

## »gegen die sogenannten Farbenleckser« Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918)

BIRGIT JOOSS

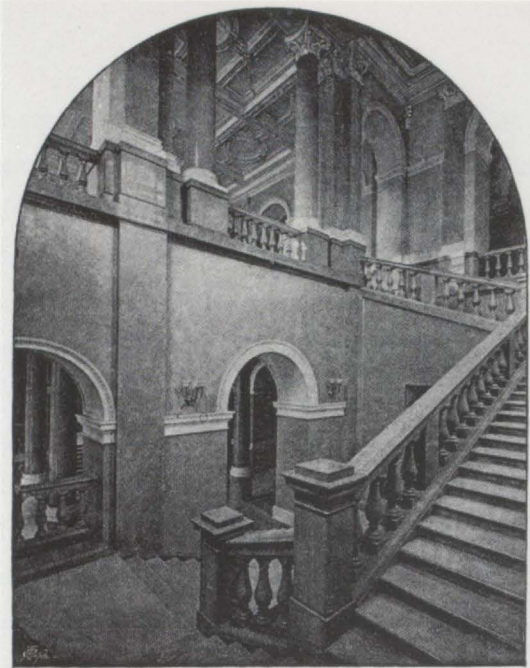
»An der neuen Akademie zu München ist nun auch das letzte Gerüst verschwunden« ließ die Zeitschrift *Kunst für Alle* im August 1886 ihre Leser wissen.<sup>1</sup> Mit dem Beginn der Prinzregentenzeit war, nach einem guten Jahrzehnt Bautätigkeit, das neue Akademiegebäude von Gottfried von Neureuther am Siegestor fertig gestellt (Abb. 1, 2). Friedrich Pecht lobte das aus französischen Kriegsschädigungsgeldern finanzierte Gebäude als »Münchner Siegesdenkmal« und hoffte, dass aus ihm große, deutsche Kunst hervorgehen werde.<sup>2</sup> Die Übergabe des Baus, an dem allerdings noch der Bauschmuck fehlte, vollzog Prinzregent Luitpold anlässlich des 100. Geburtstages von König Ludwig I. im Juni 1886.<sup>3</sup>

Endlich war die Akademie, die zuvor ihren Sitz im Wilhelminum in der Neuhauser Straße hatte und aufgrund ihrer Raum-

not zahlreiche Außenstellen hatte anmieten müssen, unter einem Dach vereint. Doch schon während der Bauphase hatte sich herauskristallisiert, dass auch die Pläne des Neubaus nicht mehr den Platz- und Ausbildungsbedürfnissen entsprachen. Sie hatten im ersten Stock des östlichen Gebäudeflügels eine großzügige Enfilade für die berühmte Gipsabguss-Sammlung vorgesehen, die aber inzwischen ihre Bedeutung für die Künftlerausbildung verloren hatte. Denn spätestens 1884 war die Antikenklasse aufgegeben worden, die bis dahin alle Studierenden in den ersten Semestern durchlaufen mussten, bevor sie nach der Natur zeichnen durften.<sup>4</sup> Gabriel von Hackl war 1880, noch unter Karl von Piloty, als letzter Leiter der Antikenklasse berufen worden, 1885 wurde seine Klasse in »Naturklasse Hackl«, 1901 in »Zeichenschule Hackl« umbenannt. Die Sammlungsräume wurden in Klassenräume und Ateliers umgewidmet; die bedeutendsten Exponate kamen in den Fluren zur Aufstellung, ein großer Teil wurde auf den Dachboden verbannt. Mit dem neuen Gebäude verschwand also ein für das 19. Jahrhundert zentraler Teil der Ausbildung von den Lehrplänen.



1 Akademie der Bildenden Künste München, 1904, Silbergelatineabzug, 20,5 x 26,5 cm, Akademie der Bildenden Künste München



Das Treppenhaus der neuen Münchener Kunstakademie  
Erbaut von G. Neureuther

2 Akademie der Bildenden Künste München, Treppenhaus.  
Nach: *Die Kunst für Alle* 2, 1887, S. 116

### Das Direktorat Friedrich August von Kaulbachs

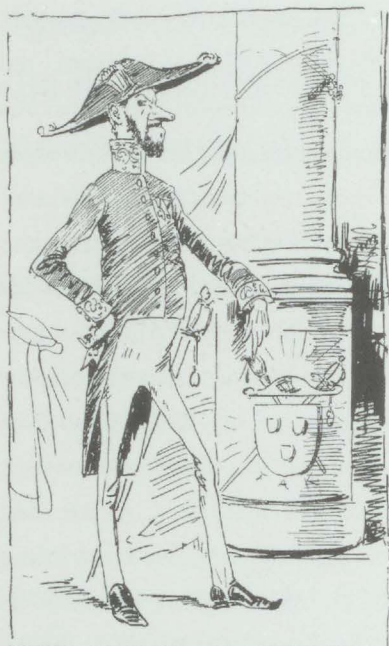
1886 war auch das Todesjahr des erst 59jährigen Akademiedirektors Piloty. Nach einer Interimszeit mit Max von Widmann übernahm der Maler und Karikaturist Friedrich August von Kaulbach für gut vier Jahre das Amt (Abb. 3). Er war Neffe des früheren Direktors Wilhelm von Kaulbach und sollte vom Ruhm seines Amtsvorgängers Piloty noch stark profitieren. Jener hatte als langjähriger Leiter der Akademie und einer ihrer berühmtesten Professoren für einen immensen Zustrom von Schülern aus vielen Ländern und für einen weltweit hervorragenden Ruf der Institution gesorgt. Die Schülerzahl hatte sich zwischen 1872 und 1884 von 240 auf 552 mehr als verdoppelt, um sich anschließend bei 400 einzupendeln.<sup>5</sup> Nicht alle Bewerber konnten aufgenommen werden; auch unter Kaulbach wurde noch die Hälfte der Anmeldungen abgelehnt.<sup>6</sup>

In der kurzen Direktorszeit Kaulbachs waren nur drei Professuren zu besetzen, so dass sich hier kaum eine eigene Handschrift ablesen lässt. Kaulbach machte sich vor allem als Münchner Künstlerfürst – neben Franz von Lenbach und Franz von Stuck – sowie als teuer bezahlter Portraitist einen Namen.<sup>7</sup> Als Akademiedirektor trat er dagegen nur verhalten in Erscheinung, da er offenbar kein großes

Interesse für das Amt aufbrachte; 1891 zog er sich wieder zurück. Immerhin hatte er 1888 – allerdings vergeblich – versucht, die 1826 abgeschaffte Landschaftsklasse wieder einzuführen, wofür Gustav Schönleber, Ludwig Willroider und Josef Wenglein vorgeschlagen waren. Doch konnte er im Ministerium nur die Neueinrichtung der zweiten vorgeschlagenen Professur für künstlerische Dekoration durchsetzen, die der ehemalige Konservator des Bayerischen Nationalmuseums, der Graphiker und Kunstgewerbler Rudolf von Seitz erhielt.<sup>8</sup> Seitz arbeitete als Innendekorateur im Stil der deutschen Spätrenaissance und des Rokoko, so dass mit seiner Berufung einem historistischen Dekorationswillen Rechnung getragen wurde, der auf Ausstellungen, Maskeraden und Künstlerfesten noch immer sehr gefragt war. Die Einrichtung einer solchen Professur war letztlich inkonsequent, da die Akademie stets gegen die dekorative Kunst argumentiert hatte. Sie sollte ihren Platz in der seit 1868 staatlich anerkannten Kunstgewerbeschule haben, während die Akademie der freien, also zweckungebundenen »hohen« Kunst vorbehalten bleiben wollte.<sup>9</sup> Seitz und Kaulbach waren aber befreundet und über den Künstlerkreis der »Allotria« (gegr. 1873) verbunden, was einen gewissen Einfluss auf die Besetzung gehabt haben dürfte.<sup>10</sup>

Innerhalb des Kollegiums gab es auch kritische Köpfe, die sich gegen derartige Verkrustungen wandten. Wilhelm von Lindenschmit d. J. etwa äußerte seine Reformideen schon bald nach Pilotys Tod in der *Kunst für Alle*, was sowohl im Direktorat als auch im Ministerium für einigen Unmut sorgte. Er plädierte unter anderem dafür, analog zu den Privatdozenten an der Universität auch an der Akademie freie Dozenten unterrichten zu lassen, die die »Ausschließlichkeit und Unfehlbarkeit« und die »manchmal allzukonservativen Neigungen der Professorenkollegien« als »Regulatoren« durchbrechen und »als Pioniere des Fortschritts« die Akademie vor »völligem Stillstand« bewahren könnten.<sup>11</sup> Doch seine Vorschläge blieben folgenlos.

