

BIRGIT JOOSS

Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse

Der Unterrichtsalltag an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert

Wenn man sich fragt, wie die Professionalisierung von Kunststudenten im 19. Jahrhundert in der Unterrichtspraxis ausgesehen hat, sind verschiedene Quellen heranzuziehen, die unterschiedlich aussagekräftig sind: Die Gründungsurkunden können, wenn überhaupt, nur über die Praxis für die Zeit um ihre Abfassung Auskunft geben, sind aber – wie auch spätere Kollegialbeschlüsse und Reformmodelle – kritisch zu betrachten, da sie vermutlich eher über die guten Absichten ihrer Verfasser Auskunft geben als über die Alltagswirklichkeit des Unterrichts¹. Eine solche Diskrepanz lässt gerade die Konstitution der Münchner Kunstakademie von 1808 erkennen (Abb. 1). Im Kapitel „Art des Unterrichts“ heißt es: „Wir wollen den Unterricht (...) durch keinen bestimmten Lehrplan bedingen; vielmehr wollen Wir, daß ihm ganz die Freiheit und Lebendigkeit erhalten werde, die besonders bei der Kunst so notwendig und wesentlich ist. Der Lehrer soll daher keinen gleichförmigen Mechanismus aufkommen, sondern vielmehr dem Zöglinge so viel möglich Freiheit lassen, sein besonders Talent, und die Eigenheiten seiner Ansicht der Gegenstände, so wie die Art, sie nachzuahmen, zu zeigen, um das Gute dieser Eigenheiten begünstigen, dem Fehlerhaften aber entgegenwirken zu können“². Weiter heißt es, dass die Studierenden vom „Mechanischen“ stufenweise zum „Geistigen“ geführt werden sollen. Die Methode des Unterrichts sollte also grundlegend frei und offen sein und die Professoren keine einengenden Pläne erstellen, sondern die Schüler individuell fördern.

In der Realität war jedoch der Unterrichtsablauf ein sehr geregelter, ja schematischer; er war strenger organisiert, als dies den Anschein haben mochte: In

1 Für wertvolle Hinweise und kritische Anmerkungen bin ich Walter Grasskamp zu großem Dank verpflichtet.

2 *Konstitution der königlichen Akademie*, in: *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, hrsg. v. Thomas Zacharias, München 1985, S. 327–328.

der Anfängerklasse erhielten die Schüler zunächst Anleitungen zum Zeichnen oder Modellieren nach antiken Köpfen. Sie erlernten, diese in Umrissen zu erfassen, bevor sie in die Bedeutung von Licht und Schatten, also in die Perspektivlehre eingewiesen wurden. Nach etwa einem Jahr zeichneten beziehungsweise modellierten sie nach antiken Statuen. Auch hier ging es schrittweise voran: von der Umrisszeichnung zur modellierten Zeichnung. In diesem und den folgenden Ausbildungsjahren kam anatomischer Unterricht hinzu. Erst in der letzten und dritten Ausbildungsphase nahmen die Akademieschüler am Zeichnen oder Modellieren nach dem Akt teil. Daneben fanden Übungen in der Bildergalerie statt, um Maltechnik, vergleichendes Sehen und Aspekte der Kunstgeschichte zu studieren. Die akademische Lehre in München folgte also einem strengen Schema und unterschied sich – trotz der auffallend liberal gesinnten Konstitution – prinzipiell kaum von anderen Akademien im deutschsprachigen Raum (Abb. 2)³.

Hinzu kommt, dass sich im Verlauf der Geschichte der Kunstakademien die Unterrichtswirklichkeit radikal verändert hat, während traditionelle Begriffe lange beibehalten werden. Davon gab es ohnehin verwirrend viele. So wies das Angebot der Münchner Kunstakademie mit Vorschule, Zeichenschule, Antikenklasse, Naturklasse, Maltechnik, Komponierklasse und einer Meisterschule eine unübersichtliche und bisweilen rätselhafte Struktur des Studiums auf, in der auch und gerade der scheinbar eindeutige Begriff der Klasse unzuverlässig ist: Anfangs bezeichnete er einen stufenweisen Aufbau des Studiums, als der Besuch der Antikenklasse Voraussetzung war für den Eintritt in die jeweils späteren Klassen für Natur, Maltechnik und Komposition, die aufeinander aufbauten und nur die besten Absolventen als Meisterschüler zum Schluss in eine Meisterklasse aufsteigen ließen. Entscheidungen über ein solches Vorrücken scheinen auch auf den Akademieausstellungen gefallen zu sein und ihnen vorübergehend einen neuen Sinn gegeben zu haben gegenüber den gleichnamigen Veranstaltungen, die zuvor mehr der Präsentation von Arbeiten der Professoren gedient hatten⁴.

Die anfangs offenbar sehr rigide gehandhabte Hierarchie der aufeinander aufbauenden Klassen löste sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts auf, wobei sich auch die Gewichte einzelner Ausbildungselemente verlagerten: Vom zeichnerischen Antikenstudium, das zu Beginn des Jahrhunderts für alle Anfänger über mehrere Semester

3 Monika Meine-Schawe, *Aus der Frühzeit der Münchner Akademie der Bildenden Künste. Von 1770 bis zur Konstitution von 1808*, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*. „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“, hrsg. v. Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp und Florian Matzner, München 2008, S. 20–29, hier S. 22.

4 Versetzungen wurden nach den Ausstellungen bestimmt. Moriz Carriere, *Dreißig Jahre an der Akademie der Künste zu München*, in: „Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte“, Bd. 65, Oktober 1888, S. 59–77, hier S. 74.

hinweg verpflichtend war, bevor sie sich etwas anderes vornehmen durften, war am Ende des Jahrhunderts nicht mehr viel übrig geblieben, dann durften die Studenten nämlich viel früher in die Malklassen, als es zu Anfang des Jahrhunderts vorgesehen war⁵. Und schließlich bildet sich das System der sozusagen normalen Meisterklassen heraus, wie es heute üblich ist, nämlich als ein Nebeneinander gleichberechtigter und nur nach Gattungsschwerpunkten (wie Malerei oder Bildhauerei) unterschiedener Lerngruppen, die sich um einen Professor kristallisieren und in die ein Student in München heute sofort eintritt, wo – anders als in Düsseldorf – keine Vorschule mehr existiert, und meist auch bis zum Ende seines Studiums verbleibt. Anstelle eines hierarchisch-gestuftes Klassensystems, in dem nur die handwerklichen Qualifikationen der vorhergehenden Klasse weiterführen konnten, entstand damit ein Nebeneinander gleichberechtigter Klassen, deren Rang allein vom Ruf des Meisters zehrte.

Es ist sehr schwierig, angesichts dieser tiefgreifenden historischen Veränderungen bei Weiterverwendung traditioneller Begriffe für bestimmte Zeitabschnitte genau zu sagen, wie ihre Unterrichtswirklichkeit tatsächlich aussah. Darüber geben eben nur wenige Quellen Auskunft, und zu diesen gehören die Matrikelbücher und Einschreibelisten, wie sie sich in München komplett für den Zeitraum von 1809 bis heute erhalten haben. Gerade für das 19. Jahrhundert ist ihre Bedeutung nicht zu überschätzen, zumal für die Münchner Akademie, die ansonsten ihr gesamtes Archiv im Zweiten Weltkrieg verloren hat. Daneben sind Tagebücher und Briefe von größtem Wert, weil sie am zuverlässigsten über den Arbeitsalltag an der Akademie Auskunft geben, aber auch erkennen lassen, wie variantenreich dieser an ein und dem selben Haus ausfallen konnte, vor allem, wenn sich dort verfeindete Kunstlehren bekämpften. Tagebücher und Briefe sind die besten, aber auch die noch am wenigsten systematisch erschlossenen Quellen; auf sie und auf eine Analyse der Matrikelbücher stützt sich der folgende Versuch, anhand der Münchner Akademie unterschiedliche Typen des Unterrichts zu erhellen und gegen jeweils zeitgenössische Satzungen und Reformforderungen abzusetzen.

DIE IDEE DER MEISTERKLASSE

Das hierarchisch-gestufte Klassensystem, wie es das frühe 19. Jahrhundert kennzeichnete, war schon zu dessen Beginn den Romantikern und Nazarenern suspekt.

5 Alle Aussagen über Frequenzen an der Münchner Akademie basieren auf der Edition der Matrikelbücher: <http://matrikel.adbk.de> [Freischaltung April 2008]. Alle Aussagen über die Lehrer sind den Personallisten entnommen, Birgit Jooss und Sabine Brantl, *Rektoren, Professoren, Ehrensenatoren und Ehrenmitglieder der Akademie der Bildenden Künste München 1808–2008*, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München...* S. 556–564.

