorf, Archiv des Autors, Lithographie, Brustbild



Abb. 16: Carl Ferdinand Sohn, „Rinaldo und Armida (Rinald und Armida im Zaubergarten)“, 1828, Öl auf Leinwand, 172 x 171 cm, Inv.-Nr. M 2131, Museum Kunstpalast, Dauerleihgabe der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf



Abb. 17: J. W. Maassen, „Die Himmelskönigin“, nach Carl Sohn, 26,5 x 34,5 cm, Lithographie, Inv.-Nr. K 1923-149, Düsseldorf, Museum Kunstpalast,



Abb. 18: Carl Ferdinand Sohn, „Raub des Hylas“, 1829, Ø 153 cm, Öl auf Leinwand, Berlin, Alte Nationalgalerie, Verbleib unbekannt



Abb. 19: Eduard Bendemann, Theodor Hildebrandt, Julius Hübner, Wilhelm Schadow, Carl Ferdinand Sohn, „Der Schadow-Kreis (Die Familie Bendemann und ihre Freunde)“, 1830-1832, 108 x 157 cm, Öl auf Leinwand, Krefeld, Kunstmuseum, Inv. Nr. 1931/182



Abb. 20: Carl Ferdinand Sohn, „Lautenspielerin“, 1832, 90 x 64 cm, Öl auf Leinwand, Berlin, Nationalgalerie, Inv. Nr. W.S. 234, verschollen



Abb. 21: Wilhelm Schadow, „Mignon“, 1828, 118 x 82,7 cm, Öl auf Leinwand, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. G 1714



Abb. 22: Nur diese Skizze bis jetzt bekannt: Carl Ferdinand Sohn, „Skizze der italienischen Lautenspielerin“, um 1835, 33,5 x 27 cm, Öl auf Leinwand, München, Ketterer Kunst, Auktion: Alte und Neue Meister, 14. Mai 2011



Abb. 23: Carl Wildt, nach Carl Ferdinand Sohn, „Die beiden Schwestern (Die Geschwister)“, Lithographie



Abb. 24: Carl Ferdinand Sohn, „Der Lautenspieler“, 1849, 108,5 cm x 161 cm, Öl auf Leinwand, Oslo, Nationalmuseum, Inv. Nr. NG.M.00188



Abb. 25: Carl Ferdinand Sohn, „Der Lautenspieler“, um 1849, 95 x 145 cm, Öl auf Leinwand, Hamburg, Privatbesitz

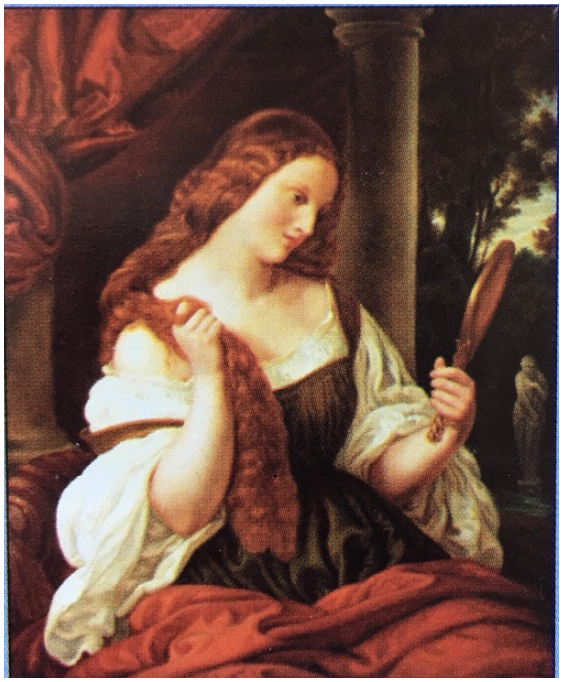


Abb. 26: Carl Ferdinand Sohn, „Dame mit dem Spiegel“, 1845, 111 x 91 cm, Öl auf Leinwand, um 1990 Heidelberg, Berlinghof Kunstauktionshaus GmbH, verschollen



Abb. 27: Carl Funcke, „Diana im Bade“, nach Sohn, Stahlstich, 26 x 21 cm, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte

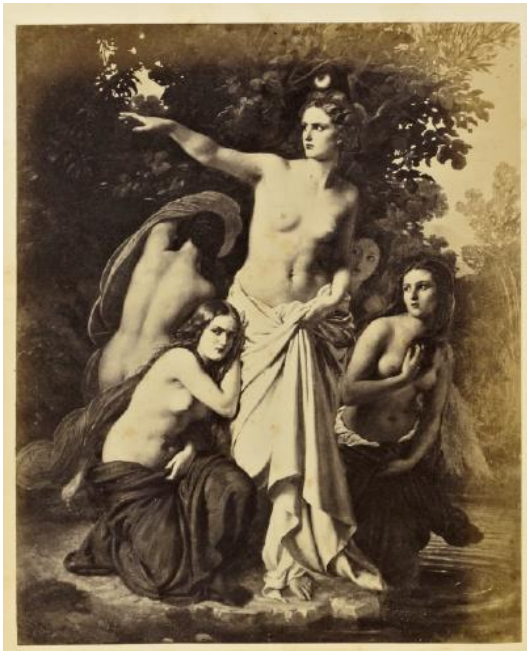


Abb. 28: Carl Ferdinand Sohn, „Diana im Bade mit vier Nymphen“, 1852, Öl auf Leinwand, lebensgroß, Verbleib unbekannt



Abb. 29: Carl Ferdinand Sohn, „Die beiden Leonoren, 1834“, Öl auf Leinwand, 174,5 x 132,5 cm, Bonn, LVR-LandesMuseum, Inv. Nr. 2002.82,0-0

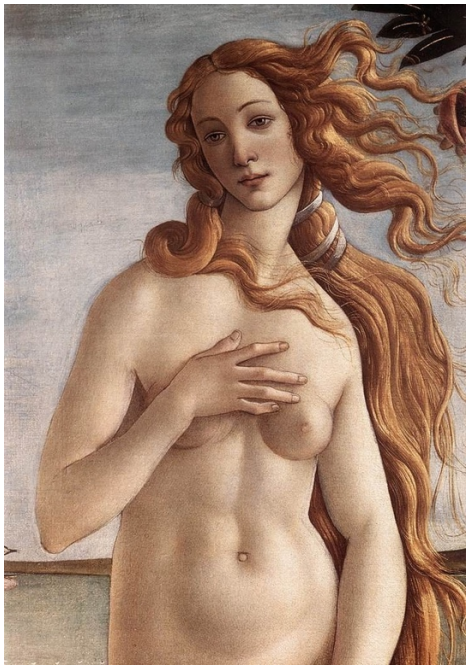


Abb. 30: Detail: Sandro Botticelli, „Die Geburt der Venus“, ca. 1485/86, Tempera auf Leinwand, 172,5 x 278,5 cm, Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 00158551



Abb. 31: Carl Ferdinand Sohn, „Die beiden Leonoren,“ (Skizze für Farbenskizze), Bleistift auf Velin, 37,5 x 31,8 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 32: Carl Ferdinand Sohn, „Die beiden Leonoren,“ (Farbenskizze), Öl auf Holz, größer als 31,8 x 45,4 cm, Hamburg, Privatbesitz



Abb. 33: Carl Ferdinand Sohn, „Die beiden Leonoren,“ (Skizze), Bleistiftzeichnung, 35 x 24 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferkabinett



Abb. 34: Carl Ferdinand Sohn, „Die beiden Leonoren“, 1836, 68,5 x 58 cm, Öl auf Leinwand, Poznan, Muzeum Narodowe, In. Nr. MNP FR 492



Abb. 35: Carl Ferdinand Sohn, „Torquato Tasso und die beiden Leonoren“, 1839, 175,8 x 255,5 cm, Öl auf Leinwand, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, In. Nr. M 2131




Abb. 36 + Detail: Caspar Scheuren (Umkreis), „Das Atelier des Maer Scheuren“, Tuschfeder und Aquarell auf papier, 23 x 33 cm (Sichtmaß), Lot 2075, Hargesheimer Auktionen Düsseldorf, Auktion vom 16.3.2029



Abb. 37: Carl Ferdinand Sohn, „Torquato Tasso und die beiden Leonoren“, 1843, 91,5 x 128 cm, Öl auf Leinwand, Pommersches Landesmuseum



Abb. 38: Carl Wild, „Torquato Tasso und die beiden Leonoren“, nach Carl Sohn, 62,3 x 86,5 cm, Lithographie, Frankfurt am Main, Frankfurter Goethe-Haus / Freies Deutsches Hochstift, Inv.-Nr. III-03470



Abb. 39: Carl Ferdinand Sohn, „Das Urteil des Paris," (Farbenskizze), Bleistift und Aquarell auf Papier, 35,4 x 47,8 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, ZL-Nr. 96/7344



Abb. 40: Sandro Botticelli, „Die Geburt der Venus", ca. 1485/86, Tempera auf Leinwand, 172,5 x 278,5 cm, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 00158551



Abb. 41: Anton Raphael Mengs, „Das Urteil des Paris", ca. 1757, Öl auf Leinwand, 226 x 295 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ГЭ-1325



Abb. 42: Gustav Lüderitz, „Romeo und Julia“, nach Carl Sohn, Lithographie, 54,3 x 41,3 cm, Berlin-Brandenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Inv.-Nr. GK II (5) 3223a



Abb. 43: Francesco Hayez, „Letzter Kuss für Julia von Romeo“, 1823, Öl auf Leinwand, 291 x 202 cm, Tremezzina, Villa Carlotta



Abb. 44: Carl Ferdinand Sohn, „Donna Diana (Szene aus dem Lustspiel von Moreto)“, 1840, Öl auf Leinwand, 142 x 185 cm, zerstört



Abb. 45: Wilhelm Camphausen, „Carl Sohn in seinem Atelier“, 1845, in: Veröffentlichung: Schattenseiten der Düsseldorfer Maler



Nr. 332. Karl Ferdinand Sohn.
Die Schauspielerin Pauline von Schätzel.
Ölmalerei.