Mit Pilotys Tod war das Ende der führenden Rolle der Historienmalerei an der Akademie eingeläutet. Zwar unterrichteten noch etliche seiner Schüler, etwa Sándor von Wagner, Franz von Defregger, Nikolaus Gysis oder Sándor von Liezen-Mayer, so dass man noch 1898 im *Bayerischen Vaterland* über »lauter Mumien der Pilotyschule« unter den Lehrern klagte.<sup>12</sup> Auch waren einige von ihnen speziell für das Fach »Historienmalerei« zuständig, so Lindenschmit d. J. bis 1895, Liezen-Mayer bis 1898, Wilhelm von Diez bis 1907 sowie Wagner und Defregger bis 1910. Doch betrachtet man das Œuvre der Genannten, so wird deutlich, dass



3 Friedrich August von Kaulbach: Selbstkarikatur als neuer Akademiendirektor, 1886, gezeichnet für die Künstlergesellschaft Allotria, München

sie nicht mehr für eine Alleinstellung der ›höchsten‹ Gattung, der Historie standen, sondern die Genremalerei bevorzugten. Unter Pilotys Direktorat war das Fach »Historienmalerei« im Jahre 1883 mit Liezen-Mayer ein letztes Mal besetzt worden. Anschließend gab es nur noch Berufungen auf Lehrstühle für »Malerei« oder »Maltechnik«.

Mit dem Niedergang der Historienmalerei ging die Herabstufung des 1841 als Pflichtfach eingeführten Unterrichts in Kunstgeschichte einher. 1827 hatte Peter von Cornelius eine Professur für Ästhetik und Kunstgeschichte eingerichtet, die nach Dr. Ludwig von Schorn die Professoren Ferdinand Olivier, Dr. Rudolf Marggraff und schließlich Dr. Moriz Carrière innehatten. Als letzterer 1887 in Pension ging, übernahm der Privatdozent der Ludwig-Maximilians-Universität, Dr. Berthold Riehl, den Kunstgeschichtsunterricht als einfacher Dozent; die ordentliche Professur entfiel. Die Bedeutung der Kunstgeschichte an der Akademie war aber bereits seit 1868 geschwunden, als mit der Verlagerung der Zeichenlehrer- und Architekturausbildung an das Polytechnikum bzw. die Kunstgewerbeschule die Kernzielgruppen von der Akademie abwanderten. Jegliche Zweckgerichtetheit – egal ob Architektur, angewandte Kunst oder Kunsterziehung – hatte nun ihre Berechtigung an der Akademie verloren; übrig blieb der Unterricht in Malerei, Bildhauerei und Graphik. Darüber hinaus war bei den freien Künstlern ein Rückgang des Interesses am Unterricht in »allgemeiner Geschichte« zu verzeichnen, wie die Bitte des Professors Felix Stieve von 1888 verdeutlicht, der von seinen Vorträgen an der Akademie wegen geringen Besuchs entbunden werden

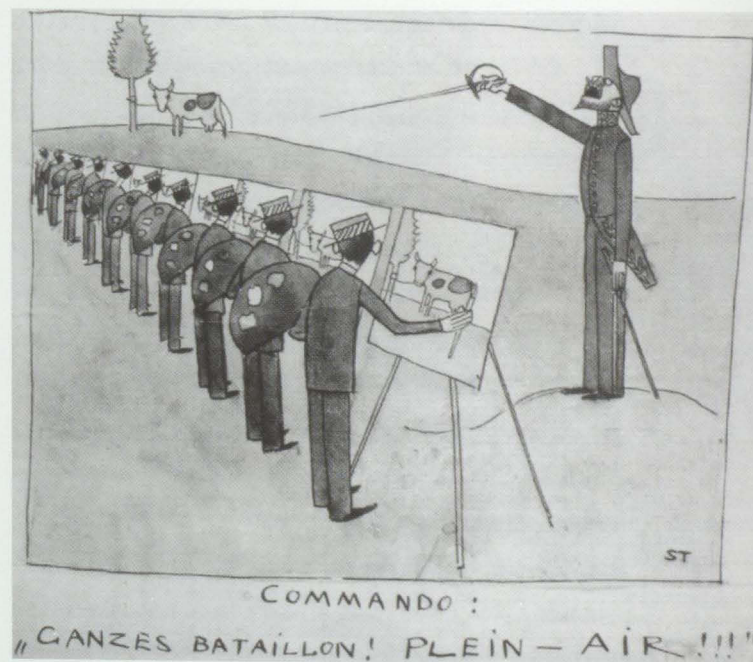
wollte. Stieve war noch 1885 unter Piloty engagiert worden, um Geschichtsunterricht in Verbindung mit Kostümkunde abzuhalten,<sup>13</sup> doch war dieses Fach drei Jahre später mit der Abkehr von der Historienmalerei nicht mehr von Belang. Im Jahr 1900 wurde die Kostümsammlung schließlich in Schränke geräumt und 1902 der Unterricht in Gobelinkunde und Heraldik abgelehnt.<sup>14</sup>

### Die Akademie unter Ludwig von Löfftz

Mehr Veränderungen als unter Kaulbach waren unter seinem Nachfolger Ludwig von Löfftz spürbar, der 1891 zum Direktor ernannt wurde und das Amt bis 1899 innehatte. Mit Gespür für die Neuerungen seiner Zeit zeigte er sich gegenüber jungen Kollegen und aktuellen Strömungen aufgeschlossen und leitete mit der Berufung von Künstlern aus dem Secessionenkreis eine Modernisierung der Akademie ein.

Den Beginn machte die Anstellung des Diez-Schülers Paul Höcker, der 1891 die Nachfolge von Kaulbachs Malklasse antrat. Seine Lehrmethode war im Vergleich zu seinen Kollegen sehr unakademisch: »Die erste Schulausstellung, die Hoecker am

4 Franz Stuck: *Commando: »Ganzes Bataillon! Plein-Air!!!«* Paul Höcker als Offizier eines Maler-Bataillons, um 1891/92. Nach: *Die Kunst für Alle* 27, 1911/1912, S. 29



Schlusse des Sommersemesters zeigte, verblüffte geradezu. In den anderen Schulen Atelierarbeit, Anlehnung an die Meister und Schema – bei ihm Freudigkeit, Sonne, Farben und so viele Temperamente als Schüler ausstellten! Er war der erste, der mit seinen Schülern sich im Sommer aufs Land wagte [...]. Höcker war der erste Moderne in der alten Akademie. Aber er lehrte nicht ›Modernität‹ nach Paragraphen, sondern regte an zum Sehen und Selbstfinden.<sup>15</sup> Er führte die Pleinair-Malerei an der Akademie ein und wurde schnell zum Magnet für progressiver gesinnte Schüler, zu denen fast alle Maler der Gruppe »Die Scholle«, aber auch Bruno Paul, Karl Schmoll von Eisenwerth oder Angelo Jank zählten, so dass damals in der Presse von »Talentschmiede« und »Geniekasten« die Rede war (Abb. 4). Trotzdem unterrichtete Höcker nur relativ kurz an der Akademie, da er sich nach einem Skandal ob seiner Homosexualität aus dem Lehrbetrieb zurückziehen musste.<sup>16</sup>