Sie kritisierten früh jedes schematische Vorgehen in der Künftlerausbildung und äußerten grundsätzliche Kritik am Wesen der Akademien. Ihre Reserve gründete auf der Idee des Geniegedankens, der sie anhängen: Das Talent könne zwar auf dem Gebiet, das sie als das „Mechanische“ der Kunst bezeichneten, ausgebildet werden; das Genie könne man jedoch nicht erlernen – ein Genie sei der Künstler von Geburt an oder eben nicht⁶. Auch Peter von Cornelius gehörte zu jenen Akademiekritikern, die sich zudem dafür einsetzten, die Studierenden früh in Meisterklassen eintreten zu lassen, so dass sie aus der Nähe zum Vorbild lernen konnten statt nach Gipsen und Vorlagen⁷. Als er selbst 1825 zum Direktor der Münchner Kunstakademie ernannt wurde, nahm er jedoch keine wegweisenden Veränderungen in der Lehrpraxis vor. Dies verwundert, denn in der Düsseldorfer Akademie, deren Direktor er zuvor gewesen war, hatte er 1820, zusammen mit Karl Ignatz Mosler, einen „Plan für die Kunstschule Düsseldorf“ verfasst, der die künstlerische Ausbildungsweg in nur drei Stufen einteilte: in die Elementarübung, die vorbereitenden Übungen und die Kunstschule selbst. Da die Schüler schon früh zu eigenem Komponieren ermuntert werden sollten, war für sie in der letzten und wichtigsten Stufe der Ausbildung – dem Grad ihrer Fähigkeiten entsprechend – die Mitwirkung an den Arbeiten des „Meisters“ vorgesehen: „Die endliche Stufe, welche Zöglinge in der Akademie erschwingen können, bleibt der eigentlichen Kunstschule aufbehalten. Diese soll, soviel wie möglich, die Werkstätte des Meisters selbst, oder doch ihr verbunden seyn. (...) Es soll eine Ehre für die Anstalt seyn, wenn recht mannigfaltige Selbständigkeit sich in ihr entwickelt und kein Schulzwang aus den Werken der Zöglinge hervorschimert“⁸.

Damit wurde erstmals jenes System der Meisterklassen vorgeschlagen, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts an allen Akademien durchsetzen sollte. Das Programm war insofern bemerkenswert, weil es Ausbildung vor allem als Förderung der eigenständigen Entwicklung der Persönlichkeit begriff – ganz im Sinne der idealistischen Konstitution der Münchner Akademie von 1808. Einmal in München angekommen, kümmerte sich jedoch Cornelius nicht um eine Umsetzung seines Ideals, war er doch zu sehr mit seinen eigenen Aufträgen beschäftigt, zu deren Erledigung er eine Vielzahl seiner Studenten heranzog, die sich damit gleichsam

6 Frank Büttner, *Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste. Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808–1848*, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München...* S. 30–43, hier S. 31–32.

7 Die erwähnten Künstler sind durchweg erst in der Zeit ihrer Lehrtätigkeit an der Münchner Akademie mit dem nicht erblichen Dienst- oder Amtsdadel ausgezeichnet worden, werden aber auch für die davor liegende Zeit unter diesen Namen geführt.

8 Cornelius und Mosler, *Zum Plan für die Kunstschule für Düsseldorf*, Juni 1820 (Merseburg, Deutsches Zentralarchiv, Rep. 76 V e, Sekt 18, Abt. 1, Nr. 1, Bd. 1, fol. 253–259), zitiert nach: Frank Büttner, Peter Cornelius, *Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 2, Stuttgart 1999, S. 233.

automatisch in seiner Meisterklasse befanden. Ob das Meisterklassenideal von Cornelius am Platz seiner Erfindung, in Düsseldorf, überhaupt praktisch ausgeführt worden war, steht dahin; in München ließ er jedenfalls eine konsequente institutionelle Umsetzung seiner Reformideen vermissen, und so blieb es nicht aus, dass ihm selbst seine Freunde Nachlässigkeit vorwarfen, wie aus einem Brief des Professors für Baukunst Friedrich von Gärtner aus dem Jahre 1826 hervorgeht: „Cornelius hat sich als Director nur so weit gezeigt, daß er gegen Langers Schule sehr grob ist, bey den Sitzungen obenan sitzt und 3600 fl. Gehalt bezieht. (...) um die eigentliche Reform der Anstalt kümmert er sich (noch) nicht“⁹. Das neue System, das als eine Konsequenz aus der Genielehre zu verstehen ist, wurde schließlich erst unter Gärtner eingeführt, der Cornelius 1841 auf dem Direktorenposten folgte¹⁰.

Gärtner überarbeitete die Satzung sofort: zukünftig sollten sich alle Professoren beim ungeliebten Anfängerunterricht im Antikensaal abwechseln. Da er aber diese Regelung nicht mit seinen Kollegen abgesprochen hatte und von diesen heftigen Widerspruch erhielt, wurde die Neuerung nicht realisiert. Für die zweite Stufe der Ausbildung sah Gärtner „selbständige Malerschulen“, also jene Meisterklassen vor, die eine größere Breite der Ausbildungsmöglichkeiten garantierten. Auch wurde erstmals ein verbindlicher Kunstgeschichts-Unterricht etabliert¹¹. Mit Gärtners Programm wurde also das hierarchisch-aufbauende Klassensystem vereinfacht und der Weg zur Malpraxis abgekürzt, aber das Ausbildungsziel blieb das gleiche: die Historienmalerei als die am höchsten angesehene Kunstgattung des 19. Jahrhunderts.

Auch Gärtners Nachfolger, Wilhelm von Kaulbach, der zwischen 1849 und 1874, also für ein Vierteljahrhundert, das Direktorat inne hatte, sah die Historienmalerei als höchstes Ziel an, ungeachtet der Entwicklungen außerhalb der Akademie, die am deutlichsten auf der Ersten Internationalen Kunstausstellung 1869 sichtbar wurden, als der Franzose Gustave Courbet sowie Wilhelm Leibl mit ihrer realistischen Malerei Triumphe feierten und die Landschafts- und Genremalerei in München ihren Siegeszug antrat. Der polnische Maler Witkiewicz gibt ein anschauliches Bild von Kaulbach: „Eintritt von 12 bis 1 – dort arbeitete der Akademiedirektor Wilhelm Kaulbach. Ein hochtalentierter und ungewöhnlicher Geist, dem die Akademie ihre damalige innere Anordnung verdankte. Er, der »Klassiker«, dieser Erschaffer

9 Gärtner an Martin Wagner, 9.3.1826, Würzburg, Wagner-Nachlass, Briefe III, fol. 136, zitiert nach: Frank Büttner, Peter Cornelius. *Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 68.

10 Frank Büttner, *Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste ... in: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München ...*, S. 30–43, hier S. 35. Birgit Jooss, *Die „verhängnisvolle Verquickung von produzierendem und lehrendem Künstler“ – der Akademiedirektor Peter Cornelius und die „Cornelius-Schule“*, in: *Cornelius – Prometheus – Der Vordenker*, hrsg. v. León Krempel und Anthea Niklaus, München 2005, S. 18–31.

11 Frank Büttner, *Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste ... in: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München ...*, S. 30–43, hier S. 38.

von »historisophischen Phrasen«, dieser Komponist von riesengroßen Bildern, dieser Symbolist, Virtuose der konventionellen Komposition, versunken in einer fiktiven Welt.“¹² Doch Kaulbach, ein umfassend gebildeter und an Neuerungen interessierter Künstler, hatte erkannt, dass das System seiner Vorgänger vor allem bezüglich der Erlernung technischer Kenntnisse reformbedürftig war, wie der Sekretär und Kunsthistoriker Moriz Carrière berichtete: „... war Kaulbach mit mir einig, dass das, was in der Kunst gelehrt und gelernt werden könne, das Handwerk, aus dem sie hervorblüht, Zeichnen und Malen früher zu wenig berücksichtigt worden sei, dass diese Vorbildung vor dem Besuch der Meisterschulen einer Reform bedürfe“¹³. So wurden nun Schritt für Schritt Strukturveränderungen durchgeführt, die unter anderem zur Folge hatten, dass sich die Begriffe der „Antiken-“, „Maltechnik-“, „Natur-“ und „Komponierklasse“ offiziell etablierten.

DIE VERSCHIEDENEN AUSBILDUNGSSTUFEN Antikenklasse und Abendakt

Trotz der Reformideen blieb das Zeichnen nach antiken Gipsabgüssen noch lange der Einstieg in das Akademiestudium. 1852 wurde in den Matrikelbüchern erstmals namentlich eine regelrechte „Antikenklasse“ in Kombination mit Malerei oder Bildhauerei angeführt, seit 1855 schrieben sich die Anfänger alle in die „Antikenklasse“ ein, ohne Angabe, wohin sie später wechseln würden. Langjähriger Betreuer der Antikenklasse war Johann Georg Hiltensperger, der zunächst Korrektor des Antikensaals, später Leiter dieser Klasse wurde. Er lehrte zwischen 1846 und 1878 an der Akademie, also über 30 Jahre lang, wonach er die Antikenklasse 1865 an Strähuber übergab, der selbst lange auf eine ordentliche Professur warten musste¹⁴. Von morgens bis abends übten sich die Schüler in dieser Klasse, erweitert durch den abendlichen Aktkurs. Der Pole Maksymilian Gierymski berichtete 1867 an seine Eltern: „Ich arbeite in der Akademie, wo ich gleich nach der Ankunft in die Antikenklasse unter Leitung von Professor Strähuber aufgenommen wurde; hier erst erkannte ich, wie viel mir noch fehlt.(...) Ohne rot zu werden machte ich mich also ans Zeichnen (...) und arbeite den ganzen Tag, von 7 Uhr früh bis 6 Uhr abends, geduldig an dem,

12 Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1950, S. 7–10. Freundlicher Hinweis von Eliza Ptaszyńska.

