

Die Münchner Akademie in den Jahren 1849-1886

Glanzzeit und Krisenphänomene

HUBERTUS KOHL E

In den Jahrzehnten nach der Jahrhundertmitte avancierte die Münchner Akademie zu einer der führenden in Europa. Stand die 1808 offiziell gegründete Institution zunächst noch im Schatten der Schulen in Düsseldorf und auch in Dresden, so begann sie mit dem Direktorat Wilhelm von Kaulbachs (1849-1874) und dann insbesondere Karl von Pilotys (1874-1886) Scharen von in- und ausländischen Studenten anzuziehen.¹ Noch in den 1890er Jahren erklärte Picasso, einen Sohn lieber nach München denn nach Paris zur Ausbildung schicken zu wollen.² Und mit dem Aufschwung der Akademie wurde München endgültig zu *der* deutschen Kunststadt, nachdem König Ludwig I. dazu in seiner Regierungszeit die Grundlagen gelegt hatte. Das schönste und immer wieder zitierte literarische Zeugnis hierfür lieferte Thomas Mann in seiner 1901 verfassten Novelle *Gladius Dei*. Ganz am Anfang dieser Erzählung geht er auf die »Akademie der bildenden Künste, die ihre weißen Arme zwischen der Türkenstraße und dem Siegestor ausbreitet«, ein. Er bezieht sich damit auf den von Gottfried von Neureuther entworfenen Neubau der Akademie, der in den Jahren 1875-1885 als Krönung ihrer inzwischen weltweit anerkannten Leistungsfähigkeit realisiert worden war. Und auch wenn Manns Beschreibung durchaus ironisch gemeint war und damit Krisenerscheinungen nach der Jahrhundertwende benannte, so wirft sie doch ein bezeichnendes Licht auf die Wahrnehmung der Institution.

Protagonisten

Voraussetzung für diese Entwicklung war eine vorsichtige Liberalisierung, die die Akademie aus dem strengen, von Peter von Cornelius (Direktor 1825-1841) geprägten, idealistisch-nazarenischen Regiment löste und mehr mit den Bedürfnissen der Zeit in Berührung brachte. Dies geschah durch die Ausbildung eines aus



1 Johann von Schraudolph: *Die Verkündigung an Maria*, 1828, Öl auf Holz, 34,5 x 26 cm, Kunstmuseum Basel

verschiedenen Meisterklassen bestehenden Systems, das unterschiedliche Stilrichtungen zu Wort kommen ließ und neben die bis dahin favorisierte Monumentalmalerei auch die Tafelmalerei mehr und mehr in den Mittelpunkt rückte.³ Dass diese Reformen letztlich unzureichend waren und die Akademie gegen Ende des Jahrhunderts als eine Institution erscheinen lassen, die sich unter den Bedingungen der modernen Kunstwelt wie ein Fremdkörper ausnahm, steht auf einem anderen Blatt.

Im Kollegium der Akademie nahm der 1849 auf eine Professur berufene und bis 1878 lehrende Johann Schraudolph, Begründer des Vereins für

christliche Kunst und Freskant und Entwerfer von Glasmalereien in verschiedenen Landshuter, Regensburger und Münchner Kirchen, vor allem aber im Dom zu Speyer, eine traditionelle Position ein (Abb.1). Bezeichnenderweise war von der Leitung der Akademie gegen ihn vorgebracht worden, er sei zu sehr in vergangenen Kunstanschauungen befangen.⁴ Bezeichnend deshalb, weil hier eine Reformbereitschaft zum Ausdruck kam, die sich wohl auch aus der 1848er Revolution erklärt.

Daneben stand der 1847 berufene Moritz von Schwind (tätig bis 1870), der als Hauptvertreter des romantischen Geschichts- und Märchenbildes in seiner Spätzeit eher im Schatten der kunsthistorischen Entwicklung stand (Abb.2). Felix Dahn schreibt 1892 in seinen Erinnerungen über Schwinds konservative Grundhaltung. Für Piloty, der sich daran gemacht hatte, das Sensationsbedürfnis eines modernen Publikums mit dramatischen Unglücksbildern zu bedienen, hatte Schwind nur Sarkasmus übrig. »Geht's« soll er seinen Schülern zugerufen haben, als sich vor Pilotys Atelier wieder einmal die Massen drängten, »schaut's doch a mal da droben, was in der Piloty-Schul wieder für a Unglück passirt is«.⁵