Es folgten die Berufungen der Maler Marr, Zügel und Stuck, die mit recht unterschiedlichen Œuvres den Nerv ihrer Zeit trafen, vielfach in Ausstellungen vertreten und auf dem Kunstmarkt stark nachgefragt waren. Der Amerikaner Carl von Marr stand für eine neue Ausrichtung der Genre- und Historienmalerei; mit seinem Lehrer Piloty war er kurz vor dessen Tod in einen heftigen Disput über sein Monumentalgemälde *Die Flagellanten* geraten, das einen Wandel in der erstarrten Münchner Historienmalerei ankündigte. Stilistisch wie thematisch war sein Œuvre weit gefächert und öffnete sich in gemäßiger Weise dem Impressionismus wie auch symbolistischen Tendenzen. Er hatte sowohl in Amerika als auch in Europa großen Erfolg; Berlin, Wien und München boten ihm Professuren an, wobei er letztere im Jahre 1893 annahm, über 30 Jahre blieb und 1922 sogar die Leitung des Hauses übernahm.<sup>17</sup>

Mit dem erst 32jährigen Franz von Stuck hatte man sich 1895 einen Künstler ans Haus geholt, der vom mittellosen Müllerssohn zu einem der bedeutendsten deutschen Maler seiner Zeit aufgestiegen



5 Das Tier-Atelier Heinrich von Zügels im Garten der Münchner Kunstakademie. Nach: *Die Woche*, 1909, Heft 48, S. 2060

war und als einflussreicher, im Luxus schwelgender letzter Künstlerfürst von München zur Leitfigur für angehende Künstler wurde.<sup>18</sup> Nur wenige hatten eine so steile Karriere geschafft. Die Mehrzahl der Absolventen gehörte dem stetig wachsenden Künstlerproletariat an, was jedoch die Hoffnungen der Neuankömmlinge nicht trübte. München war der ideale Ort für derartige Karrieren, wie Stuck selbst berichtete: »Der bayerische Hof ist überhaupt kunstsinnig und fördert die Kunst, wo er nur kann. Dazu kommt, daß der Künstler hier in Gesellschaft, die sonst sehr exklusiv ist und sich von Kaufleuten und Industriellen streng abschließt, gerne gesehen wird. Der Künstler verkehrt mit dem Hof, dem Adel und der höchsten Beamtschaft auf gleichem Fuße. Dergleichen lässt sich von Berlin sicher nicht sagen.«<sup>19</sup> Stucks symbolistische, sinnenfreudige, auch dekorative Malerei – an internationaler Kunst orientiert und auf den Münchner Kunstmarkt abgestimmt – repräsentierte eine neue Stilrichtung, die nun an der Akademie ihren Platz fand, wo er als hervorragender Lehrer galt, der seinen Schülern viel Freiraum ließ.<sup>20</sup>

Der ebenfalls 1895 berufene, im Stil des deutschen Impressionismus arbeitende Tiermaler Heinrich von Zügel hatte die Einrichtung eines Tier-Ateliers im Garten der Akademie zur Bedingung seiner Berufung gemacht, was ihm einen naturnahen Unterricht mit Tageslicht ermöglichte (Abb. 5). Eine solche Klasse hatte es bis dahin nur an der Karlsruher Akademie gegeben, die Zügel ein Jahr lang geleitet hatte.<sup>21</sup> Die atmosphärische Wiedergabe der Tiere unter freiem Himmel, das Erfassen der Reflexionen

von Sonne und Wasser, das Spiel von Licht und Schatten waren Zügels künstlerische Anliegen, die er den Schülern vermittelte. Er hielt sie an, »nach Art von Leibl« vom Detail auszugehen und den Gesamteindruck zu vernachlässigen, wie sein Schüler Hermann Ebers im Rückblick charakterisierte: »Freilich eines fehlt: es war die Anleitung zur Bildkomposition. Zügel, in einer älteren Schultradition aufgewachsen, wusste noch viel von ihr, aber er hielt mit diesem Wissen zurück, vielleicht um uns nicht irgendwie in konventionelle Bahnen zu drängen. So erlebten wir das Erlöschen der alten Kompositionskunst im Naturalismus und Impressionismus mit, ohne dass uns neue kompositorische Wege gewiesen wurden wie sie später der in Deutschland damals noch unbekannte Cézanne zu entdecken versuchte.«<sup>22</sup>

Spätestens mit diesen Malern hatten Landschafts- und Genremalerei nun auch ohne eigene Klassen einen festen Platz in der Akademie gefunden und impressionistische sowie symbolistische Tendenzen Einzug gehalten. Entsprechend hatte sich das akademische Ausbildungssystem gewandelt: Mit dem Wegfall der Antikenklasse bot ab 1885 die so genannte Naturklasse, die 1869 mit Johann Leonhard von Raab eingeführt worden war, den Einstieg in das Studium; ab 1901 wurde sie dann in Zeichenschule umbenannt.<sup>23</sup> Nach ihr rückte man in die Mal- oder Bildhauerschule auf. Da auch die Komponierschule im ursprünglichen Sinn allmählich aufgegeben wurde, blieb nur noch der »Rumpf« der alten Ausbildung übrig: »Man hatte ihnen [den Akademien] sozusagen Kopf und Schwanz abgeschnitten. Die Antikenklasse, in der man früher das Studium anfangen musste, existierte nicht mehr. Die naturalistische Tendenz der Zeit hatte ihr ein Ende bereitet und die Gipsabgüsse nach den Meisterwerken der Alten, die früher als Vorbilder für die Zeichnungen der Anfänger gedient hatten, langweilten sich auf den langen Gängen des Akademiegebäudes. [...] Von der Antikenklasse war man früher in die Naturklasse gekommen, in welcher Zeichnen und später Malen nach dem lebenden Modell geübt wurde, und sie war genau genommen nur mehr übrig geblieben. Denn den Abschluss des Studiums hatte früher die Komponierklasse gebildet und auch sie war im Akademiebetrieb meiner Studienzeit so gut wie verschwunden.«<sup>24</sup>

Mit der Betonung des Naturstudiums erhielt das Modell- und Aktzeichnen immer mehr Gewicht, so dass die Akademie dem Ministerium die entsprechende Finanzierung abringen musste.<sup>25</sup> 1909 zahlte sie schließlich »allein 28 000 Mark Modellgelder im Jahr und marschiert mit dieser Summe an der Spitze sämtlicher künstlerischer Unterrichtsanstalten.«<sup>26</sup> Ein regelrechter Beruf ent-



6 M. Ebersberger: *Der Modellmarkt in dem Vestibül der Akademie der bildenden Künste in München*, 1891, Holzstich, 40 x 55 cm.  
Nach: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 2525, 21. November 1891, S. 250f.

stand, so dass 1904 sogar ein Fachverband Münchener Berufsmodelle gegründet wurde, der die Interessen seiner 500 bis 600 Mitglieder vertreten sollte.<sup>27</sup> Die *Allgemeine Zeitung* berichtete 1901 von der überbordenden Situation: »Alltäglich mit dem Glockenschlage 8 Uhr kommen nahezu 150, ja oft 200 Personen in die Kunstakademie. [...] Schlag 9 Uhr gibt ein Glockenzeichen bekannt, daß die »Börse« geschlossen wird und alle jene Modelle, auf die bis zu diesem Zeitpunkte nicht reflektirt wurde, vorschriftsmäßig die Kunstakademie zu verlassen haben.«<sup>28</sup> Das Vestibül der Akademie wurde für ganz München die »Zentralisation des Modellmarkts [...]. An diesen Ort kommen die Künstler, die alten und die jungen, von der Akademie sowohl wie von den Stadtateliers, um das zu holen, was sie brauchen, eine »Madonna«, einen »König«, einen »Landsknecht«, einen »Athleten« oder einen »Frühling« oder eine »Venus«, wie eben gerade die Darstellungsabsichten eingestellt sind« (Abb. 6).<sup>29</sup>

Entsprechend beliebt waren die seit 1897 angebotenen Vorlesungen des Universitätsprofessors Siegfried Mollier, der – das Naturstudium unterstützend – in der Alten Anatomie wöchentlich unterrichtete: »[...] es konnte keinen anregenderen Lehrer geben als Mollier, den wir alle sehr verehrten. Er demonstrierte am Skelett, an der Leiche und am lebenden Modell. Da er ein hervorragender Zeich-

ner war, konnte er ausserdem auf einer grossen Milchglastafel mit farbigen Kreiden das im verallgemeinernden Bild vorführen, was er uns in Natura gezeigt und erklärt hatte. Es war das unendlich viel lehrreicher, als etwa das Vorzeigen fertiger Bildtafeln.«<sup>30</sup> Das Arbeiten nach der Natur war nun oberstes Prinzip der Ausbildung und blieb es bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.