13 Moriz Carrière gibt ein anschauliches Bild von Kaulbachs Person und seiner Arbeit an der Akademie. Moriz Carrière, *Dreißig Jahre an der Akademie...*, S. 59–77, das Zitat auf S. 66–67.

14 Ibidem, S. 59–77, hier S. 67.

was mir am meisten fehlte“¹⁵. Sein Landsmann Ludomir Benedyktowicz notierte 1869: „Gegenwärtig zeichne ich im Antikensaal täglich von 8 bis 12 und nachmittags von 1 bis 5; von 5 bis 7 abends aber vom lebenden Modell“¹⁶. Der klassenübergreifende Unterricht des Abendakts blieb eine Instanz, die bis heute in der Lehre fest verankert ist. Hermann Ebers schilderte in seinen Memoiren den dortigen Unterricht für die Zeit um 1900: „Des Abends zwischen 5 und 7 Uhr war Abendakt für sämtliche Klassen, auch die der Bildhauer und Graphiker in zwei riesigen, von Bogenlampen grell beleuchteten Ateliers. Man arbeitete dort in kleinerem Format und war zu rascherem Auffassen gezwungen, weil die Stellung des Modells täglich wechselte“¹⁷.

Maltechnik

Gleich im ersten Jahr seines Direktorats 1849 richtete Kaulbach erstmals eine Klasse für „Maltechnik“ ein, die mit Hermann Anschütz besetzt wurde. In dieser Klasse ging es vor allem um die Technologie der Malmittel. Karl von Piloty wurde 1858 als zweiter Leiter einer Maltechnik-Klasse angestellt, ebenso wie 1869 sein Assistent Sandór von Wagner sowie Wilhelm von Diez 1872, Ludwig von Löfftz 1878, Otto Seitz 1883, Carl von Marr 1893, Franz von Stuck und Heinrich von Zügel 1895 und weitere Lehrer im 20. Jahrhundert. Mit Ausnahme von Anschütz und Seitz waren alle gleichzeitig auch für die Historienmalerei beziehungsweise Komponierklasse zuständig. 1856 gab es den ersten Schüler, der – laut Matrikelbuch – direkt in eine technische Malklasse eintrat, 1884 den letzten.

Hermann Anschütz nahm gerne polnische Maler in seine Klasse auf, so dass sich Witkiewicz wohlwollend an ihn erinnerte: „Unter den zahlreichen Professoren gab es einen, der besonders nahe mit der Tradition des Aufenthaltes der Polen in der Münchner Akademie verbunden war – der alte, liebenswürdige Anschütz. Er war ein guter, wohlgesinnter Mensch, jedoch kein Talent und kein Pädagoge. Ihm machten immer wieder neue Kunstströmungen Probleme, die in die Akademie eindringen, besonders die an Bedeutung gewinnende Photographie. Manchmal

15 Maksymilian Gierymski, Brief an seine Eltern, 21.07.1867, in: Maksymilian i Aleksander Gierymscy, *Listy i notatki*. Zebrał, ułożył i wstępem opatrzył Julian Starzyński; teksty do druku i komentarze oprac. Halina Stępień. Wrocław 1973, S. 7, zitiert nach: Eliza Ptaszyńska, *Dunkle Wälder, nackte Ebenen und Schnee*, in: *Ein-tagszeitung*, Neuausgabe, Suwałki 2008, S. X–XIV, hier S. XII.

16 Ludomir Benedyktowicz, *Listy z Monachium*. „Gazeta Polska“ 1869, Nr. 9, S. 4 cyt. za: *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*. Oprac. Halina Stępień i Maria Liczbińska. Warszawa 1974, S. 122, zitiert nach: E. Ptaszyńska, *Dunkle Wälder...*, S. X–XIV, hier S. XII.

17 Hermann Ebers, *Aus meiner Studienzeit*, ca. 1954, S. 5. DKA im GNM, Nürnberg, NL Ebers, Hermann, I-B, 69.

kam er mit einer Photographie in die Schule, zeigte sie den Schülern und lobte ihre Perfektion. Zum Schluss aber rief er mit pathetischem Ernst: – Aber für die große Kunst hat das keine Bedeutung!“¹⁸

Die Komponierklasse

1859 tauchte erstmals in den Matrikelbüchern eine weitere neue Klassenbezeichnung auf und zwar die der „Komponierklasse“, die – je nach Fortschritt der Schüler – in der Klasse für Historienmalerei integriert war. In dieser Klasse wurde das Entwerfen und Ausführen von Werken eigener Erfindung unterrichtet. Jeder Leiter einer Komponierklasse war gleichzeitig auch Professor für Historienmalerei beziehungsweise Maltechnik¹⁹. Die ersten Lehrer, bei denen sich die Schüler direkt in die Komponierklasse einschrieben, waren Joseph Schlotthauer, Moritz von Schwind, Johann von Schraudolph und Philipp Foltz, die alle Historienmalerei unterrichteten. Das direkte Einschreiben in die Komponierklasse blieb jedoch eher die Ausnahme, denn in der Regel besuchten die Studierenden immer noch zunächst die Antiken- und die Maltechnik-Klassen, bevor sie in die höchste Stufe der Akademieausbildung aufgenommen wurden. Vor allem in den 1870er Jahren hatte die Einrichtung der Komponierklassen ihre Hochphase, wie es sich auch in der Professoren-Bezeichnung widerspiegelt: 1872 wurde Wilhelm von Diez in den Matrikelbüchern erstmals als Leiter einer Komponierklasse betitelt, dem Sándor von Wagner, Wilhelm von Lindenschmit d. J., Ludwig von Löfftz, Franz von Defregger, Sándor von Liezen-Mayer, Rudolf von Seitz, Carl von Marr, Heinrich von Zügel, Franz von Stuck und Martin von Feuerstein folgten. Einige von ihnen hatten zuvor schon lange als so genannte „Hilfslehrer“ unterrichtet in der alten Akademie waren die Komponierklassen noch in feudalen Räumen untergebracht, und die Lehrer standen den Schülern stets zur Verfügung: „Da war man in grossen Komponierateliers zusammen, einer wetteiferte mit dem anderen in der Erfindung und Ausführung von Bildkompositionen, einer lernte dabei vom anderen und der Lehrer war stets fördernd und beratend zur Stelle. Es entstanden in dieser Komponierklasse schon allenthalben fertige Bilder, die zum Teil bereits ihren Weg in Ausstellungen und in privaten, ja sogar Museumsbesitz fanden“²⁰.

18 S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski...*, S. 7–10.

19 Thomas Zacharias, *Akademie zur Prinzregentenzeit*, in: *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, hrsg. v. Horst Ludwig, München 1989, S. 9–19, hier S. 14.

20 H. Ebers, *Aus meiner Studienzeit...*, S. 7.

Doch die Komponierklasse verlor an Bedeutung, und schließlich wurde der Weg für eine Entwicklung geebnet, an deren Ende die Akademie nicht mehr durch ein hierarchisches Stufensystem von Anfänger-, Fortgeschrittenen- und Meisterklassen geprägt war, sondern durch parallele Klassen, in denen der Student vom Eintritt bis zum Abschluss verblieb: „Die Schülerzahl wuchs mehr und mehr, bald machte das Bedürfnis von Parallelklassen sich geltend, und hier zogen wir nun jüngere Kräfte als Hilfslehrer heran“²¹. So berichtete Moriz Carrière und listete Lehrer wie Diez, Löfftz oder Seitz auf. Und spätestens nach dem Umzug in den Neubau hatte Karl von Piloty den Rangunterschied zwischen den Klassen für Maltechnik und den Meisterklassen für Komposition ganz aufgehoben, wie ebenso von Carrière zu erfahren ist: „Als in dem Neubau Raum geschaffen war, drängte Piloty dazu, daß principiell jeder Lehrer der Maltechnik auch Befugnis und Gelegenheit habe, vorangeschrittene Schüler neue Bilder ausführen zu lassen, daß jeder Professor einer Komponierklasse auch Unterricht im Malen erteile“²².