Hinzu kam der ab 1849 als Direktor fungierende Kaulbach, der weithin berühmte Gestalter monumentaler Historienzyklen, die ihren Höhepunkt in der Ausstattung des Berliner Neuen Museums fanden. Als Professor ohne eigene Klasse fiel es ihm offenbar leichter als anderen, dem Anspruch, unterschiedliche künstlerische Richtungen zu befördern, nachzukommen.⁶ Ausweis dafür ist seine wenig dogmatische Berufungspolitik im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts. Im Übrigen scheint er ein am Historismus geschulter Relativist gewesen zu sein. In den Fresken an der Außenwand der Neuen Pinakothek setzte er sich als Ironiker persiflierend mit der dominierenden Richtung der idealistischen Münchner Malerei auseinander. Wenn Kaulbach mit der Einführung der stereochromischen Technik zudem die Rolle der Farbe zu stärken beabsichtigte, so scheint ihn darin das Bewusstsein geleitet zu haben, dass die ganz an der linearen Wirkung orientierte Wandmalerei der Cornelius-Schule nicht mehr aktuell war.⁷ Das fehlende farbig-malerische Element in der Münchner Schule – wohl auch befördert durch den Unwillen König Ludwigs I., neben der Zeichnungs- und Komponierklasse eine Malklasse einzurichten⁸ – war von der Kunstkritik immer wieder beanstandet worden. Insbesondere auf diesem Feld sollten die Vertreter der Münchner Akademie in der zweiten Jahrhunderthälfte aufholen und die vom Publikum gewünschte Augenlust ins Zentrum ihrer Bemühungen rücken. Ja, man wird sagen können, dass mit der

2 Moritz von Schwind: *Der Handschuh der Heiligen Elisabeth*, 1856, Öl auf Leinwand, 73,5 x 146,5 cm, Kunstsammlungen zu Weimar



Stärkung des Malerischen gegenüber dem Zeichnerischen der Hauptentwicklungsstrang überhaupt bezeichnet ist.

Die meisten der Kollegen Schraudolphs und Schwinds hatten das Ohr im Gefolge Kaulbachs daher mehr am Puls der Zeit, ohne deswegen viel mit den avantgardistischen Strömungen gemein zu haben, die um die Jahrhundertmitte etwa mit Namen wie Gustave Courbet verbunden waren, der das Pariser Kunstleben des Zweiten Kaiserreiches erschütterte. Das gilt an erster Stelle für den nun schon mehrfach erwähnten Piloty, der seit 1856 Lehrer an der Akademie war und zwei Jahrzehnte später ihr Direktor werden sollte. Er avancierte bald zum echten Star und zog hunderte von Schülern fast aus aller Welt an, die er mit erstaunlicher Offenheit in ihren jeweiligen Fähigkeiten förderte. Er selbst brillierte mit virtuosen, teilweise im Riesenformat ausgeführten Historienbildern, dramatisch-theatralisch inszenierten Heldenstücken, die ein an eher brave Nazarenerkunst gewöhntes Publikum zu Begeisterungstürmen hinrissen (Abb. 3).

Viele der im Folgenden zu nennenden Professoren sind durch seine Schule gegangen. Der aus Pest stammende Sándor (Alexander) von Wagner etwa, seit 1869 Professor für Maltechnik und vorher zeitweise Pilotys Assistent, spezialisierte sich auf Episoden aus der ungarischen Geschichte. Bekannter geworden, und zwar als Maler von Begebenheiten aus der Geschichte des antinapoleonischen Tiroler Befreiungskampfes, ist Franz von Defregger, seit 1878 in München Professor. Seinen eigentlichen Erfolg aber erzielte er mit harmlos-idealisierten Szenen aus der bauerlichen Welt, -der er selber entstammte (Abb. 4). Diese Bilder wurden in den führenden Kunstzeitschriften der Zeit reproduziert und prägten den Kunstbegriff des Gründerzeit-Publikums entschieden. Er

war mit ihnen dermaßen erfolgreich, dass er sie teilweise Dutzende Male wiederholen musste und dabei so viel Geld verdiente, dass er sich an einer der schönsten Stellen in München eine Villa bauen konnte. »Er ist der entschlossenste Optimist von allen Malern [...], da er nie eine widerwärtige Figur in seinen Bildern bringt, weder Laster noch Gemeinheit für ihn vorhanden zu sein scheint. [...] dadurch wird seine Welt trotz aller Realität doch eine durchaus ideale.« So charakterisiert ihn der Papst der deutschen Kunstkritik des späten 19. Jahrhunderts, Friedrich Pecht, und weist auf den Grund für Defreggers Erfolg beim Publikum hin. Dieses war nicht an der Thematisierung von Problemen interessiert; Kunst hatte für die Gesellschaft der Gründerzeit eine das Leben verschönernde Funktion und sollte wohl auch die Erinnerung an ein angeblich friedvolles Bauernleben bewahren, das sich als Kontrast zur heraufziehenden Industriegesellschaft verstehen ließ. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass insbesondere bei den osteuropäischen Schülern der Akademie weitere Funktionen von Kunst hinzukamen: Mit ihren Szenen aus der jeweiligen vaterländischen Geschichte versuchten sie, künstlerische Beiträge zur Ausbildung einer nationalen Identität zu liefern. Die polnische Malerei der Zeit etwa wird man nur verstehen können, wenn man sie als Reaktion auf die russische Fremdherrschaft begreift.