Mit Peter von Halm holte Löfftz 1896 einen bedeutenden Vertreter der Radierkunst ans Haus, der 1901 auf eine ordentliche Professur aufrückte. Damit ging eine Verschiebung der Gewichte innerhalb der Druckgraphik einher. Denn bis 1895 hatte noch die alte Klasse für Kupferstich existiert, die mit der Pensionierung von Johann Leonhard von Raab abgeschafft und durch die Tiermalereiklasse von Zügel ersetzt wurde. Mit einem versierten Radierer wie Halm trug man der Wiederentdeckung der Druckgraphik als künstlerischem Medium Rechnung, die sich auch in der Gründung des Münchner Vereins für Original-Radierung 1892 manifestierte. 1915 pries ihn Georg Jacob Wolf als »Vater der ganzen modernen deutschen Radiererschule«.<sup>31</sup> Die Vermittlung graphischer Fertigkeiten war von enormer Bedeutung: Als 1896 in München die Zeitschriften *Jugend* und *Simplicissimus* gegründet wurden, eröffnete sich ein lukrativer Illustrationsmarkt, der von Schülern und Absolventen der Kunstakademie mit Bravour bedient wurde.

### Krisensymptome

Im Publikations- und Ausstellungswesen machten sich freilich nur einzelne Mitglieder, nicht die Akademie als solche bemerkbar. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sie die traditionelle Akademieausstellung – und damit einen wesentlichen Machtfaktor – aufgegeben; als Organisator von Ausstellungen trat nun die Künstlergenossenschaft in Erscheinung, die seit 1869 bedeutende internationale Kunstausstellungen im Glaspalast ausrichtete, seit 1889 in jährlichem Rhythmus. Als diese Genossenschaft unter der Leitung Lenbachs in den späten 1880er Jahren immer mehr von Bürokratismus, Vet-

ternwirtschaft und Nationalismus geprägt wurde, war es nicht die Akademie, die regulierend eingriff; vielmehr spaltete sich 1892 unter Leitung von Bruno Piglheim eine neue Künstlervereinigung ab, die Secession. Ihre Gründungsmitglieder waren durchwegs Akademieabsolventen und stammten vorrangig aus der Klasse des noch immer lehrenden Professors Wilhelm von Diez. Auch in den Folgejahren blieben Akademie und Secession eng miteinander verknüpft: Höcker war zum Zeitpunkt der Gründung bereits Professor; später folgten die Berufungen von Stuck (1895), Zügel (1895), Herterich (1899), Habermann (1905), Jank (1907) und Becker-Gundahl (1910). Die Secessionisten pochten auf Qualität und eine internationale Orientierung und wandten sich gegen die nivellierenden und lokalpatriotischen Tendenzen der Künstlergenossenschaft. Doch die Secession war nur eine Ausstellungs-Interessengemeinschaft; sie verfolgte weder ein einheitliches ästhetisches Programm noch einen homogenen Stil. Ihre Werke waren zuweilen durchaus vergleichbar mit denen, die an der Akademie oder in der Künstlergenossenschaft entstanden: Man fand unter ihnen späte Vertreter der Gründerzeitmalerei ebenso wie Naturalisten um Fritz von Uhde oder symbolistische Stilkünstler um Franz von Stuck. Als größtmöglichen gemeinsamen Nenner ließe sich lediglich die Freiheit der Stilentwicklung eines jeden einzelnen nennen. Die Secessionisten waren also keineswegs Garanten für einen neuen künstlerischen Stil, den sich die progressiveren unter den Künstlern in München so sehr wünschten.<sup>32</sup>

So blieb es nicht aus, dass sich in der Folge neue Künstlergruppen formierten mit stets aktualisierten Modernitätsmaßstäben für Malerei, Kunsthandwerk und Ausstellungsgestaltung: 1894 die »Freie Vereinigung«, 1896 die »Luitpoldgruppe«, 1897 die »Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk«, 1899 die »Scholle«, 1901 »Phalanx« und »Der Bund«, 1907 der »Deutsche Werkbund«, 1909 die »Neue Künstlervereinigung«, 1911 »Sema« und die »Redaktion des Blauen Reiters« sowie 1914 die »Neue Secession« und »Die Sechs«.<sup>33</sup>

Bei diesen Gruppen stand stets das Ausstellen im Vordergrund, einige boten auch Unterricht und publizierten. So gab es durchaus einen Nährboden für avantgardistische Strömungen in München, allerdings außerhalb der Akademie. Letztere blieb weiterhin Magnet für Studenten, die v. a. eine solide Ausbildung in den traditionellen Maltechniken erwerben wollten; dabei betrug der Anteil der Ausländer unter den Studenten um die Jahrhundertwende immer noch ein Drittel oder mehr.<sup>34</sup> Auch wichtige Vertreter der späteren so genannten Klassischen Moderne studierten

hier, etwa Lovis Corinth, Richard Riemerschmid, Max Slevogt, Bruno Paul, Georg Kolbe, Otto Mueller, Alfred Kubin, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc oder David Burljuk.<sup>35</sup> Mit de Chirico kam 1906 einer der letzten großen Namen ans Haus; nicht zuletzt, weil seine Mutter es schätzte, dass die bayerische Metropole keine Ablenkungen durch ein Nachtleben bot.<sup>36</sup> Auch die Liste der Ehrenmitglieder der Akademie liest sich wie ein *Who is Who* des damaligen internationalen Kunstbetriebs. Unter anderen wurden berufen: James McNeill Whistler, Jean Léon Gérôme, Max Klinger, Edward Burne-Jones, Max Liebermann, Constantin Meunier, Anders Zorn, Walter Crane, Auguste Rodin und Gustav Klimt. Sie kamen aus London, Paris, Wien, Brüssel, Den Haag oder Rom. Ehrenmitglieder wie Schüler und Lehrer markierten also um 1900 einen weiteren Höhepunkt in der Geschichte der Münchner Akademie – dies zu einer Zeit, in der die Berliner Akademie zu einer ernsthaften Konkurrentin heranwuchs.

