

Birgit Jooss

»Ein Tadel wurde nie ausgesprochen«

Prinzregent Luitpold als Freund der Künstler

Wegen seiner großen Liberalität, eines ausdifferenzierten Kunstbetriebs sowie der hervorragenden Lebensverhältnisse übte München während der Prinzregentenzeit eine magnetische Anziehungskraft auf Künstler und Freidenker auch aus dem Ausland aus.¹ Selbst der russische Revolutionär Leo Trotzki (1879–1940) zog 1904 nach München, weil die Metropole in seinen Augen »als die demokratischste und künstlerischste Stadt Deutschlands galt«.² Die Prinzregentenzeit war durch wirtschaftliches Wachstum, zivilisatorischen Fortschritt und kulturelle Blüte gekennzeichnet und kannte keinen Krieg. Seit dem Zusammenschluss zum Deutschen Reich 1871 war Berlin die politische Metropole; München konzentrierte sich auf sein kulturelles Ansehen. Durch die bedeutenden Museen, die großen Ausstellungshäuser, den lebhaften Kunsthandel, die funktionierenden Künstlerverbände und nicht zuletzt die renommierte Kunstakademie war bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Infrastruktur geschaffen worden, die ihresgleichen suchte.

Das tolerante Klima begünstigte nicht nur die Einrichtung des ersten politischen Kabarett in Deutschland 1901, sondern auch innovative Künstlerbünde – allen voran die Münchner Secession von 1892 – sowie die Bildung von Privatschulen und Künstlerkolonien im Umland. So erinnert sich der Maler Hermann Ebers (1881–1955) an die weltoffene Stimmung der bayerischen Metropole um 1900: »Das Ländliche verschmolz überall mit dem Städtischen. Aber auch das Südliche mit dem Nördlichen, das sich hier rasch akklimatisierte. Denn auf dem Urgrund bayerischer Rustikalität gedieh nördliche Urbanität vorzüglich, ja auch Elemente von internationalem Schliff fügten sich reibungslos dem Leben und Lebenlassen der Münchener ein. Trotz aller Konvention, die nun einmal das bürgerliche Zeitalter als Relikte einer in Klassen und Kasten gegliederten, feudal beherrscht gewesenen Welt mit sich

¹ Mein großer Dank gilt Walter Grasskamp für die kritische Durchsicht des Manuskriptes. Zur internationalen Strahlkraft Münchens: Birgit Jooss/Christian Fuhrmeister (Hrsg.): Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung. zeitenblicke 5 (2006), Nr. 2, [19.9.2006], URL: <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/> [Zugriff: 1.8.2012].

² Leo Trotzki: Mein Leben. Versuch einer Autobiographie, Berlin 1929, Kapitel »Rückkehr nach Russland«, www.marxists.org/deutsch/archiv/trotzki/1929/leben/13-rueck.htm [Zugriff: 1.8.2012].

schleppte, schlossen sich hier nicht wie anderwärts die verschiedenen Gesellschaftskreise hermetisch gegeneinander ab. Und das war in Bayern wohl immer so gewesen.«³

Zwischen Militär und Atelier

Für dieses Klima hatten bereits die Vorgänger von Luitpold von Bayern (1821–1912) gesorgt, allen voran sein Vater, König Ludwig I. (1786–1868). Als fünftes Kind war Luitpold nicht für die Regentschaft bestimmt und dafür auch nicht ausgebildet worden; entsprechend zögerte er, im hohen Alter die Amtsgeschäfte zu übernehmen, nachdem sein Neffe, Ludwig II. (1845–1886), im Juni 1886 für handlungsunfähig erklärt wurde. Dessen mysteriöser Tod drei Tage später erleichterte ihm nicht gerade den Einstieg in die Politik. Luitpold hatte 1835 die militärische Laufbahn eingeschlagen, die 1876 im Rang des Generalfeldmarschalls kulminierte, ein Kurrikulum, angesichts dessen man nicht ein ausgeprägtes Kunstinteresse erwarten würde. Doch wie alle Wittelsbacher hatte Luitpold eine umfassende Erziehung genossen; sein Lehrer war neben Theologen, Philosophen, Germanisten, Juristen und Ökonomen eben auch der Maler Domenico Quaglio (1787–1837) gewesen.⁴ In Biografien wird stets betont, dass er trotz seines eher strengen Lebensweges nie die frühe Heranführung an die Kunst durch den romantischen Vedutenmaler vergessen habe. Zudem war ihm die Förderung der Künste durch das Vorbild seines Vaters Ludwig I. vertraut, hatte dieser doch schon als Kronprinz durch seine große Kunstsammlung, durch die Errichtung von Kulturbauten und eine tatkräftige Unterstützung von Künstlern und Kulturschaffenden Maßstäbe für die folgenden Generationen gesetzt.

Luitpold engagierte sich aber nicht erst mit seinem Amtsantritt für die Kunst; schon viele Jahre zuvor hatte er im regen Austausch mit zahlreichen Künstlern gestanden. Seine legendären Atelierbesuche waren also keinesfalls Teil seines späteren Amtsverständnisses, sondern eine frühe Leidenschaft. Sein Sohn, Leopold Prinz von Bayern (1846–1930), erinnerte sich, dass Luitpold auch nach dem frühen Tod seiner Frau im Jahr 1864 die Gewohnheit beibehielt: »In seiner Lebensweise änderte Papa möglichst wenig. Wenn er nicht zur Truppe zu irgendeiner Besichtigung mußte, [...] dann besuchte er meistens zuerst Künstlerateliers. Namentlich im Winter, wenn er nicht ritt, dehnte er diese Besuche, die ihn öfter an demselben Tage in die obersten Stockwerke

³ Hermann Ebers: Aus meiner Studienzeit, ca. 1954, S. 19. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, NL Ebers, Hermann, I-B, 69, S. 19.