3 Karl von Piloty: *Monachia*, 1879,

Öl auf Leinwand, 360/460x1530 cm, Neues Rathaus, München





4 Franz von Defregger: *Der Urlauber*, 1884,
Öl auf Leinwand, 103x139cm, Privatsammlung

Wilhelm von Diez, der selber eine bedeutende Schule ausbildete, in der mit Wilhelm Trübner und Max Slevogt die später progressivsten Künstler lernten, war nur kurz Student in Pilotys Klasse gewesen. Er widmete sich dem historischen Genre, indem er Szenen meist aus der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges wählte, die er atmosphärisch, ohne Heldenrhetorik und mit sehr offenem malerischen Zugriff gestaltete (Abb. 5). »Wer damals malen lernen wollte, der ging entweder nach Paris oder ging zu Wilhelm von Diez.«¹⁰ In der Akademie führte er Techniken ein, die im akademischen Kontext ungewohnt waren. Zum Beispiel ermutigte er seine Schüler, in ihren Modellstudien ohne zeichnerische Vorbereitung die Farbe gleich auf den Bildträger aufzubringen. Zu seinen erfolgreichen Schülern gehört Ludwig von Löfftz, der es 1891 sogar selber zum Direktor der Akademie brachte. Dieser pflegte neben dem für einen Akademiker in München unverzichtbaren Historienbild verstärkt auch »modernere« Gattungen wie die Landschaft und das Interieurbild. Vergleichbar ist vielleicht noch Wilhelm von Lindenschmit d. J., seit 1875 in München Professor. Bei ihm kann man sogar von einer gewissen Nähe zur Moderne reden, die er bei einem längeren Aufenthalt in Paris kennengelernt hatte. Zum Ausdruck kam sie in einer ganzen Reihe von Freilichtbildern, die neben den Historien stehen, welche Lindenschmit gleichsam in offizieller akademischer Mission schuf.

Aber auch seine um 1890 entstandene *Kleopatra* nimmt in der fast schon expressionistischen Malweise Effekte vorweg, für die dann wenig später Lovis Corinth berühmt werden sollte (Abb. 6). Zuletzt sei noch Arthur Ramberg erwähnt, seit 1866 Professor, auch er ein Beispiel für die im späteren 19. Jahrhundert durchweg zu beobachtende Tendenz zur künstlerischen Spezialisierung: Auf den ersten Blick ist er mit einem holländischen Genremaler des 17. Jahrhunderts zu verwechseln.

Insgesamt also ist an der Akademie eine Situation zu registrieren, die stark vom Historismus geprägt war. Innovative Elemente blieben eindeutig zurückgebunden an die Grundaufgabe der Institution, in der traditionell am höchsten bewerteten Gattung der »Historia« eine dem Alltagsleben entlehnte Sphäre des Idealen zu verwirklichen. In die heutige populäre Vorstellung von dem, was die Kunst des späteren 19. Jahrhunderts prägte, ist davon wenig eingegangen. Selbst ein Piloty gilt heute eher als Produzent von ungenießbaren Historienschinken, von Bildern andererseits, die dann wenig später ihre erstaunlich erfolgreiche Fortset-