Ein Indiz, dass die Lehrmethoden an der Akademie zunehmend als veraltet galten, war die Tatsache dass – neben der 1884 gegründeten Damen-Akademie – immer mehr private Kunstschulen entstanden.<sup>37</sup> Die beiden Ungarn, Wahlmünchner und Gegner der Historienmalerei Simon Hollósy und Heinrich Knirr eröffneten 1886 bzw. 1888 eigene, private Malschulen. Es folgten die Schulen von Friedrich Fehr und Ludwig Schmidt-Reutte, die später in Karlsruhe Professuren erhielten und in München namhafte Künstler wie Alfred Kubin oder Sonia Delaunay-Terk unterrichteten, sowie 1891 die des Slowenen Anton Ažbe.<sup>38</sup> Letzterer unterhielt wohl die bekannteste Privatschule in der bayerischen Hauptstadt und zählte Kandinsky, Alexej Jawlensky, Marianne Werefkin und Hans Hofmann zu seinen Schülern. Ažbe vermittelte eine besondere Sensibilität für Farbwerte und die pastose Verarbeitung der reinen Farben mit breitem Pinsel. Zwischen 1893 und 1897 betrieb auch Paul Schultze-Naumburg mit seiner Frau eine Privatschule in München.<sup>39</sup> In der von Kandinsky und Wilhelm Hüsgen ins Leben gerufenen Künstlergruppe »Phalanx« betreute man ab 1901 ebenfalls Schüler, die an neuen Techniken und Inhalten interessiert waren. Und ab 1902 wurde mit den von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz gegründeten »Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst« nach dem Vorbild der seit 1897 entwickelten Methoden Mackintoshs in der Glasgower School of Art ein komplett neues Ausbildungsmodell auf der Grundlage von Einzelwerkstätten geboten – sozusagen ein Vorläufermodell des Bauhauses.<sup>40</sup> Diese Schulen zogen nun mindes-

tens im gleichen Maße angehende Künstler nach München wie die Akademie. Sie lockten mit der Vermittlung modernerer Methoden, die die neuen Tendenzen aus Paris, London oder Glasgow schon aufgenommen hatten, während die Akademie allmählich nur noch für die Vermittlung solider Maltechniken stand. Nach der Abkehr von der Historienmalerei bot sie keine gleichrangige Ausbildungsalternative mehr. Ohne sich auf die zeit-spezifischen Bedürfnisse umzustellen, verharrte sie in der Erinnerung an ihre Glanzzeit. Wichtige Künstler verließen die Stadt, allen voran Lovis Corinth und Max Slevogt, viele wurden in anderen Städten mit offenen Armen empfangen: »Im Lauf der letzten Jahre sind mehrere tüchtige, junge Münchner Künstler als Lehrer und Professoren an auswärtige Akademien und Kunstgewerbeschulen berufen worden. Und da hub nun immer ein lautes Jammern und Klagen an: ›Wieder einer‹ hieß es, und es fehlte nicht an Vorwürfen, daß München seine Leute nicht zu halten wisse.«<sup>41</sup>

So prangerte der Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen 1901 unter dem Titel *Münchens Niedergang als Kunststadt* eine verfehlte Kulturpolitik seit 1893 an.<sup>42</sup> Seine »Warnung« löste eine reichsweite Debatte aus, in der sich Obrist, der wichtigste Reformler des Münchner Kunstgewerbes, 1902 in einer von Eduard Engels initiierten »Rundfrage« zynisch äußerte: »Das vortreffliche Münchener Klima hat es ermöglicht, daß die ganze Phalanx von Männern, die in den letzten fünfundzwanzig Jahren den Ruhm Münchens als Kunststadt begründeten, noch am Leben und recht rüstig ist. [...] Das München, das liebe berühmte München, das sie schufen, dieses architektonische und kunstgewerbliche Dauer-Kostümfest, das lassen sie nicht antasten. [...] Und so erstickt München am eigenen Fett. Alles sehr gutes, selbstgemachtes Renaissancefett. Aber spannkraftige junge Muskeln sind es nicht mehr.«<sup>43</sup> Der besorgte Prinzregent richtete schließlich eine Kommission zur Beseitigung etwaiger Mißstände ein und berief – man glaubt es kaum – wieder die alten »Platzhirsche« Lenbach, Kaulbach,

Hildebrand, Thiersch, Miller, Seidl und Seitz, statt auf jüngere Kräfte zu setzen.<sup>44</sup>

### Ferdinand von Miller als Direktor

An der Akademie hatte im Jahr 1900 einer jener »Platzhirsche« den Direktorenposten übernommen. Es war der Bildhauer Ferdinand von Miller d.J., Leiter der königlichen Erzgießerei, Landtags- wie Stadtratsabgeordneter und langjähriger Präsident der Künstlergenossenschaft. Zeitweilig hatte man wohl sogar mit Lenbach gerechnet, der die Münchner Kunstszene noch stärker dominierte: »Gerücheweise hört man für das Direktorat von einer Kandidatur Franz von Lenbach's, der aber das, freilich bei der Ernennung F. A. von Kaulbachs auch nicht eingehaltene, Statut der Akademie entgegensteht, welches eine Wahl nur unter deren Lehrkräften gestattet. Zudem ist im Budget bislang nur eine Funktionszulage für die Verwaltung des Postens vorgesehen.«<sup>45</sup> Ebenfalls gegen das Statut wurde der Sohn des berühmten Erzgießers Ferdinand von Miller und Bruder des Ingenieurs und Gründers des Deutschen Museums Oskar von Miller Direktor der Akademie. Er war selber ein international gefragter Erzgießer von Denkmälern sowie ein Freund und Jagdgefährte von Prinzregent Luitpold. Zunächst nur für zwei Jahre engagiert, lenkte er die Geschicke des Hauses für fast zwanzig Jahre. Hohe Erwartungen wurden anfangs in den gut vernetzten Urbayern gesetzt: »Erwägt man nur die Charaktereigenschaften des wegen seines gewinnenden Wesens hier in allen Kreisen ungewöhnlich beliebten Künstlers, so darf man wohl sagen, daß eine passendere Wahl kaum hätte getroffen werden können. [...] Der in seinem ganzen Wesen so spezifisch süddeutsche Meister wird seinen Platz gewiß vortrefflich ausfüllen!«<sup>46</sup> Die eigentliche Seele der Akademie war aber der ebenfalls neu berufene Sekretär Eugen von Stieler. Er zog die Fäden und kümmerte sich um den Betrieb des Hauses, während Miller, der ohnehin keine eigene Klasse leitete, seinen zahlreichen Aufträgen sowie seiner Jägerei mit dem Prinzregenten nachging.

Die Ära Miller war konservativ und hielt in unerschütterlicher Ignoranz an der Ablehnung der Reformbewegungen in Kunstgewerbe und Kunsterziehung fest. Die Reformer richteten sich gegen die an den Akademien noch immer weit verbreitete Orientierung an Stilen früherer Epochen – auch angesichts des Künstlerproletariats, das durch die zweckungebundene Ausbildung in »hoher Kunst« zunahm, – und traten für die Gestaltung aller Lebensbereiche nach einem gänzlich neuen Stil ein, dem Jugendstil. Dabei wollten sie die Kunstschulen keineswegs abschaffen; 1901 wurde sogar anlässlich der Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt sowie des Deutschen Kunstgewerbetags diskutiert, in München eine Akademie anzusiedeln, »an die sich auch eine höhere kunstgewerbliche Unterrichtsanstalt und Meister-Ateliers angliedern würden.«<sup>47</sup> Obrist und Debschitz gründeten 1902 ihre Schule und im selben Jahr beantragte Peter Behrens für München die Einrichtung einer Meisterklasse für angewandte Kunst, was aber in der Akademie heftige Proteste auslöste. Der Jugendstil war in München mit Debschitz, Obrist, Behrens, Bernhard Pankok, Bruno Paul, Martin Dülfer, August Endell, Hans Eduard von Berlepsch oder Richard Riemerschmid prominent vertreten, konnte aber an der Akademie nicht Fuß fassen; dort wollte man an der Stilgeschichte, die ja noch in der geltenden Gärtnerischen Verfassungsreform verankert war, festhalten.<sup>48</sup> Auch der Gedanke, das Meisterklassensystem durch einen Werkstättenunterricht nach den zu verarbeitenden Materialien zu ersetzen, wie es etwa die Debschitz-Schule wegweisend eingeführt hatte, traf auf keine Gegenliebe. Die akademische Ausbildung war darauf ausgerichtet, dass die Schüler ihrem Meister künstlerisch folgten; ein klassenübergreifendes Lernen war – mit Ausnahme der Druckgraphikklassse – nicht vorgesehen, was Wolf noch 1908 ironisierte: »Vorweg durch die Schleifmühle der Akademie. Die jungen Leute sollen und wollen auch alle gerade so »sehen« und malen wie ihr Lehrer. [...] da erzählt einer, er habe jetzt einen Lehrer, bei dem könne man so recht das Grau-Sehen lernen; er sei gar nicht für reine Farben. Und ein anderer spricht begeistert von seinem Lehrer, weil man bei ihm alles eckig sehen lernt: der sei imstande, selbst das rundeste, molligste Kinderköpfl noch eckig zu sehen.«<sup>49</sup> Auch Jahre später, als Riemerschmid seine Idee der Einheitskunstschule durchsetzen wollte, verhartete die Akademie auf ihrem traditionellen Anspruch, nur die »hohe« Kunst zu vertreten.