⁴ Dieter Albrecht: Luitpold, in: Neue Deutsche Biographie 15 (1987), S. 505f. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118729683.html> [Zugriff: 1.8.2012].

der Häuser führten, immer mehr aus und lernte dadurch einen großen Teil der Münchner Künstlerschaft näher kennen.«⁵

Luitpold wurde von den Zeitgenossen zum perfekten Fürsten stilisiert, wobei vor allem von seiner ritterlichen Haltung, von Schlichtheit, Liberalität, Wohltätigkeit, Würde und Naturverbundenheit die Rede war, aber auch von seiner körperlichen Leistungsfähigkeit, seiner Volkstümlichkeit, Bürgernähe, Gastlichkeit und Generosität.⁶ Darin unterschied er sich markant von seinem Vorgänger Ludwig II., dessen Lebensstil man Bürgerferne, Verschwendungssucht und Pflichtvergessenheit ankreidete, und so hieß es begeistert: »Dem menschen-scheuen König folgt ein Regent von durch und durch moderner Empfindung!«⁷

In all seiner Natur- und Volksverbundenheit fehlte dem passionierten Jäger jedoch weitgehend ein intellektueller Zugang zu den Dingen. So formulierte ein enger Freund, der Bildhauer und Akademieprofessor Wilhelm von Rümann (1850–1906), in Bewunderung des durchtrainierten Körpers des Prinzregenten recht unverblümt: »Aber ich will Ihnen verraten, woher das kommt: dieser Mann hat nie etwas gedacht. Hat prinzipiell nie und über nichts nachgedacht! Wie ein echter Bauer, Jäger, Fischer oder sonstiger Naturmensch, der zwar auf seine Weise auch denkt, sogar mitunter sehr tiefe Gedanken hat – auf seine Weise, die aber nicht die intellektuelle Weise des modernen Gebildeten ist.«⁸

Nicht nur in dieser Hinsicht unterschied sich Luitpold deutlich vom Vater, auch fehlte das energisch zupackende Handeln, das Ludwig I. schon als junger Regent an den Tag gelegt hatte. Freilich fehlten auch die finanziellen Mittel, denn Ludwig II. hatte einen maroden Haushalt hinterlassen mit »vielen Millionen Bauschulden«⁹. Zudem waren inzwischen Magistrat und Ministerien die Entscheidungsträger bei allen großen öffentlichen Vorhaben geworden, Minister und Geheimkanzlei die eigentlichen Machthaber im Königreich.¹⁰ Auch in der Residenzstadt München sah die Gemeindeordnung seit 1869 vor, dass

⁵ Hans-Michael und Ingrid Körner (Hrsg.): Leopold Prinz von Bayern (1846–1930). Aus den Lebenserinnerungen, Regensburg 1983, S. 253. Auch Wilhelm Leibl berichtet vom wohlwollenden Besuch des Prinzregenten im Jahr 1879; Wilhelm Leibl: Brief vom 18.3.1879, zitiert nach Eberhard Ruhmer: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, Rosenheim 1984, S. 79.

⁶ Albrecht, Luitpold, 1987.

⁷ E. W. Bredt: Neun Jahrzehnte Bayerische Kunstpolitik. Prinzregent Luitpold als Freund der Künstler, in: Kunst und Handwerk, 63. Jg., Heft 4, 1912/13, S. 101–111, hier S. 108.

⁸ Wilhelm von Rümann, zitiert in: Georg Fuchs: Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende, München 1936, S. 64.

⁹ Bredt, Luitpold als Freund der Künstler 1912/13, S. 108.

¹⁰ Richard Bauer: Prinzregentenzeit. München und die Münchner in Fotografien, München 1988, S. 11.

nun die Bürger das Recht hatten, die Stadt zu gestalten.¹¹ So beschränkte sich Luitpold darauf, einen präsidial-repräsentativen Regierungsstil zu pflegen und daneben in der Rolle eines beinahe privat wirkenden Gönners zu glänzen, die sein Bild bis heute prägt.

Die Luitpold-Stiftungen

Doch trotz Geldmangels wurden im Namen des Prinzregenten zwei Stiftungen zugunsten von Künstlern eingerichtet: 1891 rief der Magistrat der Stadt München zur Feier des 70. Geburtstages des Regenten die »Prinzregent-Luitpold-Stiftung zur Förderung der Kunst, des Kunstgewerbes und des Handwerks in München« ins Leben, die bis heute wirksam ist. Der Stadtmagistrat war beauftragt, einen »ewigen Rentenbetrag von jährlich 15 000 Mark« sowie »etwaige Zustiftungen und sonstige Zuwendungen« zu verwalten. Stiftungszweck war die »Förderung der Kunst, des Kunstgewerbes und des Handwerks in München« durch den Ankauf von Kunstwerken – insbesondere auch monumentalen – und die Vergabe von Ausbildungs- und Reisestipendien, wobei zu beachten war, »daß die Stiftung der gedeihlichen Entwicklung der Stadt München zugute kommt«. Ein 20-köpfiger Verwaltungsrat befand über die Vergabe der Gelder. Alle erworbenen Gegenstände wurden gemeindliches Eigentum, so dass der Magistrat auch für ihre Aufbewahrung zu sorgen hatte.¹²

Zwanzig Jahre später, zum 90. Geburtstag, wurde, mit einem Grundkapital von 100 000 Mark, eine weitere Stiftung, die »Prinzregent Luitpold-Stiftung für Künstler« für die Altersversorgung bedürftiger Künstler eingerichtet: »Das Erträgnis des Stiftungsvermögens wird zu Pensionen im vorläufigen Jahresbetrag von 720 bis 800 Mark für frei wirkende, tüchtige, bedürftige, in Bayern lebende Künstler verwendet.« Die Verwaltung des Stiftungsvermögens oblag der Akademie der Bildenden Künste, wobei das Grundstockvermögen erhalten bleiben sollte. Bezeichnenderweise wurden von Anfang an – ganz im Sinne des mildtätig agierenden Prinzregenten – alte, bedürftige Künstler versorgt. Im ersten Jahr waren dies der 85-jährige Ludwig Voltz (1825–1911), der 83-jährige Julius Rose (1828–1911), der 71-jährige Johann Sperl (1840–1914), der 85-jährige Georg Kurz (1826–1916) und der 73-jährige Heinrich Merté (1838–1917), alles Namen die – vielleicht abgesehen von Sperl – heute weitgehend vergessen sind.¹³

¹¹ Allerdings war der Erwerb des Bürgerrechts Voraussetzung für die Mitbestimmung. Er war aber so teuer, dass im Jahr 1902 immer noch nur 4,7 Prozent der Münchner Einwohner dasselbe besaßen. Bauer, Prinzregentenzeit 1988, S. 75.

¹² Statut der »Prinzregent-Luitpold-Stiftung zur Förderung der Kunst, des Kunstgewerbes und des Handwerkes in München«, Akademie der Bildenden Künste, München, Akt: VIII, 15.2, 12.2: Stipendienfonds der AK hier: Luitpold-Stiftung.