Abb. 46: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Pauline Decker, geb. von Schätzel (1828–1882)“, 1833, Öl auf Leinwand, 109 x 102 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 47: Gerhard von Reutern, „Bildnis des Malers K. F. Sohn“, 1836, Aquarell, Verbleib unbekannt



Detail Abb. 47



Abb. 48: Julius Hübner, „Die Maler Carl Friedrich Lessing, Carl Sohn und Theodor Hildebrandt“, 1839, Öl auf Leinwand, 38,6 x 58,4 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie; Inv.-Nr. AI 929



Abb. 49: Emanuel Leutze, „Fest der deutschen Einheit in Düsseldorf vor dem Standbild der Germania“, 1848, Aquarell, Tusche, Kreide über Bleistift, 45 x 52,6 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv), Inv.-Nr. Z-L 75-2659



Abb. 50: Carl Ferdinand Sohn, „Der Komponist Carl Ferdinand von Hiller (1811-1885)“, 1849, Öl auf Leinwand, 98,5 x 75 cm, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 2153 & HM 1940/199



Abb. 51: Georg Jacob Felsing, „Loreley“, nach Carl Sohn, 1853, Kupferstich, 49,7 x 38,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. KA (FP) 9515



Abb. 52: Carl Ferdinand Sohn, „Loreley (Ölskizze)“, 1852/53, Öl auf Leinwand, 39 × 28 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4118



Abb. 53: Friedrich Wilhelm Martersteig (1814-1899), „Loreley“, nach Carl Sohn, 1872, Öl auf Leinwand, 190 x 90 cm, St. Goarshausen, Archiv



Abb. 54: Alte Postkarte mit koloriertem Stich von Felsing



Abb. 55: Andreas Achenbach, „Zug der Künstler“, 3-teilig, hier mittlerer Teil, Tusche, rot laviert und Deckweiß, 45 x 84 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv), Inv.-Nr. Z-A 20-7946 (B 273)



Abb. 56: Künstler unbekannt (evtl. Richard Sohn?), „Carl Ferdinand Sohn auf dem Totenbett“, Zeichnung, schwarze Kreide auf Transparentpapier auf Velin aufgezogen, Transparentpapier: 45,5 x 47,6 cm, Düsseldorf, Nachlass Sohn



Abb. 57: Caspar Scheuren. „Aufbahrung des Sarges von Carl Sohn“, 1867, Zeichnung, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv), Inv.-Nr. Z-Sch 65-5350



Abb. 58: Unbekannter Fotograf, „Portrait von C. F. Sohn“, um 1850, Silbergelantine auf Barytpapier, 10 x 7 cm, Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr. SMD.F 19096



Abb. 59: Carl Maria Seyppel, „Professor Carl Sohn“, 23. November 1867, Kohle, 19 x 12 cm, Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr. SMD.C 328

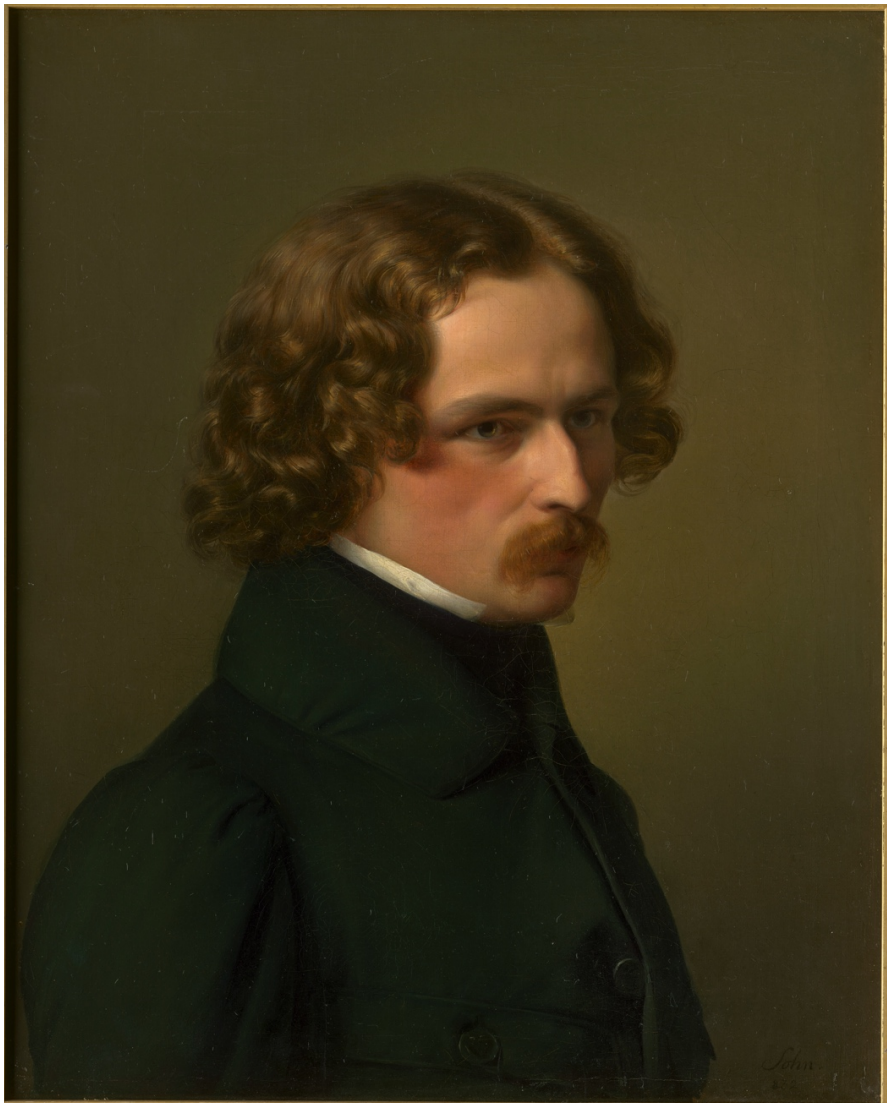


Abb. 60: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880)“, 1832, Öl auf Leinwand, 58 x 46 cm, Berlin, Staatsbibliothek, Unter den Ulmen, Inv.-Nr. K 136



Abb. 61: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880)“, 1856, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Berlin, Staatsbibliothek, Unter den Ulmen, Inv.-Nr. K 219



Abb. 62: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Emma Lessing, geb. Gelbke (1827-1895)“, 1855, Öl auf Leinwand, 80,2 x 64 cm, Berlin, Staatsbibliothek, Unter den Ulmen, Inv.-Nr. K 73



Abb. 63: Carl Friedrich Lessing, „Carl Ferdinand Sohn“, um 1827, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



Abb. 64: Carl Friedrich & Adolf Boser, „Das Vogelschießen auf dem Schützenfest der Düsseldorfer Künstler am Grafenberg (Farbenskizze)“, 1842, Öl auf Leinwand, 24,7 x 34,2 cm, Stadtmuseum Düsseldorf, Inv-Nr. B 2695

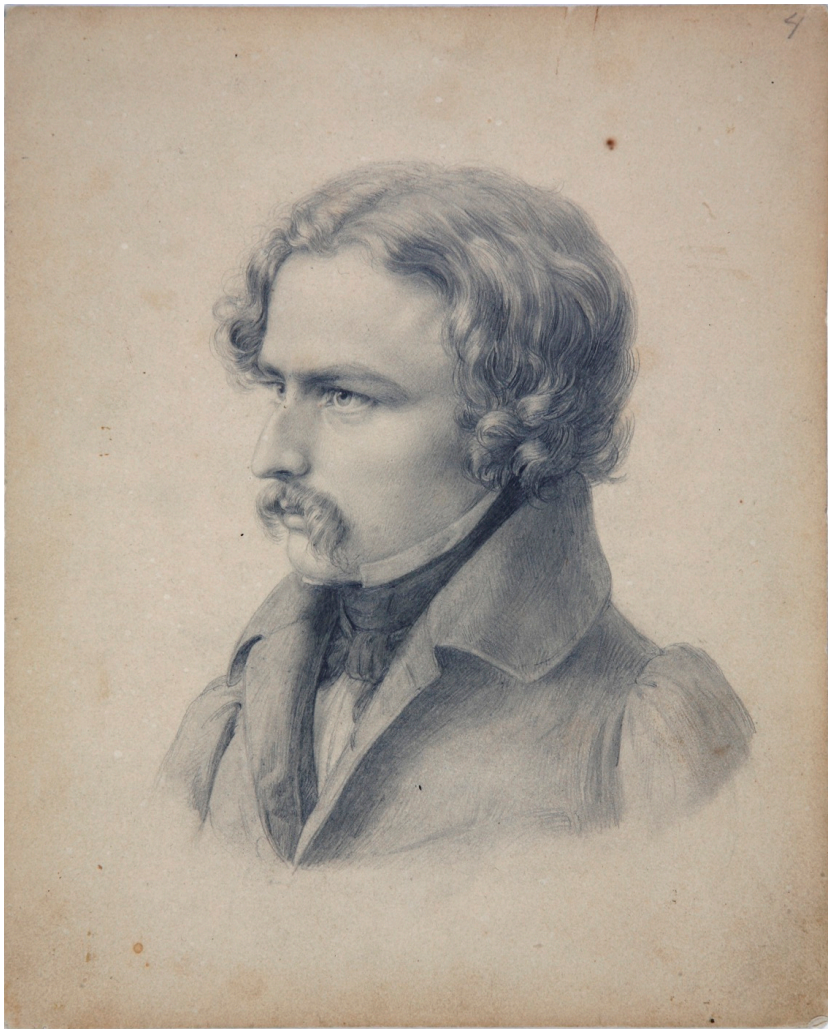


Abb. 65: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880), 1829, Blei und weiße Kreide auf Papier, 21 x 17,1 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv), Inv.-Nr. Z-KVM 5-8024



Abb. 66: Eine Tafel von Bosers Freundschaftsgalerie“, 1844, Öl auf Leinwand, 84,2 x 308 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 2011-1