Ähnlich entschieden lehnte sie die Aufnahme von Frauen ab, die an der Universität bereits seit 1903 studieren durften. Zwar hatten die Lehrer Becker-Gundahl, Herterich und Jank auch an der



Damen-Akademie unterrichtet, aber eine Zusammenlegung erschien »schon aus räumlichen Verhältnissen ein Ding der Unmöglichkeit, ganz abgesehen davon, daß die Bestrebungen der Künstler, für welche die Kunst Beruf ist, in der Regel andere sind, wie die der Damen«. Mit diesen Worten schmetterte Miller ein entsprechendes Landtagsgesuch des Künstlerinnen-Vereins 1912 ab.<sup>50</sup> Es blieb ein harter Kampf, bis Frauen schließlich zum Wintersemester 1920/21 an der Akademie zugelassen wurden.

In die Direktorszeit Millers fiel das hundertjährige Jubiläum der königlich neu gegründeten Kunstakademie (Abb. 7). Dieses wurde aufgrund der vergeblichen Hoffnung, bis dahin einen entsprechenden Festraum angebaut zu haben, mit einem Jahr Verspätung 1909 gefeiert.<sup>51</sup> Umso umfangreicher war das Programm mit vier Festveranstaltungen und einem luxuriösen Bankett im Künstlerhaus. Der erste Abend wurde bayerisch bierselig mit inszenierten lebenden Bildern im Bürgerlichen Brauhaus begangen. Der Festakt am nächsten Morgen im Odeon war förmlicher, am anschließenden Bankett, an dem 200 Männer der Gesellschaft

teilnehmen durften, wurde nicht gespart. Vor allem die Rede des Prinzen Ludwig erregte in Künstlerkreisen großes Aufsehen. Zum einen forderte er die Akademie ziemlich deutlich zur Öffnung ihres Kunstbegriffes gegenüber der angewandten Kunst auf, zum anderen erteilte er allen modernen Tendenzen in der Malerei eine heftige Absage und beschwor einen konservativen Kunstbegriff herauf: »Es war ein spitzer Protest darin enthalten, der gegen die sogenannten Farbenleckser ankämpfte und die alte Münchner Tradition eines Cornelius, Kaulbach und Piloty gewahrt wissen wollte.«<sup>52</sup> Die Verortung des Zeitgenössischen in der Vergangenheit war Leitgedanke der damaligen staatlichen Kunstpolitik, und die Akademie wurde aufgefordert diesem zu folgen.

Ein Blick auf die Berufungspolitik unter Miller verstärkt den Eindruck einer erstarrten Institution.

7 Das Kollegium der Münchner Kunstakademie, Postkarte, 1909: [1] Erwin Kurz, [2] Gabriel v. Hackl, [3] Heinrich v. Zügel, [4] Hermann Hahn, [5] Karl Raupp, [5a] Ludwig v. Herterich, [6] Otto Seitz, [7] Ferdinand v. Miller, [8] Martin v. Feuerstein, [9] Hugo v. Habermann, [10] Franz v. Stuck, [11] Eugen v. Stieler, [12] Angelo Jank, [13] Friedrich v. Thiersch, [14] Balthasar Schmitt, [15] Franz v. Defregger



Mit Hugo von Habermann (1905), Angelo Jank (1907) und Carl Johann Becker-Gundahl (1910) kamen drei weitere Lehrer aus dem Kreis der Secession, die aber rund 15 Jahre nach deren Gründung nicht mehr als Repräsentanten einer zeitgemäßen Ausrichtung gelten konnten. Die Maler standen für einen moderaten Spätimpressionismus, womit auch die Grenzen der Akademiemodernisierung erreicht waren. Mit dem Bildhauer Balthasar Schmitt (1903), Mitbegründer der »Gesellschaft für christliche Kunst« (1900), und dem Maler Becker-Gundahl, der seinerzeit als der bedeutendste Künstler auf dem Gebiet der religiösen Wandmalerei galt, trug man der wachsenden Bedeutung christlicher Kunst in einer zunehmend säkularisierten Welt Rechnung. Der Allotriener Adolf Hengeler (1912) galt als »Eklektiker«<sup>53</sup> und eine »an alten Meistern geschulte Lehrkraft«;<sup>54</sup> Hermann Groeber (1914), seit 1907 Leiter des Abendaktes, war als »wurzelständiger und schollefester Mann« Vertreter des im 19. Jahrhundert so populären Bauerngenres.<sup>55</sup> Er war ein beliebter Lehrer, der es verstand, Maltechnik und Malhandwerk gut zu vermitteln.

Einen besonderen Akzent setzte Miller auf die Bildhauerei und stärkte damit die von ihm selber vertretene Gattung. Für wenige Jahre, 1906 bis 1910, konnte er sogar den führenden deutschen Bildhauer, Adolf von Hildebrand, als Lehrer gewinnen, der allerdings Sonderregelungen aushandelte: Er verzichtete auf sein Gehalt, erhielt jedoch Materialgeld sowie ein Steinatelier; ferner durfte er sich seine (wenigen) Schüler aussuchen und hatte keine festgelegte Anwesenheitspflicht (Abb. 8). Den Unterricht überließ er weitgehend seinem Assistenten, dem späteren Professor Erwin Kurz (1909). 1912 wurde die Bildhauerei noch einmal gestärkt, als man eine Malklasse umwidmete und mit Hermann Hahn besetzte. Wie Erwin Kurz war auch er Schüler Hildebrands, und auch Balthasar Schmitt war von diesem beeinflusst, so dass sich nun – nach den neobarocken und naturalistischen Ansätzen Rümans und Eberles – eine moderne Richtung entfalten konnte. Mit einer dritten Bild-

hauerklasse konnte sich die traditionelle »Malerakademie« bald als eine ebenso bedeutende »Bildhauerakademie« profilieren.

Unter Miller war auch eine Stärkung nationalistischer Gesinnung zu verzeichnen. Hatte sich die Akademie mit den Secessionmitgliedern internationalen Entwicklungen der 1890er Jahre geöffnet, so wandelten sich die progressiven nun in saturierte Künstler, die ihre Privilegien gewahrt wissen wollten und sich gegen »Überfremdung« wehrten. Das lässt sich an der Zustimmung zur Streitschrift *Ein Protest deutscher Künstler* ablesen, die der Maler Carl Vinnen als Reaktion auf den Ankauf des Gemäldes *Mohnfeld* von Van Gogh für die Bremer Kunsthalle im April 1911 verfasst hatte.<sup>56</sup> Die meisten Münchner Akademieprofessoren und erstaunlicherweise alle Secessionisten unter ihnen schlossen sich an.<sup>57</sup> Sie befürchteten, dass französische Avantgardekunst mit ihren »Dekadenzerscheinungen« in deutschen Sammlungen überhand nehmen könnte, und beklagten den Verlust großer Summen für den deutschen Kunstmarkt. Der Protest richtete sich letztlich auch gegen Museumsleiter wie Hugo von Tschudi, der sich seit 1909 in München bemühte, die Neue Pinakothek international auszurichten.<sup>58</sup> Noch im selben Jahr 1911 folgte die von Kandinsky, Franz Marc und Alfred Walter Heymel organisierte Antwortschrift *Im Kampf um die Kunst* und artikulierte die ebenfalls in München vorhandene Aufgeschlossenheit gegenüber der internationalen Avantgarde. Unter den Unterstützern befand sich erwartungsgemäß keiner der Professoren, doch immerhin hatte mehr als ein Drittel der unterzeichnenden Künstler einst an der Münchner Akademie studiert.<sup>59</sup>