¹³ Horst Ludwig: Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und

Luitpold als Repräsentant Bayerns

Während Luitpolds Regentschaft erlebte München einen regelrechten Bauboom und veränderte markant sein Gesicht. Auch Kulturbauten wurden errichtet und eröffneten dem sich ausdifferenzierenden Kunstbetrieb neue Möglichkeiten. So entstanden die Gebäude der Secession (1893), des Bayerischen Nationalmuseums (1893–1900), des Künstlerhauses (1886–1900), der Schack-Galerie (1907–1909) und des Prinzregententheaters (1899–1901). Hinzu kamen prunkvolle Künstlervillen – etwa von Adolf von Hildebrand (1847–1921), Friedrich August von Kaulbach (1850–1920), Franz von Lenbach (1836–1904) oder Franz von Stuck (1863–1928) – sowie Galeriegebäude, darunter die der einflussreichen und umsatzstarken Kunsthandlungen Bernheimer und Heinemann.¹⁴ Luitpold war jedoch selten selbst der Bauherr, und er griff auch nicht – wie seine Vorgänger – in die Planungen ein, sondern ließ sich lediglich informieren. Die Stadtentwicklung vollzog sich weitgehend ohne sein Zutun, obgleich er bisweilen als Geldgeber auftrat; so stiftete er beispielsweise für den Bau des Künstlerhauses 15000 Mark¹⁵ oder setzte sich für »die von ihm mit reichlichen Geldmitteln ausgestattete Kommission für staatliche Monumentalbauten«¹⁶ ein.

Auch bei der Künstlerschaft, die ihn schon kurz nach seiner Amtseinführung 1887 zum »artium protector«¹⁷ gekürt hatte, griff er nicht programmatisch ein, stand aber als Schirmherr für ihre Eröffnungsfeierlichkeiten zur Verfügung (Abb. 1).

Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886–1912), Berlin 1986, S. 282–283. Dort ist auch das Gesetz- und Verordnungsblatt für das Königreich Bayern vom 22.3.1911 abgedruckt. Die Stiftung wurde laut einem Schreiben vom 28.12.1957 aufgehoben, »weil die Erfüllung des Stiftungszweckes in Folge Vermögensverlustes durch Inflation und Währungsreform unmöglich geworden ist«. Anfänglich wurde irrtümlich die 1891 gegründete Stiftung aufgehoben, da die Verwaltung der Akademie sie verwechselt hatte, was aber rückgängig gemacht wurde. Akademie der Bildenden Künste, München, Akt: VIII, 15.2, 12.2: Stipendienfonds der AK hier: Luitpold-Stiftung.

¹⁴ Gabriele Schickel: Die großen Neubauten, in: Norbert Götz/Clementine Schack-Simitzis (Hrsg.): Die Prinzregentenzeit. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, München 1988, S. 150.

¹⁵ Albert Müller: Charakterzüge und Anekdoten aus dem Leben des Prinzregenten Luitpold von Bayern, Nürnberg 1913, S. 36.

¹⁶ Hede Reidelbach: 90 Jahre »In Treue fest«. Festschrift zum 90. Geburtstag und 25jährigen Regierungsjubiläum des Prinzregenten Luitpold von Bayern, München 1911, S. 76.

¹⁷ Clementine Schack-Simitzis: Artium Protector – der Prinzregent und die Künstler, in: Norbert Götz / Clementine Schack-Simitzis (Hrsg.): Die Prinzregentenzeit. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, München 1988, S. 353–354.



Abb. 1: Karl Rickelt: Huldigungsmarsch der Münchner Künstlerschaft für Prinzregent Luitpold, 1887.

So übernahm er repräsentative Aufgaben für die Veranstaltungen diversester Künstlergruppierungen und Vereine und brachte so »seine warme Teilnahme auch stets dem Kunstverein, der Künstlergenossenschaft, dem Kunstgewerbeverein und den Kunstausstellungen entgegen, welche letztere er persönlich zu eröffnen pflegt«. ¹⁸ Später ließ er sich genauso als Schirmherr der Secessions-Veranstaltungen gewinnen, wie er schon der Münchner Künstlergenossenschaft zur Verfügung gestanden hatte, und eröffnete ihre Ausstellungen mit dem gleichen Wohlwollen. Das war verwunderlich, da sich der 1892 ins Leben gerufene »Verein bildender Künstler Münchens Secession e.V.« im Protest von der konservativen Münchner Künstlergenossenschaft abgespalten hatte, sich aber auch gegen die Bevorzugung traditioneller Kunstformen durch die erst kurz zuvor gegründete Prinzregent-Luitpold-Stiftung wandte. So fand die neue Gruppierung auch zunächst nicht die Unterstützung des Regenten, wie Karl Möckl berichtet: »Kultusminister von Müller und Prinzregent Luitpold, die beide die Spaltung nicht wollten, sprachen sich heftig gegen die ›Sezession‹ aus.« ¹⁹ Später akzeptierte der Prinzregent sie offenbar

¹⁸ Reidelbach, 90 Jahre »In Treue fest«, 1911, S. 76.

¹⁹ Karl Möckl: Die Prinzregentenzeit. Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern, München/Wien 1972, S. 371–372.

doch, wie er ohnehin mit großer Toleranz neue Kunstströmungen hinnahm, ohne selbst Stellung zu beziehen.

Eine seiner ersten repräsentativen Amtshandlungen im Kunstbetrieb war die Einweihung des prächtigen Neubaus der Königlichen Kunstakademie, die anlässlich des 100. Geburtstages von König Ludwig I. im Sommer 1886 stattfand. Die Akademie war traditionell eng verknüpft mit dem Königshaus und so mussten alle Neuberufungen und Pensionierungen durch Luitpold bewilligt werden.²⁰ Dass er dem jeweiligen Akademiedirektor volles Vertrauen schenkte, offenbarte sein Signal an das Ministerium anlässlich des umstrittenen Artikels »Gedanken über Reform der deutschen Kunstschulen« des Malers Wilhelm von Lindenschmit d.J. (1819–1895) in der Zeitschrift »Die Kunst für alle«: »Ich habe vom gegenwärtigen Berichte mit lebhaftem Bedauern Kenntnis genommen. Es ist Mein bestimmter Wille, daß die Autorität des Direktors der Akademie in jeder Beziehung befestigt und jeglichen Frondirungs-Versuche seitens der dem Direktor unterstellten Professoren durch das k. Staatsministerium mit allem Ernste, selbst auf die Gefahr hin, daß ein Professor Veranlassung nehmen würde, sein Lehramt niederzulegen, entgegen getreten werde.«²¹

Offenbar folgte der Regent den Empfehlungen der Akademiedirektoren, ohne diese weiter zu hinterfragen, was zur Folge hatte, dass es unter dem Direktorat des weitsichtigen Ludwig von Löfftz (1845–1910) zwischen 1891 und 1899 zur Berufung einer Reihe progressiver Künstler kam – auch aus den Reihen der Secession – und eine zweite Glanzzeit der Akademie anbrach, an der sich nun herausragende Studenten wie Josef Albers (1888–1976), Giorgio de Chirico (1888–1878), Wassily Kandinsky (1866–1944), Paul Klee (1879–1940), Alfred Kubin (1877–1959), Franz Marc (1880–1916), Otto Mueller (1874–1930), Bruno Paul (1874–1968), Christian Schad (1894–1982), Max Slevogt (1868–1932) oder Lesser Ury (1861–1931) ausbilden ließen.