Abb. 66 Detail: Carl Ferdinand Sohn, „Selbstbildnis (Nr. 26) aus Bosers Freundschaftsgalerie“, 1844, Öl auf Leinwand, ca. 15 x 11 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 2011-1



Abb. 67: Christian Köhler, „Bildnis J. W. Schirmer“, 1829, Blei und weiße Kreide auf Papier, 21 x 17,1 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv), Inv.-Nr. Z-KVM 5-8027

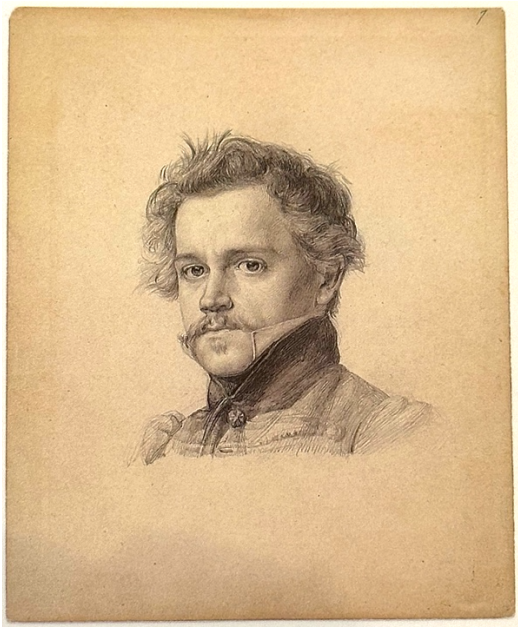


Abb. 68: Eduard Bendemann, „Bildnis Heinrich Mücke“, 1829, Blei und weiße Kreide auf Papier, 21 x 17,1 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv), Inv.-Nr. Z-KVM 5-8021



Abb. 69: G. Daniel, nach Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880)“, nach 1829, Lithographie, 29,1 x 27,1 cm, Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr. D 2630



Abb. 70: Pierre Paul Prud’hon, „Henri-Ernest de Beaufort (1798-1825)“, 1818, Öl auf Leinwand, 41,1 x 33,3 cm, Saint Louis Art Museum, Inv.-Nr. 2:1939



Abb. 71: Jean-Auguste-Dominique Ingres, „Portrait von Jean-Pierre Cortot, Bildhauer (1787-1843)“, 1815, Öl auf Holz, 41 x 33 cm, Paris, musée du Louvre

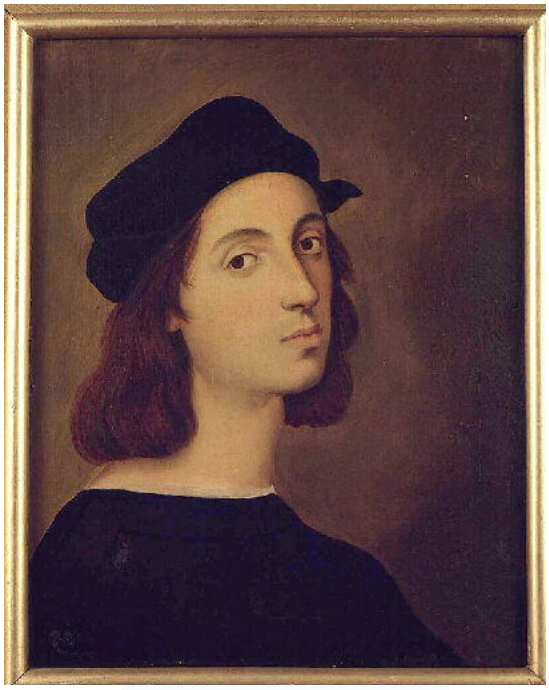


Abb. 72: Jean-Auguste-Dominique Ingres, „Kopie des Selbstporträts von Raffael“, 1820-24, Öl auf Leinwand, 43 x 34 cm, Musée Ingres Bourdelle, Inv.-Nr. MI.867.139



Abb. 73: Johann Wilhelm Schirmer, „Jugendbildnis des vorübergehend erblindeten Landschaftsmalers Wilhelm Klein zu Düsseldorf“, 1834, Öl auf Leinwand, 48,7×45,4cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 2007-8

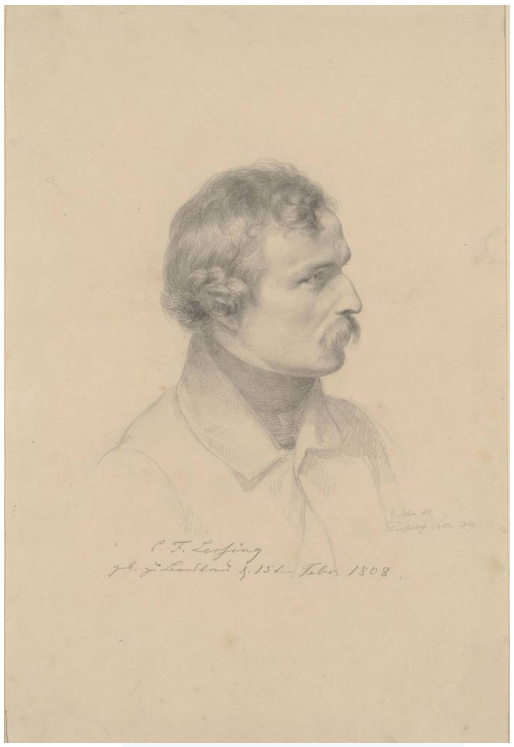


Abb. 74: Carl Ferdinand Sohn, „Carl Friedrich Lessing (1808-1880)“, 1839, Blei auf Papier, 35,1 x 23,8 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 3188

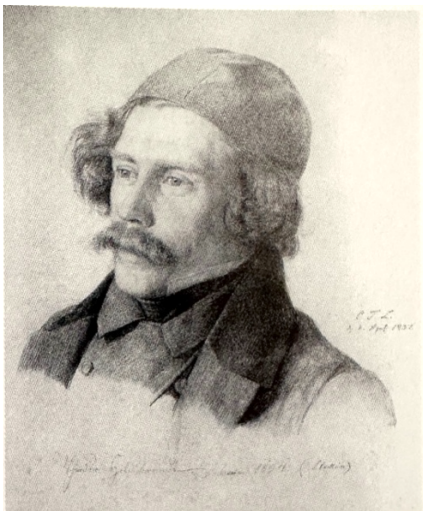


Abb. 75: Carl Friedrich Lessing, „Theodor Hildebrandt“, 1837, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

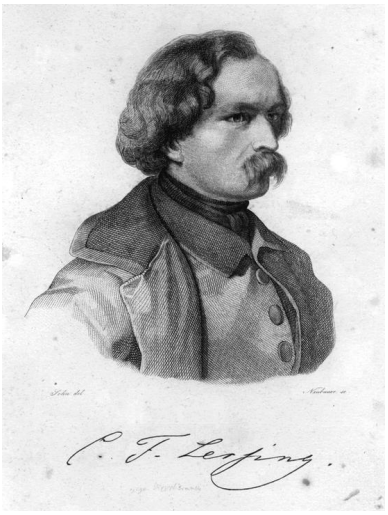


Abb. 76: Fritz Neubauer, nach Carl Ferdinand Sohn, „Carl Friedrich Lessing“ als Frontispiz in: Rheinisches Taschenbuch 1846



Abb. 77: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Carl Friedrich Lessing (1808-1880)“, 1847, Öl auf Leinwand, 93,2 x 74 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Inv.-Nr. M 2018-4



Abb. 78: Ludwig Knaus (1829-1920), nach Carl Ferdinand Sohn, „Carl Friedrich Lessing (1808-1880)“, 1847, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, Inv. Nr. M 435



Abb. 79: Carl Fedinand Sohn, „Bildnis Christian Köhler (1809-1861), 1847, Öl auf Leinwand, 104,5 x 79 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4080



Abb. 80: Carl Fedinand Sohn, „Bildnis Henry Ritter (1816 – 1853)“, 1850**,** Öl auf Leinwand, 120 x 89 cm, Düsseldorf, Stadtmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. SMB.B 352



Abb. 81: Wilhelm Schadow, „Bärtiger Mann (Jacob Becker, genannt Becker von Worms)“, 1832, Öl auf Leinwand, 97,6 x 76,4 cm, ehemals Galerie Paffrath, Privatbesitz



Abb. 82: Tizian, „Selbstbildnis“, um 1550-1555, Öl auf Leinwand, 100,1 x 77 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 163



Abb. 82: Tizian, „Porträt eines jungen Mannes (Der junge Engländer)“, 1540, Öl auf Leinwand, 111 x 93 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Inv.-Nr. 92



Abb. 84: Tizian, „Porträt des Baldassare Castiglione“, ca. 1525, Öl auf Leinwand, 124 x 97 cm, Dublin, National Gallery, Inv.-Nr. NGI.782



Abb. 85: Anthonis van Dyck, „Porträt Philip, Lord Wharton“, 1630, Öl auf Leinwand, 121 x 96 cm, Privatsammlung



Abb. 86: Anthonis van Dyck, „Selbstporträt“, ca. 1622-1623, Öl auf Leinwand, 116,5 x 93,5 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ГЭ-548



Abb. 87: Jean-Auguste-Dominique Ingres, „Charles Joseph Laurent Cordier (1777-1870)“, 1811, Öl auf Leinwand, 90 x 69,5 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. RF 477



Abb. 88: Franz Xaver Winterhalter, „Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha“, 1842, Öl auf Leinwand, 132,7 x 97,2 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 401412



Abb. 89: Unbekannter Fotograf, „Robert Lessings Wohnzimmer“, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz



Abb. 90: Carl Friedrich Lessing, „Bildnis Hermann Fürst zu Wied (1814–1864)“, 1856, Öl auf Leinwand, 86,5 x 66,5 cm, Privatbesitz



Abb. 91: Tizian, „Bildnis Benedetto Varchi (150-1565)“, um 1540, Öl auf Leinwand, 119,3 × 92,7cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. 91