Das letzte Mal, dass eine Komponierklasse auch als solche offiziell benannt wurde, war 1898 mit der Berufung von Martin von Feuerstein, der zuvor als Leiter der Naturklasse, Zeichenschule und religiösen Malerei fungierte hatte. Nach 1900 schien die Komponierklasse für die Ausbildung keine Rolle mehr gespielt zu haben, und es war offenbar lediglich ein äußerlich sichtbares Privileg fortgeschrittener Schüler, einen eigenen Raum zu nutzen: „Es waren zwar eine ganze Reihe kleiner sogenannter Komponierateliers im Erdgeschoss der Akademie untergebracht. Sie waren an ältere gute Schüler vergeben, die ihre eigentliche Lehrzeit schon hinter sich hatten und denen man mit der Gewährung eines freien Arbeitsraumes eine Vergünstigung zukommen liess. Aber die Professoren erschienen dort nur selten und nur mehr beratend“²³. Doch noch bis 1916 gab es vereinzelte direkte Aufnahmen in diese Klasse²⁴.

Die Naturklasse

1869 – also im selben Jahr, als die Erste Internationale Ausstellung gezeigt wurde und die Malerei des Realismus ihren Siegeszug antrat – tauchte erneut eine neue Klassenbezeichnung auf: Johann Raab unterrichtete nicht nur den Kupferstich – im Übrigen als letzter Lehrer dieses Faches –, sondern war auch erstmals explizit für

21 M. Carrière, *Dreißig Jahre an der Akademie ...*, S. 59–77, hier S. 72.

22 Ibidem, S. 59–77, hier S. 74.

23 H. Ebers, *Aus meiner Studienzeit ...*, S. 6–7.

24 Josef Brandl schrieb sich 1916 noch bei Feuerstein mit der Matrikelnummer 05521 ein.

eine „Naturklasse“ zuständig. Das konsequente Arbeiten nach dem lebenden Modell war Gegenstand dieser Klasse, das häufig mit Zeichnen oder Malen verknüpft wurde. Die Klasse von Johann Raab war sehr international ausgerichtet mit vielen polnischen, tschechischen und amerikanischen Studenten. Der Pole Julian Fałat notierte in sein Tagebuch: „Im Gegensatz zu meinen Kollegen, die Köpfe oder Halbakte mit Kohle zeichnen, male ich mit Aquarell in natürlicher Größe und meine Arbeiten bringen eine bestimmte Berühmtheit der Schule von Professor Raab“²⁵. Und der Kroat ISO Kršnjavi erinnerte sich: „... Ich trat der Schule Prof. J.L. Raabs bei, was mir C. Piloty geraten hatte. Raab arbeitete in seiner Zeichenschule im Sinne Pilotys; wir mussten schon bei den Zeichnungen streng realistisch arbeiten, die Studien mussten wir schön gestalten und bei verschiedenen Objekten die Technik verfeinern. Die Erfolge in dieser Schule hoben meine Stimmung, so dass ich fühlte, welche Wonne mir künstlerisches Schaffen verschaffte“²⁶.

Bis 1880 blieb Raab offiziell einziger Lehrer der „Naturklasse“²⁷, dann folgten ihm seine Kollegen Gabriel von Hackl 1880, Johann Caspar Herterich 1884, Nikolaus Gysis 1888, Karl Raupp 1892, Martin von Feuerstein 1898, Ludwig von Hertel 1899 und Peter von Halm 1901. Gabriel von Hackl war 1880 als letzter Leiter der Antikenklasse berufen worden, so dass seine Klasse erst 1885 – nach Abschaffung des Antikenstudiums – in „Naturklasse Hackl“ umbenannt wurde. Die beiden Professoren Herterich sowie Gysis, Raupp und Feuerstein unterrichteten gleichzeitig Malerei, Halm die Radierkunst. In die „Naturklasse“ konnten sich die Studierenden nur bis 1901 einschreiben. Danach wurde sie in „Zeichenschule“ umbenannt.

Angesichts dieses verwirrenden Systems, in dem ein einzelner Professor offensichtlich gleichzeitig für verschiedene Ausbildungsschwerpunkte zuständig sein konnte, kann man sich fragen, ob es so etwas wie einen Stundenplan gegeben hat, wofür die Terminierung der Arbeit am Akt auf den Abend sprechen würde, oder ob verschiedene Ausbildungsschwerpunkte in ein und demselben Klassenraum ihren Platz fanden, der damit – wie heute – bereits heterogenen Gruppen mit großen Qualifikationsunterschieden Platz geboten hätte; dann wäre die Bezeichnung der Klasse einerseits räumlich (wie heute) und andererseits inhaltlich (nach Qualifikationsstufen) in verwirrender Weise nebeneinander her gelaufen. Jedenfalls bot dieses System den Professoren für

25 Julian Fałat, *Tagebuch*, Katowice 1987, S. 80–81. Freundlicher Hinweis von Eliza Ptaszyńska.

26 Iso Kršnjavi, *Der Blick auf die Entwicklung der kroatischen Kunst zu meiner Zeit*, Zagreb 1905, zitiert nach: *Die Akademie der Bildenden Künste in München und die kroatische Malerei*, hrsg. v. Milan Pelc, Zagreb 2008, S. 115.

27 In der Praxis unterrichtete er die Naturklasse nur bis 1872. Da er nicht extra dafür bezahlt wurde und des Andrag stetig zunahm, weigerte er sich, diese Aufgabe weitesthin zu erfüllen. Freundliches Hinneis von Susanne Böles.

die Einteilung der Neuankömmlinge verschiedene Möglichkeiten: Je nach Vorkenntnissen – und gerade die zahlreichen ausländischen Schüler kamen häufig schon vorgebildet nach München – wurden sie in die Antiken-, die Maltechnik-, die Natur- oder gar gleich in die Historien- beziehungsweise Komponierklasse eingeteilt. Witkiewicz bezeichnete dieses Nebeneinander als systemlos, aber auch vernünftig, gibt aber letztlich auch einen verwirrenden Eindruck weiter: „Die Münchner Kunstakademie war zu jener Zeit die am vernünftigsten organisierte Erziehungsanstalt für Künstler. Sie konnte ihnen keinen Schaden anrichten, was normalerweise jedes Bildungssystem tat, denn im Grunde genommen hatte sie eigentlich kein System. Die Akademie war zersplittert in zahlreiche Schulen, die selbstständig von mehr oder weniger begabten oder langweiligen und unbeholfenen Professoren geführt wurden. Die Aufnahme in so eine Schule war auf keinen Fall vom Aufenthalt in einer um eine Stufe niedrigeren Klasse abhängig, sondern hing von der Begabung des Schülers und des guten Willens des Professors ab. Auf diese Weise wurde dem Schüler eine Art Freiraum geschaffen, wo er eigenen Wünschen und Neigungen nachgehen konnte und die Gelegenheit hatte, sich selbst zu bestimmen und seiner selbst bewusst zu werden“²⁸.

DIE MEISTERKLASSE ALS ZENITH

1856 begann Karl von Piloty an der Akademie zu unterrichten, zwei Jahr später wurde er zum Professor für Maltechnik und Historienmalerei ernannt, 1874 stieg er zum Direktor der Institution auf, der er bis zu seinem Tod 1886 vorstand. Er war ohne Zweifel der Lehrer, der die größte Anziehungskraft auf Studierende aus aller Welt ausübte und Scharen zum Akademiestudium nach München in „die beste Klasse in ganz Deutschland“²⁹ zog. „Es hieß damals, daß man nur bei Piloty in München malen lernen kann“³⁰. Piloty galt als Realist, der dem idealistisch geprägten Klassizismus seiner Vorgänger Cornelius und Kaulbach radikal ein Ende setzte und – geschult an der zeitgenössischen belgischen und französischen Malerei – mit frischem Farb- und Formgefühl eine neue Ära einläutete. So wurde zu Beginn seiner Akademiezeit Wilhelm von Kaulbach unvermeidlich sein Antipode. Der Schwede Georg Graf von Rosen berichtete 1870 – ein Jahr nach der Ersten Internationalen Ausstellung – an die Kunstakademie Stockholm: „Etwas, was auch dem am wenigsten tiefgehenden Betrachter augenfällig sein muß,

28 S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski...*, S. 7–10.

29 Pál Szinyei Merse in: *Briefwechsel, Lebensläufe und Erinnerungen von Pál Szinyei Merse*, hrsg. v. Anna Szinyei Merse, Budapest 1989, S. 85, zitiert nach Orsolya Hessky, *Zur Bedeutung der Münchner Kunstakademie für ungarische Künstler*, in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München...*, S. 276–278, hier S. 277.