Der nachfolgende Direktor Ferdinand von Miller d.J. (1842–1929), Sohn des berühmten Erzgießers Ferdinand von Miller d.Ä. (1813–1887) und Bruder des Ingenieurs und Gründers des Deutschen Museums, Oskar von Miller (1855–1934), wurde im Jahr 1900 nach einigen Diskussionen auf Wunsch des Prinzregenten als Externer berufen. Der 58-jährige Erzgießer und langjährige Jagdgefährte des Prinzregenten sollte zunächst nur für zwei Jahre bleiben, stand

²⁰ Siehe beispielsweise die Akten im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, MK 14095, MK 14111, MK-14144. Birgit Jooss: »Gegen die sogenannten Farbenleckser«. Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918), in: Nikolaus Gerhart/Walter Grasskamp/Florian Matzner (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. »... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus«, München 2008, S. 54–65.

²¹ Lindenschmits Artikel in: »Die Kunst für Alle«, 2. Jahrgang, Heft 9, 1. Februar 1887, S. 114–119. Zum Vorgang: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 14113.

der Akademie aber schließlich bis 1919 vor und blieb dem Regenten dankbar verbunden: »Besondere Fürsorge wandte er der Akademie der bildenden Künste zu, deren Direktor ich auf seinen Wunsch geworden bin. Anlässlich ihres 100. Jubiläums ehrte er die Akademie noch besonders, indem er sie zur Hochschule erhob und Stipendien für alte Künstler stiftete.«²²

Allerdings zeigte sich Miller neueren Strömungen gegenüber wenig aufgeschlossen, so dass die Akademie in ein konservatives Fahrwasser geriet und bedeutende Zöglinge wie Lovis Corinth (1858–1925) oder Max Slevogt nach Berlin abwanderten. Der Verlust für München blieb nicht unbemerkt: »Im Lauf der letzten Jahre sind mehrere tüchtige, junge Münchner Künstler als Lehrer und Professoren an auswärtige Akademien und Kunstgewerbeschulen berufen worden. Und da hub nun immer ein lautes Jammern und Klagen an: ›Wieder einer‹ hieß es und es fehlte nicht an Vorwürfen, daß München seine Leute nicht zu halten wisse.«²³ In der Folge konnte schließlich der Berliner Kunstkritiker Hans Rosenhagen (1858–1943) 1901 mit »Münchens Niedergang als Kunststadt« eine verfehlte Kulturpolitik seit 1893 ankreiden.²⁴

Diese »Warnung« löste eine reichsweite Debatte aus, bei der sich Hermann Obrist (1862–1927), der wichtigste Reformers des Münchner Kunstgewerbes, 1902 in einer »Rundfrage« zynisch gegen die Bestandsverwalter des Status quo wandte: »Das vortreffliche Münchener Klima hat es ermöglicht, dass die ganze Phalanx von Männern, die in den letzten fünfundzwanzig Jahren den Ruhm Münchens als Kunststadt begründeten, noch am Leben und recht rüstig ist. [...] Das München, das liebe berühmte München, das sie schufen, dieses architektonische und kunstgewerbliche Dauer-Kostümfest, das lassen sie nicht antasten. [...] Und so erstickt München am eigenen Fett. Alles sehr gutes, selbstgemachtes Renaissancefett. Aber spannkraftige junge Muskeln sind es nicht mehr.«²⁵ Der besorgte Prinzregent richtete eine Kommission zur Beseitigung etwaiger Missstände ein, jedoch nur mit »Platzhirschen« des 19. Jahrhunderts wie Franz von Lenbach, Friedrich August von Kaulbach, Adolf von Hildebrand, Friedrich von Thiersch (1852–1921),

²² Ferdinand von Miller: Erinnerungen an den Regenten, in: Paul Nikolaus Cossmann (Hrsg.): Prinzregent Luitpold von Bayern. Mit unveröffentlichten Dokumenten zu seiner Lebensgeschichte und zur Entmündigung König Ludwigs II. (= Heft 10 der Süddeutschen Monatshefte), 27. Jg., Heft 10, Juli 1930, S. 696–700, hier S. 698.

²³ Georg Jacob Wolf: Kunst und Künstler in München. Studien und Essays, Straßburg 1908, S. 6.

²⁴ Kirsten Gabriele Schrick: München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945, Wien 1994, hier v. a. S. 57–113.

²⁵ Hermann Obrist: Götterdämmerung. Eine Betrachtung, nur für Nicht-Münchener geschrieben, in: Eduard Engels: Münchens Niedergang als Kunststadt. Eine Rundfrage, München 1902, S. 29–38, hier S. 30–31.

Ferdinand von Miller, Gabriel von Seidl (1848–1913) und Rudolf von Seitz (1842–1910); jüngere Stimmen fehlten.²⁶

Berlin, die aufsteigende Kulturmetropole mit ihrer progressiven Secession und ihrer an der Moderne orientierten Galerienlandschaft, bot die Alternative.²⁷ Hier konnten sich die großen deutschen Impressionisten Max Liebermann (1847–1935), Lovis Corinth und Max Slevogt entfalten. Zahlreiche private Galerien, etwa die von Fritz und Wolfgang Gurlitt, Eduard Schulte oder Paul Cassirer, boten ihnen gute Chancen auf dem Kunstmarkt. In München hingegen, das zwar zahlreiche Kunsthandlungen für alte Kunst und die Münchner Schule beheimatete, war die private Galerienszene für die Moderne unterentwickelt; erst Franz Josef Brakl 1905 und Heinrich Thannhauser 1909 boten den modernen Künstlern Möglichkeiten, wie sie in Berlin schon seit den 1880er-Jahren vorhanden waren.²⁸ Neue progressive Künstlergruppen, allen voran die 1906 gegründete »Neue Künstlervereinigung München« und der 1911 gebildete Zusammenschluss um Franz Marc und Wassily Kandinsky zum »Blauen Reiter« gerieten nicht mehr in den Fokus des Prinzregenten. Er hielt an den Protagonisten des 19. Jahrhunderts fest, mit denen er sich ständig umgab, die er auszeichnete und zu sich einlud.

Die Künstler bei Hof

Franz von Stuck hat den hohen Stellenwert der Künstler am bayerischen Hof, denen unter dem Prinzregenten ein schneller gesellschaftlicher Aufstieg gesichert war, scharfsinnig analysiert: »Der bayerische Hof ist überhaupt kunstsinning und fördert die Kunst, wo er nur kann. Dazu kommt, daß der Künstler hier in Gesellschaft, die sonst sehr exklusiv ist und sich von Kaufleuten und Industriellen streng abschließt, gerne gesehen wird. Der Künstler verkehrt mit dem Hof, dem Adel und der höchsten Beamtschaft auf gleichem Fuße. Dergleichen lässt sich von Berlin sicher nicht sagen.«²⁹

Viele Künstler wurden vom Prinzregenten in geradezu inflationärer Weise zum Professor ernannt und erhielten sogar den Verdienstorden der Bayerischen

²⁶ Winfried Nerdinger: Die »Kunststadt München«, in: Christoph Stölzl (Hrsg.): Die Zwanziger Jahre in München, München 1979, S. 93–111, hier S. 96.