Abb. 92: Anthonis van Dyck, „Bildnis eines jungen Mannes (Earl of Downe ?)“, ca. 1640, Öl auf Leinwand, 113 x 91,4 cm, Detroit Institut of Arts, Inv.-Nr. 44.167



Abb. 93: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Johann Carl Klotz", 1845, Öl auf Leinwand, 73,5 x 62 cm, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 1474



Abb. 94: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Anna Christine Dorothea Klotz, geb. Soldan", 1845, Öl auf Leinwand, 73,1 x 62 cm, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 1475



Abb. 95: Raffael, „Porträts von Agnolo (1474-1539) and Maddalena Doni, geb. Strozzi (1489-1540)", ca. 1504-1507, Öl auf Holz, je 63,5 x 45 cm, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 1912 nos. 61, 59





Abb. 96: Carl Ferdinand Sohn, „Juliane vom Rath, geb. Böninger (1800-1887)“, 1856, 120 x 94 cm, Öl auf Leinwand, & Julius Amatus Roeting, „Bildnis Johann Jakob vom Rath (1792-1868)“, 1857, Öl auf Leinwand, 122 x 96,5 cm, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 2029, HM 1940/175 & WRM 2028, HM 1940/174



Abb. 97: Albrecht Dürer, „Selbstbildnis im Pelzrock“, 1500, 120 x 94 cm, Öl auf Lindenholz, 67,1 x 48,9 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 537

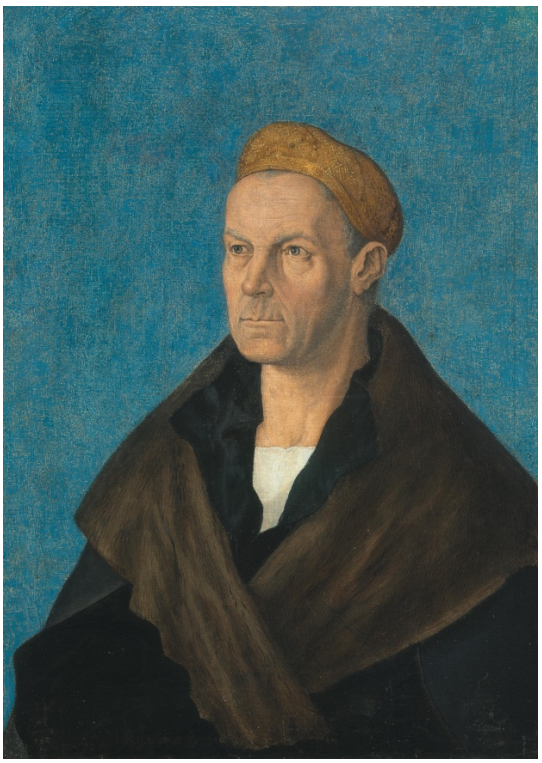


Abb. 98: Albrecht Dürer, „Jakob Fugger der Reiche“, um 1520, 120 x 94 cm, Tüchlein Leinwandgewebe in Leinwandbindung, 67,1 x 48,9 cm, Staatsgalerie in der Katharinenkirche, Augsburg, Inv.-Nr. 717



Abb. 99: Wilhelm Schadow, „Selbstbildnis, Brustbildnis ohne Hände, leicht nach rechts“, 1830/1832, Öl auf Leinwand, 59 x 49 cm, Düsseldorf, Stadtmuseum, Leihgabe Dr. Max and Iris Stern Foundation, Inv.-Nr. SK 5458



Abb. 100: Theodor Hildebrandt, „Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)“, 1834/1835, Öl auf Leinwand, 59,5 x 52,5 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. 1988/614



Abb. 101: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Franz von Woringen (1804-1870)“, um 1848, Öl auf Leinwand, 72 x 59,5 cm, Andernach, Privatbesitz



Abb. 102: Louis Krevel, „Bildnis Heinrich Böcking (1785-1862)“, um 1840/45, Öl auf Leinwand, 83,5 x 66,5 cm, Hamburg, Privatbesitz



Abb. 103: Paul Delaroche, „Bildnis des Comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776-1855)“, um 1846, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, Privatbesitz



Abb. 104: Franz Xaver Winterhalter, „Bildnis Prince Albert (1819-1861)“, 1845, Öl auf Leinwand, 92,1 x 65 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 404129



Abb. 105: Ferdinand Georg Waldmüller, „Selbstbildnis vor rotem Vorhang“, 1845, Öl auf Leinwand, 70 × 56,6 cm, Wien Museum, Inv.-Nr. 10125



Abb. 106: Wilhelm Schadow, „Caroline von Humboldt“, 1818, Öl auf Leinwand, 112 x 91 cm, verschollen



Abb. 107: Wilhelm Schadow, „Adelheid von Humboldt“, 1817, Öl auf Leinwand, wohl ca. 107 x 88 cm, verschollen



Abb. 108: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Charlotte von Reutern, verh. von Wulf-Adseln (1827-1904)“, 1844, Öl auf Leinwand, 58,6 x 51 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M5043



Abb. 109: Louis Krevel, „Bildnis Sophie Johanna Philippine Schmidt (1787-1868)“, um 1845, Öl auf Leinwand, 84,2 x 64,5 cm, Saarland Museum, Alte Sammlung, Inv.-Nr. A XIV-6 (NI 3444)



Abb. 110: Ferdinand Georg Waldmüller, „Die Mutter des Hauptmanns von Stierle-Holzmeister“, um 1819, Öl auf Leinwand, 54 x 41 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 1083



Abb. 111: Jean-Auguste-Dominique Ingres, „Porträt der Madame Gonse“, 1852, Öl auf Leinwand, 73 x 62 cm, Musée Ingres Bourdelle, Inv.-Nr. MI.28.2.1



Abb. 112: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Anna de Weerth, geb. Goldfuß“, 1854, Öl auf Leinwand, 123,5 x 95 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Inv. Nr. G 733



Abb. 113: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Werner de Weerth“, 1856, Öl auf Leinwand, 125 x 96 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Inv. Nr. G 732



Abb. 114: Heinrich Christoph Kolbe, „Bildnis Peter de Weerth“ & „Bildnis Elisabeth Gertrud de Weerth, 1825, Öl auf Leinwand, 106 x 88/87 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Inv. Nr. G 730 & G 731



Abb. 115: Anthonis van Dyck, „Porträt einer Dame“, 1635, Öl auf Leinwand, 140 x 107 cm, Pinacoteca Brera, Mailand, Inv.-Nr. 87



Abb. 116: Anthonis van Dyck, „Porträt der Marguerite von Lothringen, Herzogin von Orleans“, ca. 1634, Öl auf Leinwand, 204 x 117 cm, Uffizien, Florenz, Inv.-Nr. 777



Abb. 117: Anthonis van Dyck (Werkstatt), „Bildnis eines Mannes“, ca. 1630, Öl auf Leinwand, 203,7 x 121,1 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 369 (ehemals Düsseldorfer Galerie)



Abb. 118: Anthonis van Dyck(Werkstatt), „Bildnis einer Frau“, ca. 1630, Öl auf Leinwand, 204,7 x 121,3 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 368 (ehemals Düsseldorfer Galerie)



Abb. 119: Jean-Auguste-Dominique Ingres, „Bildnis Madame Moitessier", 1851, Öl auf Leinwand, 147 x 100 cm, Öl auf Leinwand, Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1946.7.18



Abb. 120: Ludwig Knaus, „Bildnis Gräfin Mons", 1853, Öl auf Leinwand, 131 x 92 cm, Museum Wiesbaden



Abb. 121: Francesco Hayez, "Porträt von Antonietta Tarsis Basilico", 1851, Öl auf Leinwand, 130 x 100, Privatbesitz



Abb. 122: Tizian, „Mann mit Handschuh", ca. 1520, Öl auf Leinwand, 100 x 89 cm, Louvre, Paris, In.-Nr. INV 757 und MR 507



Abb. 123: Sir Joshua Reynolds, „Mr. William James in Jägertracht", 1758, Öl auf Leinwand, 128,6 x 101,3 cm, Dresden, Galerie Alte Meister, Gal.-Nr. 798 C

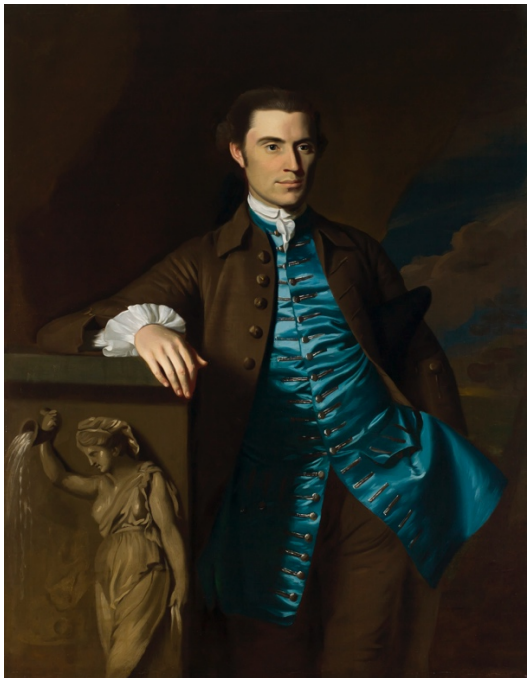


Abb. 124: John Singleton Copley, „Thaddeus Burr", 1758-60, Öl auf Leinwand, 111 x 89 cm, St. Louis, Saint Louis Art Museum, Objekt-Nr. 174:1951