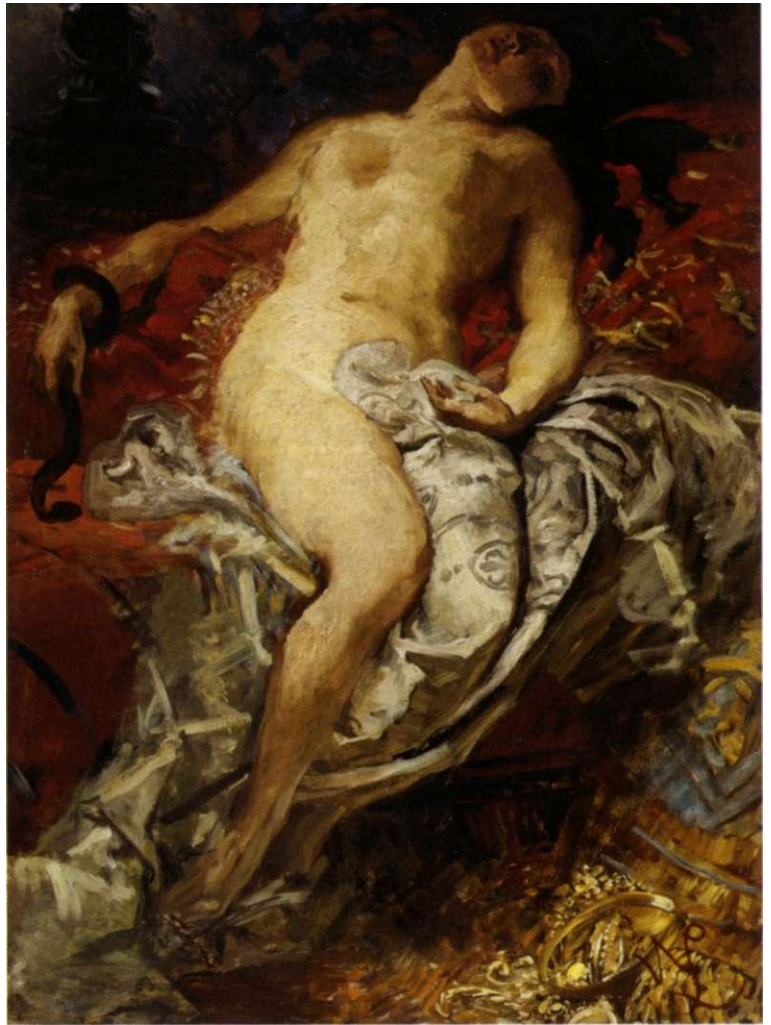
5 Wilhelm von Diez: *Troßzug aus dem Dreißigjährigen Krieg*, 1897, Öl auf Holz, 32x49 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig



zung im bewegten Filmbild fanden.¹¹ All dies hat eben auch mit strukturellen Vorgaben zu tun: Immer dort, wo sich die Akademiker wenigstens in bescheidenem Umfang an moderne Ausdrucksweisen herantasteten, taten sie dies gleichsam als Privatleute. In offizieller Funktion als Akademielehrer blieben sie tendenziell einem konservativ-idealistischen Kunstbegriff verpflichtet. Daran änderten auch die Akademie-Reformen seit der Jahrhundertmitte wenig. Im nächsten Kapitel wird zu sehen sein, ob sich später dann, als etwa mit Franz von Stuck ein bedeutender Symbolist und Sezessionist an der Akademie lehrte, diese Situation wandelte.

Die Akademie im Kontext der Münchner Kunstwelt

Bei allem Erfolg, den die Münchner Akademie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehabt hat: Als Institution geriet sie in ein historisches Fahrwasser, das ihr nicht immer und überall zum Vorteil gereichte. Die Gründe dafür sind mannigfaltiger Art, in erster Linie hängen sie wohl mit einer Popularisierung und Demokratisierung der Kunstangelegenheiten zusammen, die man gewöhnlich unter dem Stichwort der Verbürgerlichung zusammenfasst. Gemeint ist damit, dass die Erscheinungsweise von Kunst nicht mehr von professionellen Insidern normativ festgelegt und dann in den Ausbildungsklassen der Akademie vermittelt, sondern dass sie am Markt von den Käufern bestimmt wurde. Auch die Verschiebung des Schwerpunktes von einem spiritualistisch-idealistischen Nazarenertum, für das Peter von Cornelius stand, zu einem eher materialistischen, letztlich realistischen Programm, wie es die Akademiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt praktizierten, ist als ein Resultat dieses Drucks zu verstehen: Der Kunstmarkt lehnte die hochfliegenden Ansprüche der Vergangenheit zugunsten einer eher das Vergnügen des Schauens betonenden Sichtweise ab.¹² Insbesondere die volkserziehende Zielsetzung der Akademie, die in der Konstitution von 1808 eine herausgehobene Stellung eingenommen hatte, musste damit verblassen.