30 Iso Krinjavci, *Die Münchener Ereignisse. Münchener Erlebnisse eines Kroaten im Jahr 1870*, in: „Die Drau“ 1923, Nr. 260, S.1, zitiert nach: *Die Akademie der Bildenden Künste München und die kroatische Malerei...*, S. 111.

sind die zwei, wie man sagen könnte, »verschanzten Lager«, gebildet von den beiden bewaffnet einander gegenüberstehenden Parteien der »Idealisten« und der »Realisten« (...). Der Anführer der klassifizierenden Richtung ist Kaulbach; der der realistischen Piloty. Der Streit, der jetzt seit ungefähr zwei Jahrzehnten mit unermüdlichen Eifer auf beiden Seiten geführt worden ist, dauert weiterhin an, jedoch mit dermaßen numerisch ungleichen Kräften, dass es nicht lange dauern kann, bis er wegen Mangel an Kämpfenden in einem der Heere ganz eingeht. Welche Seite den Sieg davonträgt, brauche ich wohl nicht zu erläutern; der Zeitgeist, der verdrehte moderne Geschmack und der Sieg der »Materie« über den »Geist« in allen anderen Kulturzweigen können diese Frage genügend beantworten³¹. Alle wollten zu Piloty, der aber nur selten Schüler direkt in seine Klasse aufnahm und seine Auswahl streng handhabte, wie der Pole Benedyktowicz 1869 festhielt: „Insbesondere vor der Pforte zu Pilotys Schule ist das Gedränge furchtbar groß und außergewöhnliche Bescheinigungen werden dort verlangt; so ist es angeblich schwieriger zu ihm zu gelangen, als in irgendein verwünschtes Schloss. Er besitzt nicht nur unvergleichliche Lehrfähigkeiten, sondern ist auch ein geschickter Diplomat und nimmt um den Ruf seiner Schule zu steigern, nur solche bei sich auf, von denen er überzeugt ist, dass sie auch ohne ihn weit kommen werden“³². Es fragt sich, welche Bescheinigungen hier gemeint sind – Empfehlungen von außen oder noch Bestätigungen über das erfolgreiche Absolvieren interner Ausbildungsschwerpunkte in den Antiken- oder Naturklassen. Jedenfalls bildete die Piloty-Klasse den Zenith der Akademie, und die Schülerschar liest sich wie das „Who is who“ der damaligen internationalen Malerei: Josef Brandt, Stanislaus Czachorski, Franz von Defregger, Wilhelm von Diez, Marcus Grønvold, Nikolaus Gysis, Wilhelm Leibl, Franz von Lenbach, Hans Makart, Gabriel von Max, Karl Raupp, Bertel Székely, Konstantin Volonakis, Sándor von Wagner und viele mehr, von denen einige wiederum selber Professoren an der Münchner sowie an zahlreichen Akademien im In- und Ausland wurden; Nikolaus Gysis hat eine schöne Karikatur angefertigt, in welcher die gewundene Karrieretreppe in die Piloty-Klasse satirisch gefasst ist (Abb. 3). Spätestens mit der internationalen Anziehungskraft der Piloty-Klasse fusionierte die Idee der Meisterklasse mit dem ästhetischen Personenkult der Moderne an der Münchner Akademie, allerdings ohne dass die Lehre schon erkennbar darunter gelitten hätte. Der Kroat Krsnjavi fasste 1882 zusammen: „Damals blühte Pilotys realistische Schule, die gesamte jüngere Welt riß sich um einen Platz an seiner Schule und an der Schule seiner Schüler, die damals auf dem

31 Graf von Rosen, Georg: *Bericht an die Kunstakademie Stockholm*, 1870, zitiert in Lindwall 1972, 49–50, zitiert nach: Jan von Bonsdorff, *Die Rolle Münchens für skandinavische Malerinnen und Maler am Ende des 19. Jahrhunderts – ein Blick von außen*, in: *zeitenblicke* 5 (2006) Nr. 2, [19.09.2006], URL: http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Bonsdorff/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-5547, Absatz <16>.

32 Ludomir Benedyktowicz, *Listy z Monachium*, „Gazeta Polska“ 1869 Nr. 85, S. 2., zitiert nach: E. Ptaszynska, *Dunkle Wälder...*, S. X–XIV, hier S. XII.

Höhepunkt ihres Ruhmes standen.³³ Piloty galt unter seinen Schülern als „ein sehr einsichtsvoller Rathgeber“³⁴, der auf sie mit teils überraschender Offenheit einging. Der norwegische Künstler Marcus Grønvold bemerkte: „Pilotys beste Eigenschaft war vor allem die große, warmherzige Zuneigung, die er seinen Schülern entgegenbrachte, und dann die ungemein praktische Veranlagung für alles Handwerkliche“³⁵. Der Pole Władysław Czachórski, schrieb 1871 an seine Eltern: „Vor der Abreise sprach ich lange mit Piloty und er bemühte sich mir die Sache zu erklären. (...) Er will nur, dass ich die allergründlichsten Studien absolviere und mich in der Ausarbeitung und Wiedergabe der Natur besser einübe. (...) Er meinte, dass ich mich gegenwärtig in einer für den Maler äußerst schwierigen Phase befinde, d.h. im Übergang von den Studien zur Komposition, und dass er mir deshalb gern Rat erteilen und die Hand reichen will, um mich weiter zu führen.“³⁶ Der österreichische Maler Josef Engelhart war äußerst überrascht von Pilotys eingehenden Ratschlägen und berichtete 1883 an seine Mutter: „Die Kompositionen haben seinen Beifall gefunden. Die Studien nach der Natur und die Antiken nicht. »Die Sachen sind zu wenig studiert, zu flüchtig; Sie müssen mit mehr Aufmerksamkeit, mit Hingabe zeichnen. Hier wird ganz anders gearbeitet. Das ist zu wenig, wenn auch die Gesamtwirkung bei manchen Sachen nicht schlecht ist. Das Auswendigzeichnen ist erst dann von Wert, wenn man derartiges genau nach der Natur studiert hat. Gehen Sie zu Professor Hackl und zeichnen Sie noch einige Wochen Antike, etwa bis Weihnachten. Wissen Sie, so recht in Flächen, jede Form mit Bestimmtheit und durchstudiert, dann werden Sie anders nach der Natur zeichnen. Nachher kommen Sie wieder zu mir, dann werden wir weitersehen.« Mutter! So hat noch niemand mit mir gesprochen. So klar, so überzeugend“³⁷.

Unklar ist, inwieweit Piloty in die Arbeiten seiner Schüler eingriff. So berichtete der ungarische Maler Pál Szinyei Merse einerseits von der Förderung der Schülerbegabungen: „Piloty war kein guter Maler, aber ein sehr guter Lehrer. Er forcierte seine Schüler nicht, in seiner Manier zu malen, und wenn er in jemanden ein anderes Talent entdeckte, presste er den eigenen »Saft« heraus“³⁸.

33 Iso Kršnjavi, *Die Internationale Kunstausstellung in Wien*, in: „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1882, S. 342–343.

34 Bertalan Székely, *Jugendtagebuch, Ungarische Nationalgalerie*, Budapest, Inv.Nr. 1915–1760, S. 129, zitiert nach: O. Hessky, *Zur Bedeutung der Münchner Kunstakademie...* in: *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München...*, S. 276–278, hier S. 277.

35 Marcus Grønvold, *Fra Ulrikken til Alperne. En malers erindringer*, Oslo 1925, S. 110, zitiert nach: *Svermeri og Virkelighet. München i Norsk Maleri*, Oslo 2002, S. 364.

36 Władysław Czachórski, Brief an seine Eltern, 8.04.1871, Privatbesitz Warschau, zitiert nach: E. Ptaszyńska, *Dunkle Wälder...*, S. X–XIV, hier S. XII.

37 Josef Engelhart, Brief an seine Mutter, 5.9.1883, in: ders., *Ein Wiener Maler erzählt. Mein Leben und meine Modelle*, Wien 1943, S. 28.

38 P. Szinyei Merse, op. cit., s. 283; Agnes Kovacs, *Ágnes Kovács – Facetten der Akademie der Bildenden Künste München in der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung*, in: „Zeitenblicke“ 5 (2006) Nr. 2, [19.09.2006], URL: http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Kovacs/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-5900, Absatz <10>.

Dem gegenüber steht die Aussage des polnischen Malers Adam Chmielowski: „Die Gemälde, die aus seiner Schule hervorgehen, sind alle gut. Sie können jedoch nicht schlecht sein, denn obwohl man dort scheinbar malen und komponieren darf, wie man will, kommt Piloty, wenn der Karton fertig ist, lobt sehr freundlich, verändert aber die Figuren nach seiner Art. Auch wenn beim Malen etwas nicht so ist, wie er es macht, lobt er ebenfalls, legt aber irgendeinen Ton darunter, dass man alles verändern muss, denn es schickt sich nicht, das was er gemacht hat, wegzuwischen“³⁹.

Spätestens nach dem Ausscheiden Wilhelm von Kaulbachs 1874 entwickelte sich in der Akademie Wilhelm von Diez zum großen Antipoden von Karl von Piloty. Ausgehend von niederländischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts, widmete er sich vor allem der volkstümlichen Genremalerei, Interieurs, Landschaften, Portraits, aber auch historischen wie religiösen Sujets, die aber – vorrangig in kleinen Formaten angelegt – selten heroischen Charakter annahmen. Trotz seiner Vorliebe für Stoffliches und Anekdotisches arbeitete er in malerischem Duktus, um entsprechende Stimmungswerte zu erzielen. Diez galt als „Pädagoge ersten Ranges“⁴⁰. Es sprach sich herum, „wer damals malen lernen wollte, der ging entweder nach Paris oder ging zu Wilhelm von Diez“⁴¹. Er ließ seinen Schülern größeren Spielraum als seine Vorgänger: „Denn ihn plagte keineswegs der Ehrgeiz, das Münchner Kunstleben mit Miniaturausgaben seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit, mit kleinen Diezen, zu bevölkern und seine Art zu malen, sowie seinen Stoffumkreis als den allein gültigen hinzustellen. ... [so] daß man nicht zuviel wagt, wenn man die Diez-Schule als Wiege der gesamten modernen Münchner Malerei und darüber hinaus eine Stätte der besten Anregungen für die ganze deutsche Kunst nennt“⁴².