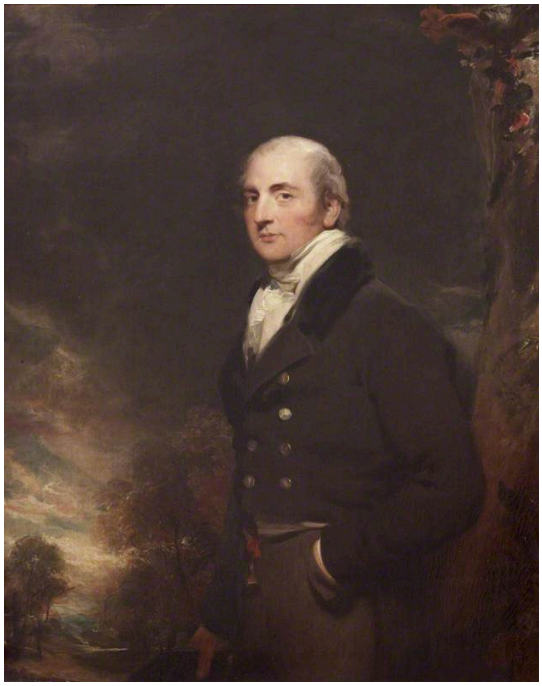


Abb. 125: Sir Thomas Lawrence, "Porträt von Charles Rose Ellis, 1st Baron Seaford of Seaford, MP (1771-1845)", 1829-1830, Öl auf Leinwand, 127 x 101,5 cm, Ickworth, Suffolk, The Bristol Collection, NT 851750

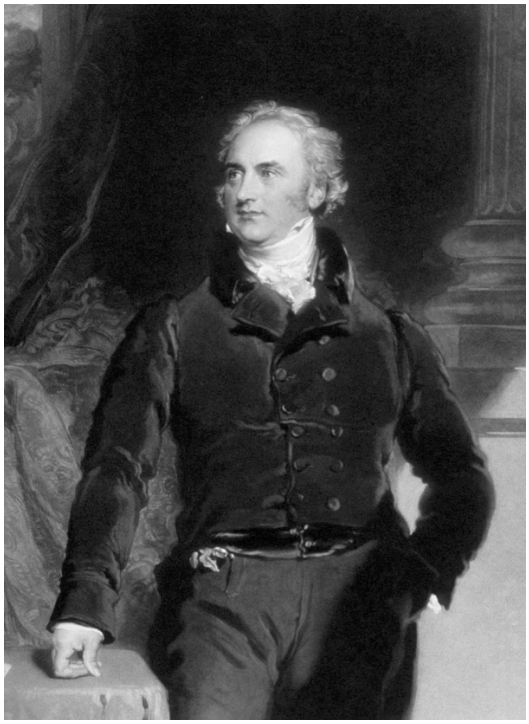


Abb. 126: Samuel Cousins, nach Sir Thomas Lawrence, "Sir Astley Paston Cooper, 1st Bt. FRS (1768-1841)", 1830, Mezzotinto-Druck



Abb. 127: Wilhelm Schadow, „Bildnis Friedrich Parthey“, 1922, Öl auf Leinwand, 95,5 x 74,5 cm, Bonn, Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Frankfurt a.M., Museum für Kommunikation Frankfurt, Inv.-Nr. 4.0.6786



Abb. 128: Ludwig Knaus, „Bildnis Barthold Suermondt“, 1852, Öl auf Leinwand, 132 x 107 cm, Aachen Suermondt-Ludwig-Museum, Inv.-Nr. GK 1549



Abb. 129: William-Adolphe Bouguereau, „Monsieur M.“, 1850, Öl auf Leinwand, 87 x 70,5 cm, Pasadena, California, Norton Simon Art Foundation, Inv.-Nr. M.1977.13.1.P

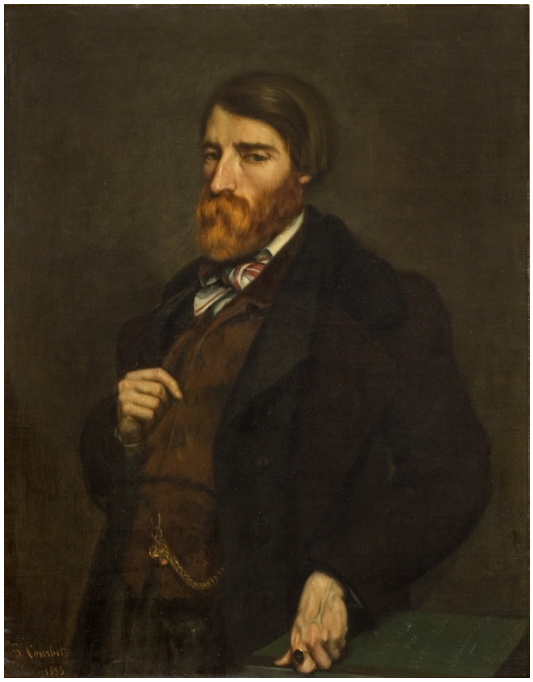


Abb. 130: Gustave Courbet, „Porträt von Alfred Bryas“, 1853, Öl auf Leinwand, 92 x 74 cm, Montpellier, Musée Fabre, Inv.-Nr. 868.1.21



Abb. 131: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Henriette Freifrau von Oppenheim, geb. Obermayer“, 1864, Öl auf Leinwand, 101 x 91 cm, Köln, ehemals Sal. Oppenheim jr. & Cie. AG & Co. KGaA



Abb. 132: Unbekannter Fotograf, „Henriette Freifrau von Oppenheim“, um 1860, Fotografie



Abb. 133: Unbekannter Fotograf, „Henriette Freifrau von Oppenheim“, um 1870, Fotografie



Abb. 134: Leonardo da Vinci, „Mona Lisa“, 1503-1506, Öl auf Holz, 77 x 53 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. NV 779 und MR 316



Abb. 135: Frans Hals, „Bildnis einer sitzenden Frau mit Fächer“, um 1650, Öl auf Leinwand, 109,8 x 82,5 cm, Cincinnati (Ohio), Taft Museum, Inv.-Nr. 1931.455



Abb. 136: Frans Hals/Schule, ”Bildnis einer Frau“, um 1648, 108 x 80 cm, Öl auf Leinwand, Paris, Louvre, Inv.-Nr. MI 927



Abb. 137: Philipp Otto Runge, „Bildnis Pauline im grünen Kleid“, 1805, Öl auf Leinwand, 72 x 53 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1006



Abb. 138: Wilhelm Schadow, „Agnes Rauch“, 1824, Öl auf Leinwand, 118,5 x 87 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv-Nr. HK-2517



Abb. 139: Franz Xaver Winterhalter, „Marie von Hessen-Darmstadt/Maria Alexandrovna, Zarin von Russland“, 1857, Öl auf Leinwand, 130 x 95,5 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ГЭ-7539



Abb. 140: Franz Xaver Winterhalter, „Prinzessin Kotschoubey“, 1860, Öl auf Leinwand, 129,5 x 97,5 cm, Baltimore (Maryland), The Walters Art Museum Inv.-Nr. 37.2396



Abb. 141: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Emilia Henriette Lucia Schoeller, verh. Peill (1821-1891)“, 1842, Öl auf Leinwand, 110 x 80 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 142: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Josephine Bel, geb. Flemming (?-1895)“, 1850, Öl auf Leinwand, 126 x 93 cm, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1965/34



Abb. 143: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis einer Bankiers Frau aus Bad Godesberg“, 1857, Öl auf Leinwand, 139 x 99 cm, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1983/548 b



Abb. 144: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Adelheid Marie von Nassau, geb. von Anhalt-Dessau (1833-1916)“, 1855, Öl auf Leinwand, 155 x 108 cm, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau, Inv.-Nr. AAN00094001



Abb. 145: Carl Begas, „Bildnis Simon von Oppenheim (1803-1880)“, 1854, Öl auf Leinwand, 139 x 99 cm, Köln, Bankhaus Sal. Oppenheim, Hausarchiv



Abb. 146: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Paula von Oppenheim, geb. Engels (1837-1919)“, 1864, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



Abb. 147: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Eduard Kühlwetter(1813-1897)“, 1865, Öl auf Leinwand, 76 x 60 cm, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Walraff-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Inv Nr. WRM 1866 (= HM 1940/155)



Abb. 148: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Carl Windscheidt (1789-1864)“, 1863, Öl auf Leinwand, 76 x 60 cm, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1605 (= HM 1940/135)



Abb. 149: Raffael, „Baldassare Castiglione (1478-1529), Schriftsteller und Diplomat“, Öl auf Leinwand, 82 x 67 cm, Paris, Louvre, Inv. Nr. INV 611

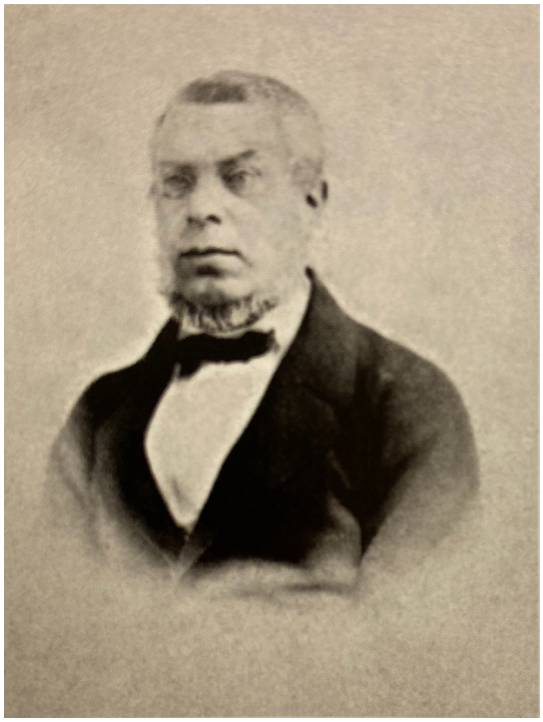


Abb. 150: Unbekannter Fotograf, „Eduard Kühlwetter“, um 1865, Foto



Abb. 151: Louis Krevel, „Bildnis Philipp Heinrich Karcher (1776-1850)“, um 1836, Öl auf Leinwand, 82 x 65,6 cm, Privatbesitz



Abb. 152: Louis Krevel, „Bildnis Georg Philipp I. Korn (1763-1839)“, um 1839, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Privatbesitz



Abb. 153: Louis Krevel, „Bildnis Bernhard Christian von Scheibler (1812-1880)“, um 1836, Öl auf Leinwand, 83,5 x 64,5 cm, Privatbesitz



Abb. 154: Francesco Hayez, „Porträt des Camillo Benso di Cavour“, 1864, Öl auf Leinwand, 79 x 64 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera



Abb. 155: Gustave Courbet, „Pierre-Joseph Proudhon“, 1865, Öl auf Leinwand, 72, x 55,5 cm, Paris, Musée d’Orsay, Inv. Nr. RF 1958 14



Abb. 156: Gustave Courbet, “Monsieur Suisse”, 1861, Öl auf Leinwand, 59,1 x 49,2 cm, New York, The Metropolitain Museum, Inv. Nr. 29.100.120



Abb. 157: Gustave Courbet, “Bildnis Antonia Auguste Franziska von Mirbach (1797-1855)“, 1829, Öl auf Leinwand, 59,1 x 49,2 cm, New York, The Metropolitain Museum, Inv. Nr. 29.100.120



Abb. 158: Carl Ferdinand Sohn, “Bildnis Johann Wilhelm Joseph von Mirbach (1784-1849)“, um 1830, 59,1 x 49,2 cm, Öl auf Leinwand, New York, The Metropolitain Museum, Inv. Nr. 29.100.120



Abb. 159: Wilhelm Schadow, „Madame Kortüm“, 1829, Öl auf Leinwand, 84,5 x 83,5 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 160: Wilhelm Schadow, „Marianne von Preußen“, um 1925, Öl auf Leinwand, 62,2 x 45 cm, Bad Homburg v. d. Höhe, Sammlung Eric Leonhardt



Abb. 161: Wilhelm Schadow, „Prinz Friedrich Wilhelm Ludwig von Preußen“, um 1830, Öl auf Leinwand, Ø 73,5 cm, Hamburg, Sammlung Dr. Wolfgang Kalbhenn



Abb. 162: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Hans Graf von Königsmarck (1799-1876)“, 1855, Öl auf Leinwand, Groß Pankow, Schloss Museum Wolfshagen



Abb. 163: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Marie Alexandrina von Sachsen-Altenburg, Königin von Hannover (1818-1907)“, 1855, Öl auf Leinwand, 228,6 x 152,4 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 405098



Abb. 164: Raffael, „Bildnis einer jungen frau mit Einhorn“, um 1505/06, von Holz auf Leinwand übertragen, 65 x 51 cm, Rom, Galleria Borghese



Abb. 165: Tizian, „Isabella von Portugal“, 1548, Öl auf Leinwand, 117 x 98 cm, Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P00415



Abb. 166: Anthonis van Dyck, “Lady Lucy Percy”, 1637, London, Tate Britain



Abb. 167: Peter Lely, “Frances Teresa Stuart (1647-1702)”, ca. 1662-65, Öl auf Leinwand, 125,8 x 102,7 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 404514



Abb. 168: Thomas Gainsborough, “genannt Lady Mary Bruce, Duchess of Richmond (1740 -1796) oder möglicherweise Elizabeth White, Mrs Hartley (1751 - 1824)”, ca. 1786-87, Öl auf Leinwand, 231,1 x 152,4 cm, Ascott House, Rothschild Collection, National Trust, Inv.-Nr. 1535129



Abb. 169: Franz Xaver Winterhalter, „Bildnis Clémentine, Prinzessin d’Orléans (1817-1907)“, 1846, Öl auf Leinwand, 218 x 141,5 cm, Versailles



Abb. 170: Franz Xaver Winterhalter, “Queen Victoria”, 1842, Öl auf Leinwand, 130 x 97,8 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 407609



Abb. 171: Franz Xaver Winterhalter, „Augusta von Sachsen-Weimar-Eisenach, später Deutsche Kaiserin und Königin von Preußen (1811-1890)“, Öl auf Leinwand, Maße und Aufbewahrungsort sind unbekannt



Abb. 172: Franz Xaver Winterhalter, „Luise Großherzogin von Baden (1838-1923, geb. Prinzessin von Preußen)“, Öl auf Holz, 126,5 x 94 cm, Moskau, Puschkin Museum



Abb. 173: Roberet(?) Bussler, Kopie nach Joseph Karl Stieler, „Elisabeth Ludovika von Bayern, Königin von Preußen (1801-1873)“, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. GK I 12035, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Abb. 174: Franz Xaver Winterhalter, „Elisabeth von Österreich (1837-1898)“, Öl auf Leinwand, 236 × 164 cm, Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 5631



Abb. 175: Friedrich von Amerling, „Maria Gräfin Chorinsky, geb. Prinzessin Esterházy (1813–1894)“, 1838, Öl auf Leinwand, 132 x 103 cm, Wien, Belvedere, Leihgabe aus Privatbesitz, Inv.-Nr. Inv.-Nr. Lg 186



Abb. 176: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Adolph von Nassau (1817-1905)“, 1856, Öl auf Leinwand, 148 x 100 cm, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau



Abb. 177: Unbekannter Fotograf „Adolph von Nassau (1817-1905)“, Foto, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau



Abb. 178: Unbekannter Fotograf „Adolph von Nassau (1817-1905)“, Foto, 8,5 c 54 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 2908139



Abb. 179: Josef von Kriehuber, „Stephan Franz Viktor von Österreich (1817-1867)“, 1843, Lithographie, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 613993



Abb. 180: François Gérard, „Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1770-1840)“, 1814-1816, Öl auf Leinwand, 234 x 160 cm, Oxford, University, Examination Schools, Inv.-Nr. PCFA142



Abb. 181: Thomas Lawrence, „Friedrich Wilhelm III. von Preußen (1770-1840)“, 1814-1818, Öl auf Leinwand, 270,5 x 178,4 cm, Windsor Castle/ Royal Collection Trust, Inv.Nr. RCIN 404944



Abb. 182: Franz Krüger, „Friedrich Wilhelm III. von Preußen“, Öl auf Leinwand, 1837, 280 x 174 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 183: Franz Xaver Winterhalter, „Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897)", um 1843, Öl auf Leinwand, 218 x 142, Christie`s



Abb. 184: Ludwig Knaus, „Bildnis Herzog Adolph von Nassau", 1853, Öl auf Leinwand, 92 x 63 cm, Privatbesitz



Abb. 185: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Marie zu Wied, geb. von Nassau", 1860, Öl auf Leinwand, 78 x 67 cm, Luxemburg, Sammlung des Großherzöglichen Hauses Luxemburg-Nassau



Abb. 186: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Marie zu Wied, geb. von Nassau", [1861], Öl auf Leinwand, 59 x 52,2 cm, Privatsammlung



Abb. 187: Unbekannter Fotograf, „Marie, Princess of Wied (1825-1902)", 1863**,** Albumen print, 8,3 x 5,4 cm (Bild), Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 2908141



Abb. 188: Carl Schmidt (um1805-1850), zugeschrieben, nach Schadow, „Prinzessin Marianne von Preußen", um 1826-1830, Öl auf Leinwand, 75 x 76 cm, Potsdam, SPSG Berlin-Brandenburg, Kat.-Nr. GK I 3620



Abb. 189: Carl Joseph Begas, „Bildnis Kronprinzessin Marie von Bayern, geb. Prinzessin von Preußen", 1842, Öl auf Leinwand, ø 42,5 cm, Graf-Luxburg-Museum des Bezirks Unterfranken, Schloss Aschbach, Inv.-Nr. 2021



Abb. 190: Carl Joseph Begas, „Bildnis Augusta Prinzessin von Preußen geb. Prinzessin von Sachsen-Weimar und Eisenach", 1843, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv.-Nr. G1430



Abb. 191: Joseph Stieler, „Königin Karoline Friederike von Bayern“, 1823, Öl auf Leinwand, 72 x 59 cm, Neumeister, 15. März 2021, Auktion 929, Kat.-Nr. 64



Abb. 192: Nach Joseph Stieler, „Maria Anna von Bayern“, ca. 1842, 64 x 52 cm, Öl auf Leinwand, Sotheby‘s



Abb. 193: Joseph Stieler, „Caroline Freifrau von Gumppenberg, Gräfin von Bayrstorff“, 1856, Öl auf Leinwand, 104,5 x 83,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv-Nr. Gm2446



Abb. 194: Friedrich von Amerling, „Luise Tauber, geb. von Hönigsberg“, 1863, Öl auf Leinwand, 69 x 57 cm, im Kinsky, Auktion: Gemälde des 19. Jh., 19.10.2016, Lot 943



Abb. 195: Franz Xaver Winterhalter, “Lady Clementina Augusta Wellington Child Villiers”, 1857, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



Abb. 196: Carl Fedinand Sohn, “Bildnis Nikolaus Wilhelm Herzog von Nassau (1832-1905)“, 1857, Öl auf Leinwand, 64 x 53 cm, Stockholm, The Royal Court, Inv.-Nr. CXVIG 325



Abb. 197: Roger Fenton, “Prinz Nikolaus Wilhelm von Nassau (1832-1905)“, 1854, Ablum print, 20 x 15,4 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 2906570



Abb. 198: Roger Fenton, “Prinz Nikolaus Wilhelm von Nassau (1832-1905)“, 1854, Ablum print, 18,7 x 14,6 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 2906571



Abb. 199: Franz Krüger, „Bildnis von Alexei Brobinski“, 1850, Öl auf Leinwand, 65 x 54,5 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ЭРЖ-982



Abb. 200: Franz Joseph Stieler, „Bildnis Herzog Maximilian Joseph von Wittelsbach Zweibrucken (1808-1888)“, 1825-1831, Verbleib unbekannt



Abb. 201: Franz Xaver Winterhalter, “George, Duke of Cambridge (1819-1904)”, 1852, Öl auf Leinwand, 61,4 x 50, 8 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 407124



Abb. 202: Carl Ferdinand Sohn, „Wilhelm von Nassau“, 1856, Öl auf Leinwand, 145 x 97 cm, Luxemburg, Sammlung des Großherzoglichen Hauses Luxemburg-Nassau



Abb. 203: Carl Ferdinand Sohn, „Franz von Nassau“, 1866, Öl auf Leinwand, 145 x 98 cm, Luxemburg, Sammlung des Großherzoglichen Hauses Luxemburg-Nassau