6 Wilhelm von Lindenschmit d. X: *Kleopatra*, um 1890. Öl auf Leinwand. 161 x 113 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. München

Als Agent des Marktes hat eine Institution zu gelten, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in vielen deutschen Städten etablierte: der Kunstverein, der den Künstlern einer Stadt ein Ausstellungs- und Verkaufsförderung bieten sollte, das in akademischem Zusammenhang nicht bzw. viel zu selten angeboten wurde; in München etwa nur alle drei Jahre, noch dazu von den Repräsentanten der Akademie eher gleichgültig betrieben,¹³ da die bestellten Künstler die Abhängigkeit vom Markt weniger zu erleiden hatten als die freien. In der Hauptstadt des bayerischen Königreichs wurde der Kunstverein 1823 gegründet und avancierte rasch zum bedeutendsten deutschen Verein seiner Art. Zwar wird man nicht behaupten können, dass er sich programmatisch gegen die Akademie verwendete, aber zunächst waren in ihm doch eher die Fachmaler vertreten, also diejenigen Maler des alltäglichen

Lebens, deren Stoffe in der Akademie nicht vermittelt wurden. Auch später war das Interesse an großen Historienkompositionen im Kunstvereinspublikum eher bescheiden, also gerade an den vornehmsten Produkten der Akademie. Und dies schon alleine deswegen, weil sie für den bürgerlichen Käufer weder finanzierbar noch in seinen in der Regel kleinen Wohnungen anzubringen waren.¹⁴ Außerdem scheint man die Kunstvereine zumindest anfänglich unter den Professoren eher mit Misstrauen betrachtet zu haben.¹⁵ Und das sicherlich nicht ohne Grund, trat doch hier das kommerzielle neben und über das ideale Interesse an einer den ewigen Gesetzen gehorchenden Kunstausbübung.¹⁶ Anders formuliert war hier die Kunst zu einer Ware geworden, die sich grundsätzlich nicht von den anderen am Markt produzierten Waren unterschied. Dass die Akademiker in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit ihren beschriebenen Spezialisierungen zwecks Ausbildung einer >personal identity< ebenfalls Marktmechanismen gehorchten, gehört zur Dialektik des Geschehens. Es zeigt an, dass die Institution ihre Verankerung in einem normativen, ehemals vom absolutistischen Staatswesen abgesicherten Kosmos mehr und mehr verlor.

Neben den Kunstvereinen, in denen die Künstler übrigens selber gegenüber ihren Kunden von Anfang an auf schmerzliche Weise unterrepräsentiert waren, entwickelten sich insbesondere seit der Jahrhundertmitte diverse Künstlergenossenschaften, in denen sie ihre Interessen deutlicher vertreten konnten. Auch diese Vereinigungen überschritten sich weitgehend mit den Akademikern, aber repräsentiert waren in ihnen auch alle jene, die keine Stellung an der Akademie innehatten. Hierzu gehörten vor allem auch die Landschaftsmaler, für die schon der Gärtnersche Reformplan der 1840er Jahre eine Klasse gefordert hatte,¹⁷ welche aber in der ganzen uns hier interessierenden Zeit und im Gegensatz zu allen anderen deutschen Schulen nicht eingerichtet wurde. Das ist ein Zeichen für den letztlich konservativen Charakter der Münchner Akademie, die in der Landschaft eine niedere künstlerische Aufgabe sah. Und bei genauer Betrachtung stellt man auch in Gärtners Reformplan eine letztlich konservative Grundeinstellung fest. Sein Vorschlag nämlich verstand sich in erster Linie als Versuch, den neueren naturalistischen Tendenzen der Landschaftsmalerei zu reiner Naturbeschreibung ein überkommenes Ideal von Landschaftsvergeistigung entgegen zu halten, das an Heroen des 17. Jahrhunderts wie Nicolas Poussin und Claude Lorrain anschloss.

Reibungspunkte zwischen akademischen und nicht-akademischen Künstlern gab es genug; vielfach sind sie mit denen identisch, die sich im Verhältnis zwischen Akademie und Kunstverein ergaben. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang folgende Begebenheit: Als anlässlich der »Allgemeinen deutschen Industrieausstellung« 1854 die Akademie eine Ausstellung plante, in der das deutsche Kunstschaffen der letzten 100 Jahre präsentiert werden sollte, antworteten die freischaffenden Künstler mit dem Vorhaben, den gegenwärtigen Stand der Kunst zum Thema einer Ausstellung zu machen. Bezeichnenderweise setzten letztere ihr Projekt durch und die Akademie verzichtete auf ihr eigenes Unternehmen.¹⁸ War diese Episode im Münchner Kunstleben noch im Konflikt ausgetragen worden, so besann man sich wenige Jahre später auf Kooperation. 1858 taten sich Akademie und freischaffende Künstler von vorne herein zur Vorbereitung der »Deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung« zusammen und konnten im neu erbauten Ausstellungsgebäude am Königsplatz einen Erfolg feiern, der die Stellung Münchens als führende deutsche Kunststadt festigte.¹⁹ Dass später solche Veranstaltungen ganz in die Hände der Künstlerschaft übergingen und die Akademie nur noch mit einigen Repräsentanten in den Organisationskomitees vertreten war, zeigt allerdings die Verschiebung des Schwergewichtes an.