DER SIEG DES NATURSTUDIUMS UND DIE ABSCHAFFUNG DES ANTIKENSTUDIUMS

Zum Ende von Pilotys Direktorat in den 1880er Jahren machten sich gravierende Brüche in der Münchner Künstlerausbildung bemerkbar, die das von Anbeginn

39 Adam Chmielowski, Brief an Lucjan Siemieński, 30.01(?)1870, in: *Artyści polscy...*, S. 125, zitiert nach: E. Ptaszyńska, *Dunkle Wälder...*, S. X–XIV, hier S. XII.

40 *Diez-Schule*, Ausst. Kat., Galerie Heinemann, München 1908, S. 4.

41 Stefanie Kamm, *Wilhelm von Diez 1839–1907. Ein Künstler zwischen Historismus und Jugendstil*, Diss Frankfurt 1990, München 1991, S. 134.

42 Georg Jacob Wolf, *Wilhelm von Diez und seine Schule*, in: „Die Kunst für Alle“, München Oktober 1917, Jg. XXXIII, S. 1–18, hier S. 14 und 18.

festgelegte Ausbildungsprogramm grundlegend veränderten: das Antikenstudium wurde abgeschafft und das Naturstudium wesentlich aufgewertet. Mit der immer größer werdenden Bedeutung der Landschaftsmalerei außerhalb der Akademie, mit Pleinair und Impressionismus wurden die Ausbildungsinhalte innerhalb der Akademie als zu konservativ erkennbar. Die Bevorzugung der Historienmalerei, die bereits Cornelius zementiert hatte und die von seinen Nachfolgern bereitwillig übernommen wurde, war nicht mehr zeitgemäß. Der Ruf nach einem Natur- statt einem Antikenstudium, nach Genre- und Landschaftsmalerei statt der Historienmalerei wurde so laut, dass sich auch die Akademie nicht mehr widersetzen konnte. 1883 wurde das Fach „Historienmalerei“ mit Sándor von Liezen-Mayer ein letztes Mal besetzt. Anschließend gab es – außerhalb der Bildhauerei – nur noch Berufungen auf Lehrstühle für „Malerei“ oder „Maltechnik“. Nun wurden Gattungsfragen für die Auswahl der Ausbildungsinhalte relevant, die vorher unterdrückt worden waren, weil Portrait, Landschaft, Stillleben, Tierbild oder eben Genre lange nicht als eigenständige Gattungen angesehen worden waren. Bis 1835 hatten sich die Schüler noch für Portrait- oder Landschaftsmalerei einschreiben können⁴³, wobei es nie eine eigene Portraitklasse gegeben hatte und die Landschaftsklasse 1826 von Cornelius offiziell abgeschafft worden war, der die Überzeugung vertrat: „Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungs-Malerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am Stamme der Kunst“⁴⁴. Danach existierte offiziell nur noch die Historienmalerei, wobei die stilistischen Differenzen, die Kaulbach und Piloty ausgefochten hatten, obsolet erschienen angesichts des raschen Stilwandels, von dem die Kunst seit dem Impressionismus gekennzeichnet war.

Im Herbst 1884 hatten sich die letzten Studierenden in die Antikenklasse eingeschrieben. Carrière berichtet von der Entscheidung der Akademieleitung: „Ebenso ward beschlossen, daß die herrlichen Antiken nicht mehr Gegenstände schwacher Anfangsübungen im Zeichnen sein sollten; das Zeichnen nach der Natur, nach Köpfen und Körpern in Lebensgröße sollte beginnen, und dann sollten zur Ausbildung des künstlerischen Formensinns und Schönheitsgefühls einige Antiken nachgebildet werden; das Studium der Natur soll mit dem der Meisterwerke Hand in Hand gehen.“⁴⁵ Dieser Beschluss kam rechtzeitig zum Umzug in das neue Akademie-

43 Auch finden sich vereinzelt Bezeichnungen wie Schlachtenmalerei, Bataillenmalerei, Figurenmalerei, Pferdemaalerei etc. Die Variationsbreite an Fächer, in die man sich einschreiben konnte, war zu Anfang, bis ca. 1830, sehr hoch.

44 Peter von Cornelius an König Ludwig I., 1825, in: *Ernst Förster, Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken*, 2 Bände, Berlin 1874, Bd. 1, S. 369.

45 M. Carrière, *Dreißig Jahre an der Akademie...*, S. 59–77, hier S. 74.

gebäude, bei dem die vorgesehenen Antikensäle als Klassenräume in Besitz genommen wurden (Abb. 4). Hermann Ebers beschrieb die Situation um 1900: „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. Die Antikenklasse hatte den Vorzug gehabt, dass man zunächst Auge und Hand an einem unbeweglichen Modell übte, das zudem die menschlichen Formen in einer durch Meisterhand vereinfachten und verklärten Wiedergabe zeigte. Sie hatte den Nachteil, dass sich das Auge für das antike Kunstwerk als sublimste und verehrungswürdigste Leistung menschlicher Schöpferkraft abstumpfte, weil es zum Objekt saueren Anfangslernens erniedrigt worden war“⁴⁶.

Mit der Betonung des Naturstudiums erhielt das Modell- und Aktzeichnen immer mehr Gewicht. Ein regelrechter Beruf entstand, so dass 1904 sogar ein Fachverband Münchener Berufs-Modelle gegründet wurde, der die Interessen seiner 500 bis 600 Mitglieder vertreten sollte⁴⁷. 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 reflektiert wurde, vorschriftsmäßig die Kunstakademie zu verlassen haben.“⁴⁸ 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“⁴⁹. (Abb. 5)

In der Klasse von Johann Herterich wurde das Naturstudium intensiv betrieben. Er versuchte, seinen Schülern eine gewisse Lockerheit zu vermitteln, wie der Bericht von Josef Engelhart verdeutlicht: „... ging dann nach einem halben Jahre zu Johann Herterich und zeichnete Köpfe und Akte nach dem Leben. Dieser Lehrer konnte einen zur Verzweiflung bringen durch seine Korrekturen: er löschte einfach das meiste von dem, was man gezeichnet hatte, wieder aus; oft benutzte er dazu, wenn gerade kein Brot oder kein Lappen zur Hand war, seine eigenen

46 H. Ebers, *Aus meiner Studienzeit...*, S. 6-7.

47 Schreiben des Fachverbands-Vorstands Max Schmid an das Ministerium, 21.7.1904 mit beigefügter Satzung, BayHStA, MK 14168.

48 „Allgemeine Zeitung“ 1901, Nr. 119.

49 „Die Woche“ 1909, Nr. 48, S. 2058–2061, hier S. 2060.

Rockschöße. Immer wieder hieß es: »Größer, breiter, einfacher!« – Erst später sah ich die Richtigkeit seiner Methode ein, aber damals war mir um das mühevoll Ausgearbeitete leid. Als ich mich einmal bei Piloty über die Zerstörungswut Herterichs beklagte, wies er mich mit den Worten zurecht: »Das verstehen Sie nicht, er ist ein ausgezeichnete Lehrer«⁵⁰.

Die Vorschule 1885-1887

Eine merkwürdige Zwischenzeit markierten die Jahre 1885 bis 1887, als die Antikenklasse soeben abgeschafft, man gerade in den Neubau umgezogen und die Akademie so heillos überlaufen war, dass man an eine Reglementierung denken musste. So wurde 1885 eine Vorschule eingeführt: „Sie war ein Lieblingsgedanke Pilotys, den er sich nicht ausreden ließ; er meinte, da könne man die jungen Leute sieben, die schwach Begabten anderen Berufen zuweisen, und dann könne die Akademie die Hochschule der Kunst sein“⁵¹. Die Vorschule trat an die Stelle des bisherigen Zeichenunterrichts im Antikensaal und war in den für Architektur vorgesehenen Räumen in der neuen Akademie untergebracht. Hier arbeiteten 50 Schüler unter der Leitung des Hilfslehrers Karl Raupp täglich zwischen 9 und 12 Uhr. Es wurde nach Naturabgüssen, anatomischen Präparaten, Draperien und Büsten gezeichnet. An drei Nachmittagen gab es Vorträge in Geometrie und Perspektive, architektonischer Stillehre und Anatomie mit anschließenden Zeichenübungen. Thiersch unterrichtete Stillehre und Ornamentik, Hackl Anatomie nach Skelett, Gips- und Wachs-Präparaten und am lebenden Modell. An den beiden anderen Nachmittagen wurde ebenfalls gezeichnet, sowie ein Vortrag über allgemeine Geschichte in Verbindung mit Länder- und Kostümkunde abgehalten. Als sich die Schülerzahlen schließlich reduziert hatten, wurde jene Vorschule, die sich nicht bewährt hatte, 1887 wieder abgeschafft⁵².