²⁷ Hans Peter Thurn: Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes, München 1994, S. 119–128.

²⁸ Andrea Bambi: »Bilderfimmel und Gemälderrummel«. Brakls Kunsthaus und die Künstlergruppe Scholle, in: Siegfried Unterberger/Felix Billeter/Ute Strimmer (Hrsg.): Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter, München u. a. 2007, S. 174–185, hier S. 178–179.

²⁹ Franz von Stuck: Die Kunststadt München, in: Nord und Süd, 35. Jg., Bd. 136, Heft 424, 1911, S. 262.

Krone, der mit dem persönlichen Adel und der Ritterklasse verbunden war. Bei den Berufungen der Akademie fällt auf, dass zwei Drittel der neu engagierten Akademieprofessoren geadelt waren, und man fragt sich, ob diese Auszeichnung eine Rolle für die Berufung auf eine Professur gespielt haben könnte. Nun bildete sich in München auch ein neuer Künstlertypus aus: der des Künstlerfürsten, der sich von dem sich ebenfalls entwickelnden Künstlerproletariat leuchtend abhob.³⁰ Thomas Zacharias untersuchte die damals herrschenden Verhältnisse für Künstler und führte folgende beeindruckende Zahlen an: »Um die Jahrhundertwende leben in München um die 3000 Künstler. 30.000 Menschen sollen unmittelbar oder mittelbar vom Kunstleben der Stadt abhängig gewesen sein. Ein Verzeichnis bayerischer Millionäre von 1914 enthält elf Künstler, darunter die Akademieprofessoren Stuck, Kaulbach und Defregger.«³¹ Die berühmten Künstlerfürsten Franz von Lenbach oder Franz von Stuck stammten aus ärmlichen, ländlichen Verhältnissen ohne Bildungshintergrund; sie waren neureiche »Emporkömmlinge«, die schon früh kometenhafte Karrieren absolviert hatten, die in der Verleihung des persönlichen Adels gipfelten. Damit einher gingen ihre selbstgefälligen Inszenierungen, die sich eng am Habitus und der Erscheinung des alten Adels orientierten. Und noch etwas ist erstaunlich: Vor allem München brachte diesen Künstlertypus hervor, was sich im Vergleich mit der Hauptstadt Berlin so erklären lässt: Dort die »sich mächtig streckende amüsische Großstadt«³² als Hauptstadt der Politik, hier das »barock-katholische« München als Hauptstadt der Kultur. Dort die aufstrebende, nüchterne Stadt der Moderne, hier die Stadt des Verharrens in gediegener Tradition. Dort der künstlerisch reaktionäre Kaiser, hier der kunstliberale Prinzregent.³³

Erstaunlich war die Intensität der Hofeinladungen, die fast täglich ausgesprochen wurden: »Der Regent kennt eine große Zahl der Münchner Künstler persönlich – sicher mehr, als irgendein Privatmann, der nicht etwa von Beruf aus hiermit zu tun hat; Künstler gehören zu seinen Intimen und Intimsten, es vergehen nicht allzu viel Tage im Jahr, an denen nicht Künstler an seiner Tafel sitzen.«³⁴

³⁰ Birgit Jooss: »Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh« – Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus, in: Mirjam Goller/Guido Heldt/Brigitte Obermayer/Jörg Silbermann (Hrsg.): *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen*. Heft 5 – Gewinn. Hrsg. von, Berlin 2005, S. 196–228.

³¹ Thomas Zacharias: *Akademie zur Prinzregentenzeit*, in: Horst Ludwig (Hrsg.): *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, München 1989, S. 9–21, hier S. 10.

³² Max J. Friedländer: *Max Liebermann*, Berlin [1924], S. 76.

³³ *Stiftung Brandenburger Tor* (Hrsg.): *Künstlerfürsten. Max Liebermann, Franz von Lenbach, Franz von Stuck*, Berlin 2009.

³⁴ Fritz von Ostini: *Der Regent und die Kunst*, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 64. Jg., No. 119, Samstag, 11.3.1911, S. 2.

Welche Bedeutung eine solche Einladung für die Künstler hatte, offenbart die knappe Bemerkung des Genremalers Eduard Grützner (1846–1925): »Was giebt es Neues in der Kunst, Herr Professor? Immer die alte Sache. Ein Orden oder eine Einladung zur Hoftafel sind wichtiger als die gesamte Kunst.«³⁵ Auch auswärtige Künstler, die München einen Besuch abstatteten und den Regenten interessierten, bat er zu Tisch. Der belgische Architekt und Designer Henry van de Velde (1863–1957) berichtete von einer unerwarteten Essenseinladung im Jahr 1898 und beschrieb die unkonventionelle Atmosphäre in kleinem Kreis. Da van de Velde aus Höflichkeit zuhören musste, kam er selbst kaum zum Essen, während der Prinzregent schnell aß und sogleich alles abtragen ließ. Danach besichtigten sie die Sammlung flämischer Malerei im fürstlichen Schlafzimmer und stiegen sogar gemeinsam auf das Bett des Regenten, um zwei Bilder von Verbroeckhovens zu betrachten (Abb. 6).³⁶

Natürlich hatten sich die geladenen Künstler den speziellen Freuden Luitpolds anzupassen, sei es, dass sie in eiskaltem Wasser schwimmen mussten, ihn beim Ringen gewinnen ließen oder gegen ihre ursprüngliche Überzeugung zum Jäger wurden. Der Bildhauer Hermann Hahn (1868–1942) berichtet von den Leibesübungen in Nymphenburg: »Der Regent ging immer als erster ins Wasser, auch wenn es recht kalt war, und freute sich, zu sehen, daß manche nur mit Überwindung ihm folgten. Jeder mußte eine Probe seiner Kraft geben und mit dem Regenten ringen. Überrascht war ich anfangs, daß immer der Regent den Sieg davontrug, und es wunderte mich bei manchen, deren Kraft ich kannte. Aber bei meinem ernst gemeinten Versuch raunte mir Stuck zu: ›Du mußt dich schmeißen lassen!‹«³⁷ Und Ferdinand von Miller, der stets als passionierter Jäger galt, ließ im Rückblick wissen: »Ich war kein Jäger und hatte keine besondere Freude an der Jagd; jedenfalls kam ich das erste Mal mit einem so schlechten Gewehr, daß der Regent entsetzt war und erklärte, mit dem könne man keine Gemse schießen. Und so war es auch. Ich schoß lauter Luftlöcher und war herzlich froh, als die Jagdzeit nach 14 Tagen für mich abgelaufen war. Aber der Prinz hatte die Gnade, mich auch für die nächste Saison einzuladen. Und unter meinem Weihnachtsbaum lag ein wundervolles Jagdgewehr, das der Regent mir mit dem Wunsche gestiftet hatte, recht oft sein

³⁵ Professor Eduard Grützner, München, in: Eduard Engels: Münchens Niedergang als Kunststadt. Eine Rundfrage, München 1902, S. 17.