Die Triebkraft des Marktes verstärkte auch eine spezielle Erwartung an die Akademie, die eigentlich von Anfang an vorhanden und schon in der Konstitution von 1808 als Aufgabe formuliert war. Im Laufe des 19. Jahrhunderts erhielt sie zunehmend Virulenz und wurde insbesondere von dem der Akademie übergeordneten Ministerium vertreten, das naturgemäß mehr am Wohlergehen des Gesamtstaates interessiert war als an den Wünschen einer abstrakten Vorgaben folgenden Institution. Gemeint ist der Druck, die Aktivitäten der Akademie ins allgemeine Wirtschaftsleben einzubinden, indem ihre Hervorbringungen auch zur gestalterischen Anleitung von Handwerk und Industrie dienen sollten.

Dringlich wurde diese Angelegenheit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deswegen, weil man den wachsenden Vorsprung des englischen und französischen Kunsthandwerks und >Industriedesigns< erkannte und schwindende Exportchancen befürchtete. Noch aus dem Jahr 1848 stammt eine Ministerialentschließung, die diesen Punkt auf das deutlichste ansprach:²⁰ »Es scheint jedoch, daß den Künstlern in Deutschland noch immer ein anderes dankbares Feld der Beschäftigung eröffnet liege, welches bis jetzt nur wenig bebaut ward [...]. Es ist dies die Verbindung des Künstlers mit dem Gewerbsmanne [...]. Die K. Akademie der bildenden Künste wird daher aufgefordert, die Kunstschüler bei jedem gegebenen Anlasse auf die bezeichnete Richtung hinzuweisen und so möglichstes Eingreifen der Künste in die den Bedürfnissen des täglichen Lebens genügenden Gewerbe in dem Sinne läuternden Geschmackes nach Kräften zu fördern.« Berührt aber war hier - zu Beginn der Regierungszeit Maximilians II., der sich pragmatischer gab als sein Vater - ein hochsensibler Punkt, der das Selbstverständnis der Akademie in ihrem Kern berührte: Eine Annäherung an das Industrielle musste den hochfliegenden Anspruch der Institution gefährden und das Ideale in die Prosa des Alltäglichen hinunterziehen. Dass es sich hierbei nicht nur um ein Problem der Münchner Akademie handelte, zeigt ein Blick über die Grenzen hinweg nach Frankreich. »Von der Industrie halten wir gar nichts«, erklärte das Schuloberhaupt Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) kategorisch, und er behauptete bis weit über die Jahrhunderthälfte hinaus die absolute Vorbildhaftigkeit der Antike. »Sie bleibe dort, wo sie hingehört, und sie mache sich nicht auf den Stufen unserer Schule breit.«²¹

Die Reaktion der Münchner Akademie auf diese Eingabe war entsprechend zurückhaltend. Man wehrte die in ihrer Zielsetzung durchaus radikale Forderung dadurch ab, dass man dem »Verein zur Ausbildung der Gewerke« die Aufgabe einer propädeutischen Ausbildung von Schülern übertrug, die dann bei künstlerischer Begabung später in die

Akademie eintreten konnten. Der genannte Verein spielte wenig später eine wichtige Rolle bei der Gründung der Münchner Kunstgewerbeschule (1868) und gehört überhaupt in die Vorgeschichte der Kunstgewerbebewegung und des Jugendstils. Versuche des späteren Direktors dieser Schule, des berühmten Richard Riemerschmid (1913-1924), mit der Akademie eine institutionelle Verbindung einzugehen, wurden von dieser ebenfalls zurückgewiesen. Sie pochte auf ihren Status, Statthalter einer hohen Kunst zu sein, die sich vom schnöden Alltagsgeschäft fernzuhalten hatte. Angesichts der Tatsache, dass das Münchner Kunsthandwerk des Jugendstils nach der Jahrhundertwende Weltgeltung erlangt hatte, war dies eine durchaus arrogante Einstellung! Allerdings auch eine, die beileibe nicht München-spezifisch war, sondern in ähnlicher Weise die Situation an anderen Orten charakterisierte.²²

7 Wilhelm Leibi: *Lina Kirchdorffer*. 1871, Öl auf Leinwand, 111 x 83,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München