8 Die Bildhauerklasse Adolf von Hildebrands an der Münchner Kunstakademie. Nach: *Die Woche* 1909, Heft 48, S. 2059



Unter diesen Umständen mutet es fast wie ein Wunder an, dass 1912 der renommierte Universitätsdozent und Lehrer der Damen-Akademie Fritz Burger den Kunstgeschichtsunterricht übernehmen konnte. Er stand der künstlerischen Avantgarde um den Blauen Reiter nahe und gilt als bedeutender Wegbereiter der Moderne. Burger pflegte Kontakt zu progressiven Privatgaleristen wie Josef Brakl, Heinrich Thannhauser oder Hans Goltz und freundschaftliche Beziehungen zu international vernetzten Avantgardisten wie Kandinsky oder Marc.<sup>60</sup> Häufig bezog Burger die aktuelle Kunstszene in seine Lehrtätigkeit ein, indem er mit den Studierenden Galerien oder Ateliers besuchte, Ausflüge nach Murnau unternahm oder die Künstler und Galeristen zu seinem »Praktikum« einlud.<sup>61</sup> Seine Vorlesungen erfreuten sich so großer Beliebtheit, dass sie auf Verlangen der Studentenschaft zwei Jahre später von zwei auf vier Wochenstunden aufgestockt wurden und er eine Gehaltserhöhung erhielt.<sup>62</sup> Seine Nähe zu Kandinsky und dem Blauen Reiter hätte auf Dauer einen konstruktiven Austausch zwischen Avantgarde und Akademie ermöglichen können, doch meldete er sich 1914 zum Kriegsdienst und fiel 1916 vor Verdun.

Der 1. Weltkrieg setzte in der Akademie auch sonst eine Zäsur. Die Studentenzahlen gingen stark zurück und im Kollegium gab es bis 1921 keine Neuberufungen mehr. Die Institution wurde jedoch während der Kriegsjahre nicht ganz geschlossen und es schrieben sich immer noch jährlich Studenten ein. 1914 waren es 105, 1915 bis 1917 je rund 50 und 1918 wieder 82. Im übrigen zog die Akademie auch während der Kriegszeit weiterhin Studierende aus aller Herren Länder an und blieb in der studentischen Besetzung erstaunlich international. Doch die internationale Bewegung der Avantgarde hatte in München keinen Ankerplatz mehr. Kandinsky musste als Russe in seine Heimat zurück, Marc zog wie Burger und viele andere in den Krieg, aus dem er nicht mehr zurückkam. Das zukunftsweisende Potential Münchens mit der Entwicklung der Abstraktion durch Kandinsky, dem internationalen Anschluss durch Männer wie Tschudi, Kandinsky oder Marc, der wegweisenden Kunstgewerbe- und Kunstschul-Reformbewegung mit Obrist, Debschitz oder Riemerschmid war spätestens jetzt verspielt. Nach den »Schrecken« der Räterepublik sollte eine unreflektierte, behäbige Selbstgefälligkeit die 1920er Jahre bestimmen und die Akademie später in der Rolle einer nationalsozialistischen Vorzeigeeinrichtung aufgehen.

1 Vermischte Nachrichten, in: Die Kunst für Alle 1, 1886, S. 309.

2 Friedrich Pecht: Gottfried Neureuther und das neue Münchener Akademiegebäude, in: Die Kunst für Alle 2, 1887, S. 116–118, hier S. 118.

3 Zum Thema: Ekkehard Mai: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre, in: Thomas Zacharias (Hg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 103–143; ders.: Akademie, Sezession und Avantgarde – München um 1900, in: ebd., S. 145–177; Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1998; Susanne Böller: Die Akademie feiert sich selbst, in: Schwabing. Kunst und Leben um 1900, Ausst.kat. Münchner Stadtmuseum, hg. v. Helmut Bauer, München 1998, S. 269–283.

4 Die Bezeichnung Antikenklasse wird in den Matrikelbüchern nur bis 1884 verwendet. Seit 1882 war ihr Besuch nicht mehr obligatorisch. Siehe Akademie der Bildenden Künste München (im folgenden AdBK), Matrikelbücher 1809–1920.

5 Ekkehard Mai: Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München, in: Kunstschulreform 1900–1933, hg. v. Hans M. Wingler, Berlin 1977, S. 22–42, hier S. 34.

6 1888 beispielsweise erhielten nur drei der 13 Aspiranten für die Malklasse und 45 von 93 für die Naturklasse eine Zulassung, s. Die Kunst für Alle 3, 1888, S. 80. Wenig später gab man bekannt: »Für die Münchener Kunstakademie nimmt Direktor F. A. v. Kaulbach zum Sommersemester keine neuen Schüler an, da die Anstalt überfüllt ist«, s. Die Kunst für Alle 3, 1888, S. 175. Im folgenden Jahr wurden 64 der 96 Angemeldeten aufgenommen, s. Die Kunst für Alle 5, 1889, S. 79.

7 Birgit Jooss: »Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh« – Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus, in: Plurale. Zeitschrift für Denkversionen, Heft 5: Gewinn, hg. v. Mirjam Goller u. a., Berlin 2005, S. 196–228.

8 Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (im folgenden BayHStA), MK 14111, Antrag der AdBK an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus (im folgenden Bayer. Kultusministerium), 9. 6. 1888.

9 Bereits in der 1846 erlassenen Akademie-reform wurde die Spaltung in »hohe« und angewandte Kunst festgeschrieben, s. Ruppert 1998 (wie Anm. 3), S. 483–499.

10 In der Allotria waren viele Künstler vereinigt, darunter die Akademieprofessoren Thiersch, Seitz, Kaulbach, Miller, Lindenschmit, Diez, Max, Herterich, Hengeler, Marr, Hahn, Stuck, Habermann und Zügel; vgl. Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte. Erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria, München 1959.

11 Wilhelm Lindenschmit: Gedanken über Reform der deutschen Kunstschulen, in: Die Kunst für Alle 2, 1887, S. 129–138. Ferner BayHStA, MK 14113, Korrespondenz zwischen Bayer. Kultusministerium und AdBK: Missshelligkeiten unter dem Lehrpersonal, 30. 3. 1887, 5. 4. 1887, 17. 4. 1887.

12 Bayerisches Vaterland, 31. 3. und 1. 4. 1898, zitiert nach Thomas Zacharias: Die Akademie zur Prinzregentenzeit, in: Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen, hg. v. Horst Ludwig, München 1989, S. 9–21, hier S. 11.

13 BayHStA, MK 40920, Schreiben des Bayer. Kultusministeriums an die AdBK, 31. 10. 1885; Bitte von Stieve, von den Geschichtsvorträgen an der Akademie entbunden zu werden, 8. 3. 1888; Schreiben der AdBK an das Bayer. Kultusministerium, 23. 6. 1891.

14 BayHStA, MK 14123 und MK 14169.

15 Fritz von Ostini: Paul Höcker und seine Schule, in: Velhagen und Klasings Monatshefte, Jg. 27, Bd. 2, Heft 6, 6. 2. 1913, S. 161–174, hier S. 172.

16 Birgit Jooss: »... der erste Moderne in der alten Akademie« – der Lehrer Paul Höcker, in: Siegfried Unterberger, Felix Billeter u. Ute Strimmer (Hg.): Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Sezession und Blauer Reiter, München 2007, S. 28–48.

17 Thomas D. Lidtke: Carl Marr. Leben und Werk, in: ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika, Amerikanische Maler in Deutschland 1813–1913, Ausst.kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin, hg. v. Katharina Bott u. Gerhard Bott, München 1996, S. 127–135.

18 Jooss 2005 (wie Anm. 7), S. 196–228.

19 Franz von Stuck: Die Kunststadt München, in: Nord und Süd, Jg. 35, 1911, Bd. 136, Heft 424, S. 262.

20 Ludwig 1989 (wie Anm. 12).

21 M. L.: Vom Zügelchen Tier-Atelier in München, in: Die Kunst für Alle 11, 1896, S. 135–136.

22 Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, NL Ebers, Hermann, I, B-69: Hermann Ebers: Aus meiner Studienzeit, ca. 1954, hier S. 63f.