³⁶ Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens. Hrsg. von Hans Curjel, München 1986 (Erweiterte Neuauflage, Erstauflage 1959), S. 148–151.

³⁷ Hermann Hahn: Erinnerungen an den Regenten, in: Paul Nikolaus Cossmann (Hrsg.): Prinzregent Luitpold von Bayern. Mit unveröffentlichten Dokumenten zu seiner Lebensgeschichte und zur Entmündigung König Ludwigs II. (= Heft 10 der Süddeutschen Monatshefte), München, 27. Jg., Heft 10, Juli 1930, S. 694–696, hier S. 695.



Abb. 2: Ferdinand von Miller und Prinzregent Luitpold bei der Gemsjagd.

Gast zu sein. So wurde ich allmählich doch ein von Weidmannsheil begünstigter Jäger.«³⁸ Selbstverständlich waren die Jagden – wie heute vielleicht das Golfspielen oder der gemeinsame Saunagang – ein Ort, an dem auch Politik gemacht wurde, so dass davon auszugehen ist, dass Miller sehr wohl dieses Privileg zu nutzen wusste (Abb. 2).

Der Prinzregent als Ateliermodell

Wie unbekümmert und absolut unkonventionell sich der Prinzregent bei Modellsitzungen verhielt, lässt eine Anekdote von Adolf von Hildebrand erkennen. Erstaunlicherweise saß der Regent dem Bildhauer nackt und war so gelassen dabei, dass er sich auch von herabstürzendem Deckenputz nicht irritieren ließ: »Heut hatte ich die erste Sitzung, unter uns gesagt – nackt. Sehr interessant, er ist schon famos gewachsen. Niemand darf es wissen«³⁹, ließ Hildebrand 1895 seine Frau wissen, und im Rückblick berichtete er Hans Thoma (1839–1924): »Er saß nackt Modell auf einem Pseudo-Holzpferd und rauchte seine lange Cigarre, als auch solch Deckenbewurf mit Getöse zwischen uns herunter stürzte und wir beide in einer dichten Staubwolke verschwanden. Mein Schrecken war groß, als ich aber wieder etwas erkennen konnte, sah ich den Regenten, ruhig lächelnd, seine Zigarre weiter rauchend aus dem Gewölke wie einen Cherubim auftauchen – ein unbeschreiblich überraschender heiterer Eindruck und wir arbeiteten weiter.«⁴⁰

Häufig schien der Regent aber auch bei Sitzungen einzuschlafen, wie es der junge Hermann Hahn erlebte: »Während der Sitzungen kamen öfters höhere Regierungsbeamte, die dem Regenten Vortrag hielten. Diese Unterbrechungen, die mich in meiner Arbeit störten, waren mir andererseits sehr willkommen, da der Regent gern ein Schläfchen machte und ich als junger Mann von 24 Jahren nicht den Mut hatte, ihn zu wecken.«⁴¹ Diese Tatsache überrascht nicht, denn der Frühaufsteher Luitpold saß so vielen Künstlern Modell, dass es ein Wunder gewesen wäre, wenn ihm dabei nicht langweilig geworden wäre.

Das Resultat dieser Sitzungen war eine Flut von Denkmälern und Porträts. »Niemaals zuvor sind einem bayerischen Herrscher zu Lebzeiten so viele Denkmäler errichtet worden wie Prinzregent Luitpold von Bayern«, stellt Barbara Braun-

³⁸ Miller, *Erinnerungen an den Regenten* 1930, S. 697.

³⁹ A.v.H. an seine Frau, [München] 4. November 1895, in: Bernhard Sattler im Auftrag der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (Hrsg.): *Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen*, München 1962, S. 441.

⁴⁰ A.v.H. an Hans Thoma, München, 26. Mai 1918, in: Sattler, *Adolf von Hildebrand und seine Welt*, 1962, S. 682.

⁴¹ Hahn, *Erinnerungen an den Regenten*, 1930, S. 695.

Jäppelt in der Einleitung ihrer Dissertation fest, wobei wohl auch sonst kaum ein Herrscher sich so oft in Sitzbildern, Reiterstatuen, Standbildern, Büsten, Brunnendenkmälern, Reliefs oder Medaillen hat darstellen lassen.⁴² Ihr Katalog der Denkmäler listet 66 öffentliche Aufstellungen im damaligen Bayern auf. Wie konnte es zu dieser Denkmalsflut kommen; war sie ein Beleg für die Eitelkeit des Prinzregenten? Das ließe sich kaum mit seinem immer wieder verbürgten bescheidenen Charakter vereinbaren: »Ehrungen, die seiner Person galten, liebte er nicht.«⁴³ Der Grund ist wohl eher in seiner großen Beliebtheit als Landesvater, aber auch in seiner schwindenden politischen Macht zu suchen. Ein Herrscher, dessen Funktion als Stellvertreter fast ausschließlich im »Verwesen« bestand, musste sich damit zufrieden geben, in erster Linie Repräsentant zu sein. Diese Tatsache führte offenbar zu dieser enormen Zahl von Herrscherdenkmälern, die im demokratischen Europa spätestens mit dem Ersten Weltkrieg ihr Ende fanden. Vor allem die Form des Reiterstandbildes war überholt, so dass das Prinzregendentenkmäl von Adolf von Hildebrand (1847–1921) vor dem Bayerischen Nationalmuseum, das posthum im September 1913 eingeweiht wurde, als letztes seiner Art gelten kann (Abb. 3).

Die gleiche Intensität, mit der dem Prinzregenten Denkmäler errichtet wurden, ist im Bereich der Bildnisproduktion festzustellen. Es gibt wohl keinen anderen Fürsten, der sich so häufig porträtieren ließ wie Luitpold von Bayern.⁴⁴ Auch hier existieren alle nur denkbaren Formen von Bildnissen, als Ganzfigur, als Brustbild, in repräsentativer Uniform mit vollem Ornat oder – und das mutet zunächst kurios an – gänzlich ohne Standeszeichen in der Kleidung seiner Lieblingsbeschäftigung, nämlich als Jäger in Lederhosen, Wadlstrümpfen und Gamsbart-Hut; eine Inszenierung als volksnaher Herrscher, der sich ohne jeglichen Standesdünkel zeigte (Abb. 4).⁴⁵

⁴² Barbara Braun-Jäppelt: *Prinzregent Luitpold von Bayern in seinen Denkmälern*, Bamberg 1997, S. 9. Vgl. auch Reidelbach, 90 Jahre »In Treue fest«, 1911, Vorwort, ohne Seitenangabe.