Abtrünnige

Quer zu den Interessen und Vorgaben der Akademie aber stand nicht nur der bürgerliche Kunstmarkt, sondern auch eine Schar von Künstlern, die eben von künstlerischer Seite aus ihre Zielsetzungen in der Institution nicht mehr vertreten sah, gleichzeitig aber auch nicht dem breiten Publikumsgeschmack bedingungslos zu folgen bereit war. Die modisch-eingängigen Stoffe der Akademiker schienen ihnen zu sehr auf billiges Vergnügen der Öffentlichkeit ausgerichtet, ihr Anspruch auf radikale künstlerische Authentizität widersetzte sich dem, was ihnen in der Akademie als Eklektizismus und Opportunismus daher zu kommen schien. Für diese Gruppe der Avantgardekünstler mögen hier Wilhelm Leibi und Fritz von Uhde stehen, beide dem Lager der Realisten bzw. Naturalisten zuzurechnen. Dabei gehörten sie unterschiedlichen Typen an: Leibi war an der Akademie ausgebildet (in den späten 1860er Jahren bei Ramberg und Piloty, wobei er bei ersterem durchaus eine Menge gelernt hat), dann aber 1869 auf der »I. Internationalen Kunstausstellung« im Glaspalast von den Franzosen und insbesondere Courbet so beeindruckt, dass er von der Akademie und dem geräuschvollen Münchner Kunstleben überhaupt Abschied nahm und sich nach einem Aufenthalt in Paris in die bayerische Provinz zurückzog, um dort zu malen. Eine Episode scheint für seine Neigungen und sein Freiheitsbedürfnis beson-

ders aussagekräftig: Von Kaulbach gebeten, einen Karton für ihn zu malen, wollte Leibi statt dessen »lieber meine eigenen Ideen zum Ausdruck bringen«. ²³ Es verwundert nicht, dass er sich dem vom Akademiedirektor vorgegebenen bombastischen Stoff (*Die Begegnung von Maria Stuart mit Elisabeth L*, 1867/68) zu entziehen trachtete. Auch wenn er sich diese Verweigerung letztlich nicht leisten konnte, ist seine in einem Brief an einen Kölner Freund zum Ausdruck gebrachte Abneigung typisch für einen Maler, der schon früh ganz eigenständige Wege beschritt. Betrachten wir ein Porträt wie das der Lina Kirchdorffer, welches 1871 entstanden ist, so wird dies ohne weiteres klar (Abb. 7). Gegenüber den repräsentativen Bildnissen, wie sie im »offiziellen München gepflegt wurden, ist hier auf jedes Pathos verzichtet. Die in sehr freiem malerischen Zugriff gestaltete Figur der jungen Frau steht fast unbeholden vor einem dunklen Hintergrund. Die flächige Gestaltung vor allem des Kleides erinnert deutlich an französische Vorbilder, etwa an Edouard Manet, der der hochfliegenden Bedeutungshaftigkeit der Akademien schlichte, dafür farblich umso exquisitere Wirkungen entgegenhielt.

8 Fritz von Uhde: *Abendmahl*, 1886,
Öl auf Leinwand, 206 x 324 cm, Staatsgalerie Stuttgart



Fritz von Uhde (1848-1911) schaffte erst gar nicht die Aufnahme in die Akademie - Piloty, Lindenschmit und Diez lehnten ihn reihum ab - und wandte sich ebenfalls nach Paris. Dort kam er unter den Einfluss Mihály Munkácsy, bevor er dann in München in den 1880er Jahren einer impressionistisch beeinflussten Freilichtmalerei nachging, deren Gestaltungsmittel er auch auf historische Themen übertrug. Beim breiten Publikum kamen insbesondere seine aktualisierten biblischen Themen an, weniger dagegen bei Teilen der Kunstkritik und in der Kirchenhierarchie, die sich über den »Maler des Häßlichen« erregten und die Sublimität des religiösen Stoffes nicht gewahrt sahen. Mit Uhdes *Abendmahl* von 1886 mag hier am Ende ein Bild stehen, das auch den zeitlichen Schlusspunkt der zu beschreibenden Periode markiert (Abb. 8). Über 3000 Menschen, die das Bild in nur fünf Tagen sahen, als es in Berlin ausgestellt wurde, dürfen als Indiz dafür verstanden werden, dass das Religiöse hier vermenschlicht und ganz in die Erlebnissphäre des einfachen Betrachters gerückt war. Die proletarischen Gesichter brachten andererseits den preußischen Kronprinzen Wilhelm dazu, das Bild als »Anarchistenfraß« zu charakterisieren, ein Ausdruck von Revolutionsangst, die gegen Ende des Jahrhunderts manchen führenden Kopf des Staates erfasst hatte. In jedem Fall aber wird man annehmen dürfen, dass Uhde, der dann später unter kirchlichem Druck durchaus wieder konservativer malte, sein Thema anders aufgefasst hätte, wäre er in der Akademie ausgebildet worden.²⁴