Der Anatomie-Unterricht

Die Anatomie wurde dagegen sowohl praktisch wie theoretisch stark aufgewertet. Gabriel von Hackl vermittelte den Schülern Kenntnisse am lebenden Modell: „Die Lehrmethode von Hackl war keineswegs geistreich, aber gründlich und gewissen-

50 J. Engelhart, *Ein Wiener Maler erzählt...*, S. 29.

51 M. Carriere, *Dreißig Jahre an der Akademie...*, S. 59–77, hier S. 76.

52 BHStA MK 14095; T. Zacharias, *Akademie zur Prinzregentenzeit...*, S. 12–13.

haft. (...) Erschwerend wirkte noch, dass die Akte stets in Lebensgrösse ausgeführt werden mussten und die grossen Kartons schwer zu überblicken waren, zumal die Staffeleien der Mitschüler oft das Zurücktreten erschwerten. Konstruktiver, energisch-flächiger Aufbau einer Zeichnung seinen Schülern beizubringen, war nicht Hackls Sache. So bestand denn immer die Gefahr, dass man seine Studien »vernudelte«. Aber auf anatomisches Verständnis legte er grossen Wert und hielt uns immer dazu an, es sich anzueignen. (...) Zweimal in der Woche kam er zur Korrektur, die er gründlich mit leiser Stimme, selten etwas in die Schülerarbeit hineinzeichnend, vornahm. Von künstlerischen Gesichtspunkten war dabei kaum die Rede, die Richtigkeit der Zeichnung und die Sauberkeit der Technik war so gut wie ausschliesslich das, was er beizubringen versuchte⁵³.

Für die Theorie waren Universitätsprofessoren zuständig. Seit 1897 gab Professor Siegfried Mollier Anatomie-Vorlesungen, die äusserst beliebt waren: „Er demonstrierte am Skelett, an der Leiche und am lebenden Modell. Da er ein hervorragender Zeichner war, konnte er ausserdem auf einer grossen Milchglas-tafel 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. So konnte er z.B. mit dem Knochen anfangend, von den Sehnen zu den Muskeln vorschreitend und dann wiederum deren Überlagerungen zeichnend, all diese Teile durch verschiedene Farben auseinander haltend uns Aufbau und Zusammenhang eines Körperteils gleichsam miterleben lassen“⁵⁴.

MODERNISIERUNGSBESTREBUNGEN UNTER LUDWIG VON LÖFFTZ

Pilotys Nachfolger im Direktorenamt, August Friedrich von Kaulbach, engagierte sich nicht für weitere Reformen, nachdem sein Vorschlag, die Landschaftsklasse 1888 wieder einzuführen, vom Ministerium abgelehnt worden war. Erst als Ludwig von Löfftz 1891 zum Akademiedirektor berufen wurde, setzten sich sowohl auf personeller als auch auf struktureller Ebene weitere Modernisierungen durch. Seine eigene Klasse gehörte zu der Modernsten und Beliebtesten, die die Akademie damals zu bieten hatte. Lovis Corinth erinnerte sich an seinen Eintritt im Oktober 1880: „Diese Malschule genoss einen enormen Ruf“⁵⁵. Und der Österreicher

⁵³ H. Ebers, *Aus meiner Studienzeit...*, S. 3 und S. 6.

⁵⁴ Ibidem, S. 3–4.

⁵⁵ Lovis Corinth, *Selbstbiographie*, Leipzig 1926, S. 83.

Josef Engelhart, der 1883 kam und zunächst bei Hackl und Herterich Unterricht genommen hatte, erklärte, warum seine Klasse so beliebt war: „Im dritten Jahre wurde ich in die Malschule Löfftz aufgenommen. Sie war die beliebteste und meistbesuchte der Akademie und zwar deshalb, weil Löfftz in der Ölmalerei ein technisches Genie war. In der Kolorierung leistete er Hervorragendes, hingegen mangelte ihm jede künstlerische Individualität“⁵⁶.

Löfftz zeigte sich gegenüber jungen Kollegen und aktuellen Strömungen aufgeschlossen und berief vorausschauend Künstler aus dem sich kurze Zeit später formierenden Secessionkreis. Den Beginn machte die Anstellung von Paul Höcker 1891, der als erster Lehrer die Pleinairmalerei in der Akademie einführte. Der zwei Jahre später berufene Amerikaner Carl von Marr stand für eine neue Ausrichtung der Genre- und Historienmalerei. Und 1895 holte man sich mit dem erst 32jährigen Franz von Stuck und dem Tiermaler Heinrich von Zügel zwei damals stark gefragte moderne Künstler ans Haus, die die Richtungen des Impressionismus und Symbolismus in der Lehre vertraten.

Die Einführung der Pleinairmalerei

Paul Höcker führte an der Akademie das Arbeiten in der freien Natur ein. Er war der akademische Lehrer, der „es zum erstenmal unternahm, mit seinen Schülern aufs Land zu ziehen und die lebendige Natur als höchste Lehrmeisterin aller Kunst zu proklamieren“⁵⁷. Das Naturstudium wurde von ihm also nicht als Modellstudium im Klassenraum begriffen, sondern als Arbeiten in der freien Natur mit den dort vorherrschenden Lichtbedingungen: „Er war der erste, der mit seinen Schülern sich im Sommer aufs Land wagte.... Er stellte nicht ein Modell, an dem man sich acht oder vierzehn Tage müde arbeiten musste – gemalt wurde alles, was zu kriegen war.... Höcker war der erste Moderne in der alten Akademie. Aber er lehrte nicht »Modernität« nach Paragraphen, sondern regte an zum Sehen und Selbstfinden“⁵⁸. Seine Klasse bildete einen starken Verband, geprägt von Kollegialität und Zusammengehörigkeitsgefühl. Vor allem die Künstlergruppe Scholle zehrte von dieser Atmosphäre: „Höcker war wegen seiner durch und durch individuellen Lehrweise und der ganz und gar nicht professorenmäßigen Kollegialität, die er seinen Schülern erzeugte, ein überaus beliebter Lehrer; und bei den gemein-

56 J. Engelhart, *Ein Wiener Maler erzählt...*, S. 29.

57 Georg Biermann, *Die Scholle: Eine Münchner Künstlervereinigung*, München 1910, S. 72.

58 Fritz von Ostini, *Paul Höcker und seine Schule*, in: „Velhagen und Klasings Monatshefte“, 6. Februar 1913, Bd. II, Jg. XXVII., Heft 6, S. 161–174, hier S. 172.

samen Sommerarbeiten vor der Natur in Neubeuern (bei Rosenheim), in Utting am Ammersee, in Munderkingen (Württemberg) schlang sich ein inniges Band zwischen Lehrer und Schülern⁵⁹.

Der zweite Lehrer, der den Schülern ein solches Arbeiten bot, war der Tiermaler Heinrich von Zügel. Dieser hatte zur Bedingung gemacht, dass ihm ein Glashaus-Atelier im Garten der Akademie eingerichtet wurde, was ihm einen naturnahen Unterricht mit Tageslicht bei jedem Wetter ermöglichte (Abb. 6). Jedes Sommersemester verbrachte er außerdem mit seinen Schülern unter freiem Himmel in Wörth am Rhein. Die atmosphärische Wiedergabe der Tiere in der Landschaft, das Erfassen der Reflexionen von Sonne und Wasser, das Spiel von Licht und Schatten waren Zügels künstlerische Anliegen. Sein Sohn erinnerte sich später: „Abgesehen von präziser Zeichnung, Erfassung des Organischen bestand die Lehre meines Vaters darin, die Schüler im Erkennen des Verhältnisses der Tonwerte zueinander vorwärts zu bringen. Dabei lehrte er die von ihm selbst entdeckte Gesetzmäßigkeit der Lichtbestrahlung eines Körpers, die außer der Verteilung von Licht und Schatten in Hell und Dunkel auch durch die Farbe in unsrem Auge den Eindruck der Körperlichkeit erweckt. (...) Die Erkenntnis dieser Gesetzmäßigkeit, die sich bei allen Eindrücken auf das menschliche Auge auswirkt, ist natürlich auch der Grundpfeiler des Impressionismus“⁶⁰.