⁴³ Müller, *Charakterzüge und Anekdoten*, 1913, S. 45.

⁴⁴ Horst Ludwig ist »kein Fürst aus dem 19. Jahrhundert oder aus anderen Zeiträumen bekannt, der so häufig porträtiert worden ist wie Prinzregent Luitpold«, siehe: Ludwig, *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München*, 1986, S. 355.

⁴⁵ Zu diesem Thema erscheint 2013 unter dem Titel »Monarchische Repräsentation an der Schwelle zur Moderne. Das Bild des Prinzregenten Luitpold von Bayern« ein Artikel von Reinhold Baumstark im Rahmen des Tagungsbandes »Die Prinzregentenzeit. Abenddämmerung der bayerischen Monarchie?« (herausgegeben von Katharina Weigand, Florian Zedler und Florian Schuller, Regensburg [im Druck]).



Abb. 3: Adolf von Hildebrand: Luitpold-Denkmal vor dem Bayerischen Nationalmuseum, 1913.



Abb. 4: Franz von Lenbach:
Prinzregent Luitpold in Lederhosen, 1897.

Die Förderung junger Künstler

Der Prinzregent fasste diese Bildnisproduktion freilich auch als eine Form von Unterstützung junger Künstler auf, deren Karriere durch ein Konterfei des Landesvaters beschleunigt wurde: »Bekannt ist auch, daß der Regent jedem jüngeren talentvollen Künstler für sein Porträt saß, obgleich es ihm in seinen hohen Jahren oft herzlich schwer wurde. Viele der später bekannten Künstler begründeten ihren Ruhm durch ein solches Porträt.«⁴⁶ Hier eröffnet sich eine weitere Seite des Prinzregenten, der sich nicht nur mit arrivierten Künstlern umgab, sondern sich in ebensolchem Maß für die jungen, noch unbekannt und häufig bedürftigen Künstler interessierte und diese – wo es nur ging – förderte. Der junge Fritz Behn (1878–1970) erinnert sich an seine Aufmerksamkeit: »Das war ein schönes Gefühl für uns Junge [...] das Gefühl: es sorgt jemand für uns, wir werden bemerkt, wenn wir etwas leisten würden. Bekannt sind all die schönen Künstlergeschichten, die sich um die Lenbach, Miller, Kaulbach, Diez, Seitz, Rümman, Defregger, Stadler und andere Arrivierten bewegten. Aber wir Jüngsten hatten auch schon unsere Erlebnisse, der Regent sah uns alle.«⁴⁷

⁴⁶ Fritz Behn: Erinnerungen an den Regenten, in: Paul Nikolaus Cossmann (Hrsg.): Prinzregent Luitpold von Bayern. Mit unveröffentlichten Dokumenten zu seiner Lebensgeschichte und zur Entmündigung König Ludwigs II. (= Heft 10 der Süddeutschen Monatshefte), München, 27. Jg., Heft 10, Juli 1930, S. 683–686, hier S. 684.

⁴⁷ Behn, Erinnerungen an den Regenten, 1930, S. 683.

Es ist erstaunlich, wie viel Zeit der Prinzregent – neben den Regierungsgeschäften und Repräsentationsaufgaben – allein den Atelierbesuchen einräumte, die er bis ins hohe Alter fast täglich in seinen Tagesablauf integrierte (Abb. 5). Die Berichte der Künstler sind zahlreich und ähneln sich meist auf frappante Weise. So traf der Prinzregent sehr häufig in den frühen Morgenstunden ein: »Er befiehlt die Männer, die ihn interessieren, nicht zu sich. Er sucht sie auf. So sieht man schon in den Morgenstunden – denn der Regent ist ein Frühaufsteher heute noch – den Wagen durch die Malerviertel rollen. Wo ein Maler ein neues Bild fertig hat, wo ein junger Künstler der Aufmunterung bedarf, da erscheint der Regent und tritt mit der gleichen Liebenswürdigkeit in die Werkstatt des Meisters wie des werdenden Talents.«⁴⁸ Die »Liebenswürdigkeit« bestand zunächst aus der zumeist überraschenden Erscheinung ohne Vorankündigung: »Die Ateliervisiten des alten Herrn waren in der Tat fast stets für den Überfallenen überraschende Improvisationen, denen selten eine Ankündigung vorausging. In aller Herrgottsfrühe, wenn das junge Genie, vielleicht nach einer wild durchschwärmten Faschingsnacht, noch im Bette lag, geschahen plötzlich drei donnernde Schläge wider die Ateliertüre, und eine kräftige Stimme rief: »Wittelsbach!«⁴⁹

Nicht selten mussten die Künstler peinlich berührt und provisorisch bekleidet den hohen Gast empfangen. Der Bildhauer Fritz Behn etwa sprang nach »kurzem Schlaf« aus dem Bett, warf sich schnell seinen Gehrock über das Nachthemd »und stieg barfuß und verstört die Treppe hinab. Unten stand schon im Zylinder und mit dem Leibjäger Skell der Regent. Er lachte herzlich über meine Jammergestalt.«⁵⁰ Ähnliches wurde von Ludwig Willroider berichtet: »Ein wichtiger Besucher bei Professor Willroider war Prinzregent Luitpold, der den Professor einige Male im Jahr aufsuchte. Er kam immer sehr früh, meistens um 8 Uhr, zu einer Zeit, da der Professor noch im Bett lag. Das störte den alten Herrn aber nicht. Er rauchte gemächlich seine Brasilzigarre und wartete im Atelier, bis der Professor fertig war.«⁵¹ Auch seinen überraschten Gastgebern bot er sein Rauchzeug an, um eine – aus seiner Sicht – angenehme Atmosphäre herzustellen: »Übrigens kehrte sich der hohe Herr nie an solchen Äußerlichkeiten, sondern bot dem Künstler eine Zigarre an, die mit nüchter-

⁴⁸ Richard Graf du Moulin-Eckart: Unser Prinzregent. Illustrierte Festschrift zum 90. Geburtstag und zum 25-jährigen Regierungsjubiläum Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold v. Bayern, München 1911, S. 48.

⁴⁹ Georg Fuchs: Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende, München 1936, S. 71–72.

⁵⁰ Behn, Erinnerungen an den Regenten, 1930, S. 684.