Die in diesem Beitrag geschilderten Begebenheiten und Konsellationen kennzeichnen eine gewisse Janusköpfigkeit: Konnte die Akademie vor allem in den 1870er und 1880er Jahren ihre größten Triumphe feiern, so sind auch die Keime des Niedergangs nicht zu übersehen. Mehr als mit den Leistungen einzelner Vertreter der Institution hat das mit strukturellen Gegebenheiten zu tun: Mit der Tatsache nämlich, dass die Akademie in ihrer spezifischen Verfasstheit nicht glatt aufgehen konnte in einer Gesellschaft, die sich dem Markt mehr als der Norm verpflichtet sah.

) Vgl. Birgit Jooss und Christian Fuhrmeister (Hg.): Nationale Identitäten - Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung, in: zeitenblicke 5, 2006, Nr. 2 (<http://www.zeitenblicke.de/2006/27>, zuletzt eingesehen am 1.12.2007); dort vor allem die Einführung von Frank Büttner. Ferner Ekkehard Mai: Problemgeschichte der Münchner Akademie bis in die zwanziger Jahre, in: Thomas Zacharias (Hg.): Tradition und Widerspruch: 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 103-143; Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1998.

2 John Richardson: A Life of Picasso, London 1991, Bd. I, S. 92.

3 Eugen von Stieler: Die Königliche Akademie der Bildenden Künste zu München: Festschrift zur Hundertjahrfeier, München 1909, S. 108 ff.

4 Stieler (wie Anm. 3), S. 125.

5 Heidi C. Ebertshäuser (Hg.): Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983, S. 119.

6 Stieler (wie Anm. 3), S. 122.

7 Stieler (wie Anm. 3), S. 137.

5 Stieler (wie Anm. 3), S. 76.

9 Friedrich Pecht: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, 2. Reihe, Nördlingen 1879, S. 52.

10 Ausstellung von Werken der Diez-Schule aus den Jahren 1870-1890/Galerie Heinemann, München 1907, S. 4. Vgl. Stefanie Kamm: Wilhelm von Diez 1839-1907. Ein Künstler zwischen Historismus und Jugendstil, München 1991.

1 ! Die panoramatische Massenszene etwa von Carl von Marrs *Flagellanten* (s. S. 204-205) weist zweifellos auf die vielfigurigen Volksszenen in Abel Gances (1889-1981) Historienfilmen zur französischen Geschichte voraus.

12 Vgl. dazu schon im Jahr 1801 die Beobachtungen des kurpfalz-bayerischen Zentralgaleriedirektors Johann Christian von Mannlich, in: York Langenstein: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens, München 1983, S. 49.

13 Langenstein (wie Anm. 12), S. 158.

14 Langenstein (wie Anm. 12), S. 167.

15 Langenstein (wie Anm. 12), S. 50.

16 Vgl. Langenstein (wie Anm. 12), S. 114.

17 Stieler (wie Anm. 3), S. 105 f.

13 Stieler (wie Anm. 3), S. 142.

19 Stieler (wie Anm. 3), S. 143 f.

20 Stieler (wie Anm. 3), S. 134 ff.

21 Vgl. Charles Braibant: Histoire de la Tour Eiffel, Paris 1964, S. 19.

22 Vgl. hierzu auch Mai (wie Anm. 1), S. 119 f., und Langenstein (wie Anm. 12), S. 52, 114, 169, 171 ff. und 176 f. Zur Situation in Frankreich vgl. etwa Patricia Mainardi: The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic, Cambridge 1993.

23 Bons Röhl (Hg.): Wilhelm Leibi (1844-1900). Briefe mit historisch-kritischem Kommentar. Gesamtverzeichnis des schriftlichen Nachlasses, Hildesheim u.a. 1996, S. 39.

24 Fritz von Uhde: vom Realismus zum Impressionismus, Ausst.kat. Kunsthalle Bremen u. Museum der bildenden Künste Leipzig, hg. v. Dorothee Hansen, Ostfildern-Ruit 1998, S. 104. Vgl. hierzu auch Bettina Brand: Fritz von Uhde: das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit, Mainz 1983.