Der Meister setzte sich intensiv in der Lehre ein: „Zügel stellte die Tiermodelle immer selbst ein und erschien fast täglich zu Korrektur, mit dem Fahrrad von einem Modellplatz zum anderen fahrend. Die Korrektur war kurz, bestimmt und rücksichtslos. Gerade wenn man sich recht geplagt hatte und die Studie daher Gefahr lief verquält zu wirken, kam gewöhnlich seine gefürchtete Frage nach dem Kratzmesser, unter dem oft die Arbeit von Tagen verschwand. Meist nahm er einem hierauf Palette und Pinsel aus der Hand und setzte mit unglaublicher Sicherheit irgend ein Detail hin, das aus dem Chaos der abgekratzten Studie wie ein Juwel herausleuchtete“⁶¹. Kompositionelle Prinzipien hingegen vermittelte er nicht: „Unser Lehrgang hatte wirklich etwas von demjenigen, wie er einst in den Werkstätten der alten Meister vor sich ging. Freilich eines fehlte: 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 Er-

59 Heribert Buchner, *Paul Höcker. (Gedächtnis- und Nachlassausstellung in Brakls Moderner Kunsthandlung)*, in: „Münchener Woche für Theater, Musik und Kunst“, München 14.5.1910, Nr. 8, S. 57 und 60–62, hier S. 61.

60 Wilhelm Zügel, ohne Quellennachweis, zitiert nach: Elisabeth Feilen, *Heinrich von Zügel und seine Schüler*, Gießen 1990, S. 3.

61 H. Ebers, *Aus meiner Studienzeit...*, S. 57.

löschen der alten Kompositionskunst in 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“⁶².

Die Schule von Franz von Stuck

Neben Höcker und Zügel war der zunächst verhalten impressionistisch, später symbolistisch arbeitende Franz von Stuck seinerzeit der progressivste Künstler an der Akademie, der eine starke Anziehungskraft ausübte. Als Lehrer galt er als zurückhaltend, aber streng. Er kam nur einmal wöchentlich zur Korrektur. Der Kroat Ljubo Babic berichtete: „Jeden Donnerstag zur gleichen Zeit erschien Stuck in der Malklasse. Mit ruhiger, aber bestimmter Stimme äußerte er Kritik oder gab Ratschläge. Wenn er mit wohlwollendem Lächeln ohne ein Wort von einer Arbeit zur nächsten Staffelei ging, war das die niederschmetterndste Kritik an dieser Arbeit. Er wollte diese Sache einfach nicht sehen. Bei besseren Arbeiten hielt er sich für gewöhnlich länger auf, wiederum ohne ein Wort und nach einer Pause kamen seine Anmerkungen und ich kann mich nicht an eine erinnern, die in ihrer Kürze und Exaktheit nicht zugetroffen hätte“⁶³. Auch Hans Purrmann, Wassily Kandinsky oder Paul Klee sprachen mit großem Respekt von ihrem Lehrer: „Er korrigierte uns oft mit großer Einfühlung, seine Kritik war ernst, niemals berührte er einen Pinsel, nie malte er in eine Schülerarbeit hinein und wich nie davon ab, das sachlich zu beurteilen, was er vor sich gestellt sah“⁶⁴. Und: „Er sprach überraschend liebevoll von der Kunst, von dem Formenspiel, von dem Ineinanderfließen der Formen und gewann meine volle Sympathie. Ich wollte bei ihm nur die Zeichnung lernen, da ich sofort bemerkte, daß er wenig farbenempfindlich ist, und fügte mich völlig seinen Ratschlägen.“⁶⁵ Sowie: „Die Korrektur von Stuck ist immer so aufmunternd, daß sie trotz ihrer Strenge und Sachlichkeit überaus liebenswürdig erscheint. Der Donnerstag ist mir geradezu zum Sonntag geworden“⁶⁶.

62 Ibidem, S. 63.

63 Ljubo Babic, *Zwischen zwei Welten*, Zagreb 1955, zitiert nach: *Die Akademie der Bildenden Künste in München und die kroatische Malerei...*, S. 123.

64 Hans Purrmann, *Erinnerungen an meine Studienzeit*, in: *Leben und Meinungen des Malers Hans Purrmann*, hrsg. v. Barbara und Erhard Göpel, Wiesbaden 1961, S. 26ff., hier S. 41, zitiert nach: Horst Ludwig, *Franz von Stuck als Lehrer an der Akademie von 1895–1928 und das breite Spektrum seiner Schüler*, in: *Franz von Stuck und seine Schüler...*, S. 22–285, hier S. 24.

65 Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, Bern 1977, S. 27–28, zitiert nach: H. Ludwig, *Franz von Stuck...*, S. 22–285, hier S. 26.

66 Paul Klee, *Briefe an die Familie*, hrsg. v. Felix Klee, Bd.1, 1893–1906, Bd.2 1907–1940, Köln 1979, hier Bd.1, S. 101, zitiert nach: H. Ludwig, *Franz von Stuck...*, S. 22–285, hier S. 33.

Das Meisterklassensystem – auch wenn die Professoren nur ein bis zwei Mal wöchentlich zur Korrektur erschienen – hatte also nunmehr Bestand und wurde nicht in Frage gestellt. Es durch einen Werkstättenunterricht nach den zu verarbeitenden Materialien zu ersetzen, wie es etwa die freie Debschitz-Schule in München wegweisend eingeführt hatte, fand an der Akademie keine Gegenliebe⁶⁷. Die akademische Ausbildung war darauf ausgerichtet, dass die Schüler ihrem Meister künstlerisch folgten; ein klassenübergreifendes Lernen war 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 Kinderköpfe noch eckig zu sehen“⁶⁸.

„DER PRAKTISCHE UNTERRICHT“ – DIE SATZUNG VON 1911

Im Juli 1911 wurde eine neue Satzung für die Studierenden erlassen. Unter § 3 „Der praktische Unterricht“ waren nur noch zwei Klassenformen aufgeführt: die Naturklasse und die Komponierklasse. Der erklärende Text lautete: „Die Naturklassen, in denen die Studierenden gemeinsam nach der Natur, insbesondere nach dem lebenden Modell arbeiten, haben die Aufgabe, den Studierenden vor allem ein gründliches Verständnis der Form zu vermitteln und sie zugleich durch praktische Uebung in der Technik des Zeichnens, Malens, Modellierens und der graphischen Kunst auszubilden. Die Komponierklassen sollen die Studierenden zur selbständigen Ausübung der Kunst hinüberleiten. In diese Klassen werden in ihrem Können vorgeschrittene Studierende aufgenommen, um unter Leitung des Professors sich im Entwerfen und Ausführen von Werken eigener Erfindung praktisch zu üben. Den Studierenden der Komponierklassen wird – soweit tunlich – ein eigener Arbeitsraum zugewiesen“⁶⁹. Damit wurde das Studium nach der Natur als Grundlage des Unterrichts amtlich festgeschrieben, was insofern erstaunt, da die Naturklasse nach 1901 – dem Jahr der letzten Einschreibung eines Schülers – gar nicht mehr explizit so betitelt wurde. Denn seit 1900 hatte der Begriff

⁶⁷ Helga Schmoll gen. Eisenwerth, *Die Münchner Debschitz-Schule*, in: *Kunstschulreform 1900–1933*, hrsg. v. Hans M. Wingler, Berlin 1977, S. 66–85; Dagmar Rinker, *Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule)*. München 1902–1914, München 1993. Magisterarbeit in: „Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München“.

⁶⁸ Georg Jacob Wolf, *Kunst und Künstler in München. Studien und Essays*, Strassburg 1908, S. 81.

⁶⁹ Satzung, BayHStA, MK 40907.

„Zeichenschule“ den der Naturklasse ersetzt, so dass sich die Schüler fortan in die Zeichenschule, Malschule oder Bildhauerschule inskribierten. Mit Hermann Groeber wurde die „Zeichenschule“ 1914 ein letztes Mal besetzt und vermutlich spätestens in den 1930er Jahren ganz abgeschafft.

Aber auch dem Meisterklassensystem wurde mit der Satzung von 1911 die Zukunft gesichert. Es sollte schließlich – gegen jegliche Reformversuche – bis heute beibehalten werden. Weder die Bemühungen durch Richard Riemerschmid, eine Einheitskunstschule einzurichten, also die Ausbildung zur hohen mit der zur angewandten Kunst zusammenzulegen, noch die Kämpfe der Studierenden in den Revoltejahren 1968/1969 konnten am Meisterklassensystem rütteln. Es ist das, was die Münchner Kunstakademie bis heute ausmacht, woran vermutlich auch der Bologna-Prozess nichts ändern wird.

BIRGIT JOOSS

Studium der Kunstgeschichte,
Kunstpädagogik und Geschichte
in München, Promotion 1998. Ab 1992
Mitarbeit in verschiedenen Museen:
Deutsches Historisches Museum,
Berlin, Museum Villa Stuck, München,
Schloßmuseum Murnau. Seit 2000
Universitätsdozentin. 2002–2007
Leitung des Büros „eurinos.kunst-
und kulturrecherche“. 2003–2007
wissenschaftliche Mitarbeiterin
der Münchner Kunstakademie zur
Vorbereitung des 200jährigen Jubiläums
und Aufbau eines Archivs. Seit Oktober
2007 Leitung des Deutschen Kunstarchivs
im Germanischen Nationalmuseum,
Nürnberg.