23 Vgl. AdBK, Matrikelbücher 1809–1920, recherchierbar über <http://matrikel.adbk.de/>.

- 24 Ebers 1954 (wie Anm. 22), S. 6f.
- 25 Böller 1998 (wie Anm. 3), S. 280.
- 26 Alfred Georg Hartmann: Auf dem Modellmarkt, in: *Die Woche* 1909, Nr. 48, S. 2058–2061, hier S. 2060f.
- 27 BayHStA, MK 14168, Schreiben des Fachverbands-Vorstands Max Schmid an das Bayer. Kultusministerium vom 21. 7. 1904 mit beigefügter Satzung.
- 28 Anonymus: Modellwesen, in: *Allgemeine Zeitung*, 30. 4. 1901, Nr. 119; als Ausschnitt in: BayHStA, MK 14168. Vgl. die anhaltende Situation sieben Jahre später, beschrieben in: Hartmann 1909 (wie Anm. 26).
- 29 Hartmann 1909 (wie Anm. 26), hier S. 2060.
- 30 Ebers 1954 (wie Anm. 22), S. 4.
- 31 Georg Jacob Wolf: Peter Halm, in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, 31, 1915, S. 121–126, hier S. 121.
- 32 Markus Harzenetter: Zur Münchner Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung, München 1992.
- 33 Christoph Wilhelmi: *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900*, Stuttgart 1996.
- 34 1896 waren es 91 Bayern, 76 sonstige Deutsche und 114 Ausländer; 1898 waren es 116 Bayern, 141 sonstige Deutsche und 144 Ausländer; s. *Die Kunst für Alle* 11, 1896, S. 316, bzw. *Die Kunst für Alle* 13, 1898, S. 140; 1901 waren von 407 Studierenden 259 Deutsche und Bayern, die übrigen Ausländer, s. *Die Kunst für Alle* 16, 1901, S. 387.
- 35 Siehe AdBK, Matrikelbücher 1809–1920, recherchierbar über <http://matrikel.adbk.de/>.
- 36 Vgl. Wieland Schmied: Giorgio de Chirico – ein Student aus Athen an der Münchner Kunstakademie, in: *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*, hg. v. Christian Fuhrmeister u. Birgit Jooss (erscheint 2008 unter [www.arthistoricum.net/](http://www.arthistoricum.net/) epublishing).
- 37 Yvette Desevye: *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005.
- 38 *Wege zur Moderne und die Aßbe-Schule in München*, Ausst.kat. Museum Wiesbaden u. Narodna galerija Ljubljana, bearbeitet v. Katarina Ambrozić u. Isolde Schmidt, Recklinghausen 1988.
- 39 Norbert Borrmann: Paul Schultze-Naumburg 1869–1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich. Ein Lebens- und Zeitdokument, Essen 1989, S. 14.
- 40 Zwischen 1902 und 1914 durchliefen über 2000 Schüler die Debschitz-Schule, darunter Ernst Ludwig Kirchner, Sophie Taeuber-Arp oder Wolfgang von Wersin. Siehe Helga Schmoll gen. Eisenwerth: *Die Münchner Debschitz-Schule*, in: Wingler 1977 (wie Anm. 5), S. 66–85; Dagmar Rinker: *Die Lehr- und Versuchateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule)*, München 1902–1914, München 1993.
- 41 Georg Jacob Wolf: *Kunst und Künstler in München. Studien und Essays*, Straßburg 1908, S. 6.
- 42 Kirsten Gabriele Schrick: *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945*, Wien 1994, v. a. S. 57–113.
- 43 Hermann Obrist: *Götterdämmerung. Eine Betrachtung, nur für Nicht-Münchener geschrieben*, in: Eduard Engels (Hg.): *Münchens Niedergang als Kunststadt. Eine Rundfrage*, München 1902, S. 29–38, hier S. 30f.
- 44 Winfried Nerdinger: *Die »Kunststadt München«*, in: *Die Zwanziger Jahre in München*, Ausst.kat. Münchner Stadtmuseum, hg. v. Christoph Stölzl, München 1979, S. 93–111, hier S. 96.
- 45 *Die Kunst für Alle* 15, 1900, S. 214.
- 46 *Die Kunst für Alle* 15, 1900, S. 234.
- 47 Rolf M. Hauck: *Fritz Burger (1877–1916). Kunsthistoriker und Wegbereiter der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts*, München 2005, S. 126f.
- 48 *Mai* 1977 (wie Anm. 5), S. 33; Böller 1998 (wie Anm. 3), S. 282; Ruppert 1998 (wie Anm. 3), S. 494f.
- 49 Wolf 1908 (wie Anm. 41), S. 81.
- 50 Zitiert nach: *Die Prinzregentenzeit*, Ausst.kat. Münchner Stadtmuseum, hg. v. Norbert Götz u. Clementine Schack-Simitzis, München 1988, S. 322.
- 51 1908 wurde nur »in intemem Kreise« gefeiert, s. *Zum hundertjährigen Jubiläum der Akademie der bildenden Künste*, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, Nr. 227, 14. 5. 1908. Die Aula wurde erst 1912 nach Plänen von Friedrich von Thiersch fertig gestellt und nahm die 1815 vom Königshaus geschenkten Gobelins nach Raffaels Stenzen auf.
- 52 A. G. Hartmann, in: *Allgemeine Zeitung*, München, Jg. 112, Nr. 21, 22. 5. 1909, S. 475; siehe den Wortlaut des Prinzen in: *Hundertjahrfeier der Akademie der bildenden Künste*, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, Nr. 224, 14. 5. 1909; vgl. Böller 1998 (wie Anm. 3).
- 53 Wolf 1908 (wie Anm. 41), S. 100.
- 54 Böller 1998 (wie Anm. 3), S. 282.
- 55 Georg Jacob Wolf: Hermann Groeber, in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 31, 1915, S. 441–450, hier S. 442.
- 56 Almuth zu Jeddelloh-Sayk: *Studien zu Leben und Werk von Carl Vinnen*, Bonn 1986.
- 57 Von den Münchner Akademieprofessoren gaben ihre Zustimmung: Becker-Gundahl, Groeber, Habermann, Halm, Hengeler, Herterich, Jank, Marr, Stuck und Zügel; ferner die späteren Professoren Julius Diez und Josef Wackerle sowie zahlreiche Absolventen der Münchner Kunstakademie wie etwa die Scholle-Maler oder Richard Riemerschmid. Vinnen hatte sich »vorerst fast ausschließlich an Mitglieder der Sezessionen oder des Künstlerbundes« gewandt. Etwa die Hälfte der Unterzeichner stammte aus München. Siehe Carl Vinnen: *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911, S. 17–20.
- 58 *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, Ausst.kat. Nationalgalerie, Berlin, u. Neue Pinakothek, München, hg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern u. Peter-Klaus Schuster, München/New York 1996.
- 59 Aus den Reihen der Absolventen der Münchner Kunstakademie unterzeichneten: Cuno Amiet, Fritz Behn, Walther Bondy, Robert Breyer, Lovis Corinth, Hermann Haller, Christian Herrmann, Wassily Kandinsky, Conrad von Kardorff, Georg Kolbe, Franz Marc, Emil Orlik, Walther Püttner, Hermann Schlittgen, Max Slevogt, Eugen Spiro, Max Arthur Stremel, Wilhelm Trübner und Rudolph Weiss; s. Jeddelloh-Sayk 1986 (wie Anm. 56), S. 159.
- 60 Brigitte Salmen (Hg.): *Der Almanach Der Blaue Reiter. Bilder und Bildwerke in Originalen*, Murnau 1998.
- 61 Hauck 2005 (wie Anm. 47), S. 57 und 187–207.
- 62 BayHStA, MK 40920 und 14112.