Abb. 204: Unbekannter Fotograf, „Porträt des jungen Erbprinzen Wilhelm (Guillaume IV.) von Nassau“, Foto, Luxemburg, Sammlung des Großherzoglichen Hauses Luxemburg-Nassau



Abb. 205: Antonie Heeres Sioertsma (1626/7-1662), “Wilhelm Hendrick, Prince van Orangien”, ca. 1650-62, Druck, 38 x 18 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 602960



Abb. 206: Anthonys van Dyck, „Die drei ältesten Kinder von Charles I Stuart (1600-1649) und Henrietta Maria de Bourbon (1609-1669), Charles (1630-1685), Mary (1631-1666) und James (1633-1685)“, 1635, Öl auf Leinwand, 153,4 x 154 cm, Turin, Galleria Sabauda, Inv.-Nr. 285



Abb. 207: Allan Ramsay, “Prince William, Duke of Clarence”, Öl auf Leinwand,127,5 x 101,5 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 404924



Abb. 208: Wilhelm Schadow, „Die Kinder des Hofmarschalls von Schöning“, 1822, Öl auf Leinwand, 139 x 100 cm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv.-Nr. 679/M 18/2006



Abb. 209: Wilhelm Schadow, „Familienbildnis Prinzessin Marianne von Preußen mit ihren Kindern Adalbert, Elisabeth und Waldemar“, 1821-22, Öl auf Leinwand, 226 x 174,5 cm, Kronberg i. T, Hausstiftung, Darmstadt, Schlossmuseum Darmstadt, Inv.-Nr. DA B 21042



Abb. 210: Franz Xaver Winterhalter, „King Edward VII.“, 1843, Öl auf Leinwand, 128.3 x 102.8 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCNI 401411



Abb. 211: J & L Allgeyer, „Albert Victor, 3. Sohn von Mr und Lady Frances Baillie“, 1868, Foto, 8,8 x 5,6cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 2911528



Abb. 212: Karl Joseph Stieler, „Porträt von Maximilian de Beauharnais, 3. Herzog von Leuchtenberg als Kind“, 1821, Öl auf Leinwand, Eremitage, St. Petersburg



Abb. 213: Ferdinand Georg Waldmüller, „Porträt des späteren Kaisers Franz Joseph I. von Österreich (1830–1916) als Grenadier mit Spielzeugsoldaten“, 1832, Öl auf Holz, 34,8 x 29 cm, Vaduz-Vienna, The Princely Collections, Inv.-Nr. GE 1606



Abb. 214: Carl Ferdinand Sohn, „Kinderbildnis Elisabeth (1843-1916) und Wilhelm zu Wied (1845-1907)“, 1851, Öl auf Leinwand, 60,5 x 60,5 cm, Privatbesitz



Abb. 215: Ludwig Bender, „Fürstin Marie zu Wied mit ihren Kindern Elisabeth, Otto und Wilhelm, Neuwied“, 1853, Fotografie



Abb. 216: Wilhelm Severin, „Marie Fürstin zu Wied (1825-1902) geb. Prinzessin von Nassau mit Tochter Elisabeth (1843-1916), der späteren Königin von Rumänien gen. Carmen Sylva“, 1853, Daguerreotypie, 7,3 x 6,2 cm, Köln, Museum Ludwig, Inv.-Nr. ML/F/SL 0130



Abb. 217: Wilhelm Schadow, „Die Kinder des Künstlers“, 1830, Öl auf Leinwand, 138 x 110 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 1977-1



Abb. 218: Johann Wilhelm Schirmer, „Doppelporträt der Kinder Ida und Else“, 1847, Öl auf Leinwand, 45 x 46,6 cm, Museum Zitadelle Jülich, Inv.-Nr. 2019-0291



Abb. 219: Johann Wilhelm Schirmer, „Doppelporträt der Kinder Albrecht und Julius“, 1847, Öl auf Leinwand, 44,5 x 46,2 cm, Museum Zitadelle Jülich, Inv.-Nr. 2019-0292



Abb. 220: Heinrich Christoph Kolbe, „Etienne Maria (1810–1834) und Christine Louise Kolbe (1807–1855)“, ca. 1820, Wuppertal, Von der Heydt Museum, Inv.-Nr. G 0466



Abb. 221: Ferdinand Georg Waldmüller, „Rudolf und Marie Gabrielle Markowsky“, 1834, Öl auf Holz, 25 x 31 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 5781 (seit 1924)



Abb. 222: Ferdinand Georg Waldmüller, „Das Geschwisterpaar“, 1844, Öl auf Holz, 29 x 24 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1353



Abb. 223: Franz Xaver Winterhalter, “Albert Edward, Prince of Wales, mit Prince Alfred”, 1849, Öl auf Leinwand, 63,9 x 45,6 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 403121



Abb. 224: Diego Velázquez, “Prinz Balthasar Carlos von Spanien als Jäger”, 1635-1636, Öl auf Leinwand, 191 x 103 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. P01189



Abb. 225: François Gérard, „Alexandre and Henri Gérard“, 1792, Bayeux Museum



Abb. 226: Charles Lemoine, nach Aimée Brune-Pagès, „Raffael im Atelier Leonardos während der Arbeiten am Porträt der Mona Lisa“, 1845, Stich



Abb. 227: Cesare Maccari, „Leonardo malt die Mona Lisa“, 1863, Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm, Asciano, Museo Cassioli Pittura sense dell’Ottocento



Abb. 228: Pierre Bouillon gezeichnet, Raphaël Urbain Massard gestochen, nach Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, ca. 1803-1809, Stich, 32,2 x 20,2 cm, The British Museum, Inv.-Nr. 1856,0712.485



Abb. 229: Constant Louis Antoine Lorichon, nach Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, ca. 1804-1814, Stich, 25,2 x 16,5 cm, The British Museum, Inv.-Nr. 1856,0308.1216



Abb. 230: Hyacinthe Louis Victor Jean Baptiste Aubry-Lecomt, nach Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1824, Lithographie, 29,5 x 19,6 cm, The British Museum, Inv.-Nr. 1875,0410.46



Abb. 231: Eduard Clemens Fechner, nach Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, ca. 1823, Lithographie, 43,5 x 32 cm, The British Museum, Inv.-Nr. 1854,1020.1462



Abb. 232: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis einer jungen Dame“, Öl auf Leinwand, 86,3 x 65,5 cm, Düsseldorf, Nachlass von Carl Sohn



Abb. 233: Louis-Leopold Robert, „Mädchen von Procida“, 1822, Öl auf Leinwand, 81 x 68,5 cm, Winterthur, Kunst Museum Winterhur, Stiftung Oskar Reinhart, Inv.-Nr. OR 335



Abb. 234: Franz Xaver Winterhalter, „Junge Italienerin am Brunnen“, ca. 1833-1834, Öl auf Leinwand, 73,8 x 92,3 cm, Freiburg a. Br., Augustinermuseum, Inv.-Nr. M 76/007



Abb. 235: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis einer jungen Dame 2“, Öl auf Leinwand, 84 x 62 cm, unsigniert, Berliner Privatbesitz



Abb. 236: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis der Gräfin Monts“, 1846, Öl auf Leinwand, 84 x 62 cm, Wuppertal, Sammlung Volmer



Abb. 237: Wilhelm Schadow, „Catharina Johanna Groschke“, um 1828, Öl auf Leinwand, 36,5 x 29 cm, Los Angeles, Slg. Fiona Chalom



Abb. 238: Wilhelm Schadow, „Heilige Barbara“, 1844, Öl auf Leinwand, 114,6 x 83 cm, Neuss, Clemens-Sels-Museum, Inv.-Nr. MA 1981.160



Abb. 239: Raffael, „Heilige Katharina von Alexandrien“, um 1507, Öl auf Holz, 72,2 x 55,7 cm, London, The National Gallery, Inv.-Nr. NG168



Abb. 240: Franz Xaver Winterhalter, „Francisca Caroline de Braganca (1824-1898)“, 1844, Öl auf Leinwand, 92 x 74 cm, Versailles, Schloss, Inv.-Nr. MV 5117



Abb. 241: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Marie Antoinette Stein, geb. Jung (1821-1890)“, 1847, Öl auf Leinwand, 82 x 65,5 cm, Worms, Museum Heylshof, Inv.-Nr. 83



Abb. 242: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Carl Eduard Schnitzler (1792-1864)“, 1838, Öl auf Leinwand, 70 x 58,5 cm, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Dep. 89/28



Abb. 243: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Katharina Adelaide Stein, geb. Herstatt (1808-1863)“, 1849, Öl auf Leinwand, 117 x 90 cm, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Dep. 89/8



Abb. 244: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Clara Schumann, geb. Wieck (1819 – 1896)“, 1853, Öl auf Leinwand, Im Zweiten Weltkrieg zerstört



Abb. 245: William Adolphe Bouguereau, „Bildnis Geneviève Céline“, 1850, Öl auf Leinwand, 41,3 x 46,2 cm, Privatsammlung



Abb. 246: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis einer Dame mit Schleier“, 1854, Öl auf Leinwand, 81 x 65,5 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 247: Unbekannter Künstler, „Portrait einer jungen Frau“, Öl auf Leinwand, 79 x 65 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 248: Raffael, „La Donna Velata”, 1512-1515, Öl auf Leinwand, 82 x 61 cm, Florenz, Galleria Palatina, Inv.-Nr. 245



Abb. 249: Anselm Feuerbach, „Bildnis einer Römerin“, Öl auf Leinwand, 1857, 68 x 58 cm, Speyer, Feuerbachhaus



Abb. 250: Kopist/Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden (1802-1869)“, Öl auf Leinwand, 86 x 69,5 cm, Andernach, Gut Nettehammer



Abb. 251: Marie Wiegmann, „Bildnis Dr. Peter Backhausen (1801-1869)“, 1859, Öl auf Leinwand, 75 x 57 cm, Andernach, Gut Nettehammer



Abb. 252: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden (1802-1869) als junge Frau“, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt



Abb. 253: Unbekannter Künstler, „Bildnis Malvine Backhausen, geb. Schleiden (1802-1869) als junge Frau“, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



Abb. 254: Wahrscheinlich Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Otto Backhausen (1836-1903)“, Öl auf Leinwand, 65 x 51,5 cm, Andernach, Gut Nettehammer



Abb. 255: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Ida Backhausen, verh. Hauser (1835-1911)“, um 1860, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt



Abb. 256: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis einer jungen Dame mit Rose vor einer Landschaft“, 1848, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Privatbesitz



Abb. 257: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Marie Fürstin zu Wied, geb. Prinzessin von Nassau-Weilburg (1825-1902)“, 1858, Öl auf Leinwand, 83,5 x 66 cm, Roentgen Museum Neuwied, Inv.-Nr. 4967



Abb. 258: Thomas Lawrence, “Caroline of Brunswick (1768-1821), Queen of George IV”, 1798, Öl auf Leinwand, 170 x 146 cm inkl. Rahmen, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 121-1877



Abb. 259: Franz Xaver Winterhalter, „Bildnis Augusta Wichrow“, 1848, Öl auf Leinwand, 97,2 x 76,2 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 260: C. David, nach Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Marie Fürstin zu Wied, geb. Prinzessin von Nassau-Weilburg (1825-1902)“, Lithographie, Düsseldorf Nachlass Sohn



Abb. 261: C. David, nach Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Marie Fürstin zu Wied, geb. Prinzessin von Nassau-Weilburg (1825-1902)“, Frontispiz in: Kremnitz 1904



Abb. 262: Friedrich Overbeck, „Italia und Germania“, 1828, Öl auf Leinwand, 94,5 x 104,7 cm, Neue Pinakothek München, Inv.-Nr. WAF 755



Abb. 263: Eduard Bendemann, „Die zwei Mädchen am Brunnen“, 1833, Öl auf Leinwand, 131 x 185 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. Nr. M 1981-1



Abb. 264: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Marie Wiegmann, geb. Hancke (1826-1893)“, 1843, Öl auf Leinwand, 126 x 102,5 cm, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4053



Abb. 265: Louis Amy Blanc, „Die Kirchgängerin“, 1834, Öl auf Leinwand, 112 x 77,7 cm, Landesmuseum Hannover, Inv.-Nr. PNM 482



Abb. 266: Joseph Karl Stieler, „Bildnis Anna Hillmayer“, 1829, Öl auf Leinwand, 71,7 x 58,4 cm, München, Schloss Nymphenburg



Abb. 267: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Amalie Elise Suermondt, geb. Cockerill (1815-59)“, 1848, Öl auf Leinwand, 132 × 104 cm, Suermondt-Ludwig Museum Aachen, Inv.-Nr. GK 1550



Abb. 268: Anthonis van Dyck, „Marie-Louise von Taxis“, um 1629, Öl auf Leiwand, 130 x 93,5 cm, Vaduz, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein, Inv.-Nr. GE 58



Abb. 269: Francesco Hayez, „Porträt der Sängerin Matilda Juva Branca“, 1851, Öl auf Leinwand, 120 x 94,5 cm, Mailand, Galleria d’Arte Moderna Milano, Inv.-Nr. GAM 464



Abb. 270: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Amalie Elise Suermondt, geb. Cockerill (1815-59)“, 1848, Öl auf Leinwand, 50 × 41 cm, ehem. Suermondt-Ludwig Museum Aachen, Inv.-Nr. GK 490



Abb. 271: Karl Herrmann, „Bildnis Prinzessin Marie Wilhelmine Friederike Elisabeth von Nassau, Fürstin zu Wied“, 1881, Öl auf Leinwand, 44 x 33 cm, Frankfurt am Main, Auktionshaus Döbritz, Auktion 8.6.2024



Abb. 272: Carl Ferdinand Sohn, „Mathilde Wesendonck, geb. Agnes Luckemeyer (1828-1902)“, 1850, Öl auf Leinwand, 124,5 x 97 cm, Stadtmuseum Bonn, Inv.-Nr. SMB 1991/G313



Abb. 273: Unbekannter Fotograf, „Mathilde Wesendonck“, Foto, wahrscheinlich 1850er Jahre, Archiv Wille, Mariafeld



Abb. 274: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Margarethe Roesberg, verh. Merkens (um 1830-1875)“, um 1850, Öl/Lwd., 82,8 x 67 cm, Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Inv.-Nr. 660 LM



Abb. 275: Jean-Auguste-Dominique Ingres, „Porträt der Comtesse d'Haussonville“, 1845, Öl auf Leinwand, 131,8 x 92 cm, New York City, The Frick Collection, Inv.-Nr. 1927.1.81



Abb. 276: Jean-Auguste-Dominique Ingres, „Bildnis der Baroness Betty de Rothschild“, 1848, Öl auf Leinwand, 141,9 x 101 cm, Privatsammlung



Abb. 277: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Sophie Eugenie Freifrau von Mumm, geb. Lutteroth (1822-1888)“, 1844, Öl auf Leinwand, 128 x 98,5 cm, Privatbesitz



Abb. 278: Carl Ferdinand Sohn, „Bildnis Else von Arnim (1861-1919)“, 1855, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt



Abb. 279: Franz Xaver Winterhalter, „Madame Ackerman, die Frau des Obersten Finanzministers von König Louis Philippe“, 1838, Öl auf Leinwand, 130,5 x 97,8 cm, Privatsammlung



Abb. 280: Carl Ferdinand Sohn, „Susanne Elise Mevissen, geb. Leiden (1822-1857)“, 1855, Öl/Lwd., 128 x 102 cm, Kölnisches Stadtmuseum, Dauerleihgabe des Wallraf-Richartz-Museums – Fondation Corboud, Köln**,** Inv.-Nr. WRM 1234 (= HM 1940/98)



Abb. 281: Hyacinthe Rigaud, Porträt von Ludwig XIV., Öl auf Leinwand, 277 x 194 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. INV 7492 und MR 2391



Abb. 282: Thomas Scully, „Bildnis Margaret Siddons, Mrs. Benjamin Kintzing“, 1812, Öl auf Leinwand, 91,4 x 73,3 cm, Worcester Art Museum, Inv.-Nr. 1917.35



Abb. 283: Jean-Auguste-Dominique Ingres, „Madame Jacques-Louis Leblanc, geb. Françoise Poncelle, (1788–1839)“, 1823, Öl auf Leinwand, 119,4 x 92,7 cm, New York, The Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 19.77.2

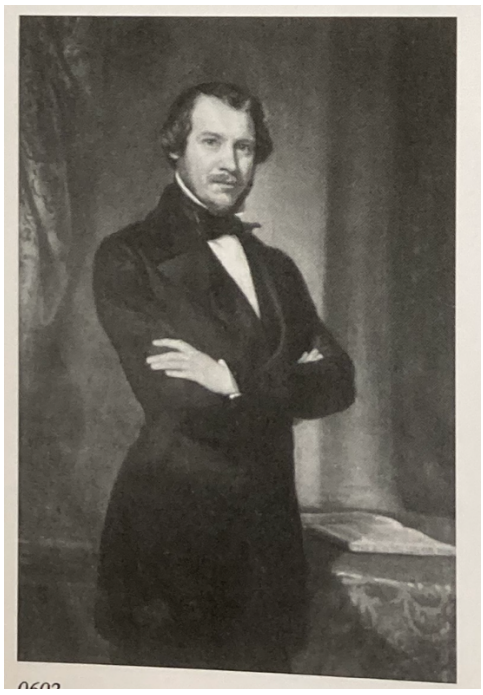


Abb. 284: Julius Amatus Roeting, „Bildnis Gustav von Mevissen”, um 1855, Öl auf Leinwand, 126 x 84,5 cm, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1983/592



Abb. 285: Ldolf (Rudolf) Gosekuhl, “Bildnis Elise Mevissen (Kopie nach Carl Sohn)“, 1930, Öl auf Leinwand, 153 x 126 cm mit Rahmen, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. Dep. 89/16, DLG aus Privatbesitz



Abb. 286: Unbekannter Fotograf, „Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen“, 1858, Fotografie, 22,2 x 17,4 cm, Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsche Sammlungen, Inv.-Nr. Foto.001.543



Abb. 287: Unbekannter Stecher, „Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen“, Druck, Archiv des Autors



Abb. 288: Unbekannter Fotograf, “Queen Stephanie of Portugal and the Algarves”, 1858, Fotografie, 21 x 16,5 cm, London, Royal CollectionTrust, Inv.-Nr. RCIN 2906700



Abb. 289: Carl Ferdinand Sohn, „Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen“, Öl auf Leinwand, 146 x 98 cm, Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsche Sammlungen, Inv.-Nr. II.B.1/865



Abb. 290: W. Severin (Hoffotograf Düsseldorf), „Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen – Gemälde von Sohn“, Fotografie, 10,4 x 6,2 cm, Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsche Sammlungen, Inv.-Nr. Foto.000.274



Abb. 291: Kaiserin Friedrich, „Queen Stephanie of Portugal“, 1858, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier, 19,7 x 13,1 cm, London, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCN 981251



Abb. 292: Carl Ferdinand Sohn, „Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen“, 1859, Öl auf Leinwand, 148,6 x 105,9 cm, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 406253



Abb. 293: Unbekannter Fotograf, „Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen“, Fotografie, Beschriftung: Osborne House. Isle of Wight, Fürstlich Hohenzollernsche Sammlungen, Sigmaringen



Abb. 294: Carl Ferdinand Sohn, „Stephanie von Hohenzollern-Sigmaringen“, 1860, Öl auf Leinwand, 147 x 100,2 cm, Lissabon, Palácio Nacional da Ajuda, Inv.-Nr. PNA 4046



Abb. 295: Unbekannter Fotograf, „Elisabeth von Gleichen-Rußwurm“, zwischen 1859-1865, Fotografie, 27,6 x 20,5 cm, Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Inv.-Nr. 4585



Abb. 296: Carl Ferdinand Sohn, „Elisabeth von Gleichen-Rußwurm“, 1866, Öl auf Leinwand, 127,5 x 95 cm, Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Inv.-Nr. B 94.41