⁵¹ Hugo Ruef, dessen Vater im gleichen Haus wie die Brüder Willroiders wohnte, in: Gertrud Oezelt: Erinnerungen an Ludwig und Josef Willroider, in: Museum der Stadt Villach. 16. Jahrbuch, 1979, S. 113.



Abb. 5: Louis Braun: Prinzregent Luitpold besucht den Maler Louis Braun in seinem Atelier, 1897.

nem Magen zu vertragen nicht jedermanns Sache war. Wenn so die Gemütlichkeit hergestellt war, besichtigte der Regent die Arbeiten, fragte und übte Kritik, die jedoch für den Künstler eine freundliche, gütige Anerkennung war.⁵²

Das persönliche Interesse hatte freilich auch eine öffentliche Seite: Der Prinzregent kannte die Medienwirksamkeit seiner Handlungen und steuerte mit seinen Visiten bei weniger bekannten oder gar geschmähten Künstlern bewusst den Kunstmarkt. Interessant dabei ist, dass allein die Zugehörigkeit zur Münchner Künstlerschaft seine Sympathie hervorrief: »Wenn der Kaiser, was häufig vorkam, sich abfällig über einen Münchner Maler der revolutionären Richtung äußerte, fühlte sich der alte Regent persönlich betroffen; denn wie sein Vater rechnete er seine Künstler, auch wenn sie den allerradikalsten Stürmern und Drängern angehörten, als zu sich gehörig. [...] Ein so betroffener Künstler konnte mit ziemlicher Sicherheit darauf rechnen, daß er, kurz nachdem die Äußerungen des Kaisers in der Zeitung standen, durch einen ›Allerhöchsten‹ Atelierbesuch überrascht werden und einige anerkennende Worte aus dem Munde des Regenten zu hören bekommen würde, auch wenn letzterer für seine Person die ultraradikale Malweise des jungen Meisters vielleicht ganz und gar nicht ›goutieren‹ konnte.«⁵³

⁵² Müller, Charakterzüge und Anekdoten 1913, S. 35.

⁵³ Fuchs, Sturm und Drang in München, 1936, S. 70.

Von dieser beeindruckenden Toleranz wusste auch Max Slevogt zu berichten, mit dem sich der Prinzregent besonders eng verbunden fühlte, allerdings nicht aufgrund seiner Malerei, die ihm offenbar weniger zusagte, sondern da er der Sohn eines alten Kameraden aus seiner Militärzeit war: »Außerdem verlangte seine innerliche Toleranz, daß er auch einer seinem Geschmack entgegengesetzten Art Beachtung erwies. Ein Tadel wurde nie ausgesprochen, doch hatte er eine reizende Art, seine Befremdung durch einige: ›Ah, ah, ah‹ auszudrücken, oder, als er, etwas kurzsichtig, aus nächster Nähe mitten in mein später berühmtes Bild ›Danae‹ starrte, etwa zu sagen: ›Das werden Sie doch wohl nicht ausstellen?‹, und auf meine eifrige gegenteilige Versicherung – zu schweigen.«⁵⁴

Welche Auswirkungen ein Prinzregentenbesuch auf das Renommee eines Künstlers hatte, beschrieb Fritz Behn anschaulich: »In der Zeitung stand am nächsten Tag: ›S.K.H. der Prinzregent besuchte das Atelier des Bildhauers B. und äußerte sich sehr befriedigt über das Gesehene.‹ Dadurch wurde man bekannt, und das war der Zweck dieser Besuche. Der Regent hatte nicht viel Geld verfügbar, Kunstwerke zu bestellen oder zu kaufen, vielleicht hatte er nicht einmal ein tieferes Kunstverständnis, aber er fühlte sich als Staatsoberhaupt verpflichtet, für die Kunst zu tun, was in seiner Macht stand. Und dies war seine Art, uns Jungen zu helfen, daß wir bekannt wurden. Er hob dadurch unsere äußere Stellung und unseren öffentlichen Kredit.«⁵⁵

Auch bei Hofe waren die neuen Talente gerne gesehen, wie sich Behn erinnerte: »Jede Woche waren ein oder zwei Tage für die Künstler-Einladungen an die Hof Tafel reserviert. Es war für uns Jüngeren besonders eine hohe Ehre, eingeladen zu werden mit all den großen Künstlern, die wir anstauten. [...] Der Regent unterhielt sich ebenso eingehend mit uns Jungen, wie mit seinen älteren Freunden, mit den berühmten Künstlern, den Generälen und hohen Beamten. Er war über uns und unsere Erfolge stets unterrichtet und wußte von allem, was geschah, von Streitigkeiten und Ungerechtigkeiten. Stets suchte er zu vermitteln, wo es nötig war, und nahm immer die Partei ›meiner Künstler‹, wenn ihnen jemand etwas getan hatte.«⁵⁶ Selbstverständlich dienten die Empfänge der Künstlerkarriere, wie es Thomas Mann (1875–1955) in seiner Novelle »Gladius Dei« anschaulich schilderte: »›Ja, ein unglaublich begabter Kerl.‹ ›Kennst du ihn?‹ ›Ein wenig. Er wird Karriere machen, das ist sicher. Er war schon zweimal beim Regenten zur Tafel.‹«⁵⁷

⁵⁴ Max Slevogt: Erinnerungen an den Regenten, in: Paul Nikolaus Cossmann (Hrsg.): Prinzregent Luitpold von Bayern. Mit unveröffentlichten Dokumenten zu seiner Lebensgeschichte und zur Entmündigung König Ludwigs II. (= Heft 10 der Süddeutschen Monatshefte), München, 27. Jg., Heft 10, Juli 1930, S. 706.

⁵⁵ Behn, Erinnerungen an den Regenten, 1930, S. 684.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Thomas Mann: Gladius Dei, zitiert nach: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): München

Die Einladungen hatten aber auch die Hebung des allgemeinen Geschmacks zum Ziel. Die Schilderung des Kunstkritikers Georg Fuchs (1868–1949) macht deutlich, dass die Anwesenheit der Künstler geradezu wie eine Erziehungsmaßnahme auf alle anderen Anwesenden wirkte: »An seinem Hofe, in seiner vertrautesten Umgebung war der Künstler stets der am meisten ausgezeichnete Mann; auch der junge, noch nicht ›bekannt‹ gewordene, noch ringende Maler oder Bildhauer war nicht selten zu der Tafelrunde geladen, die der Regent fast täglich in der Residenz oder in Nymphenburg um sich sah und in der gewöhnlich viel mehr Künstler als Offiziere vertreten waren; der Offizier wie der Hof- und Edelmann zog daraus die Lehre, daß er auch seinerseits Interesse für die Kunst zu zeigen und sich auch um ein gewisses Kunstverständnis zu bemühen habe, wenn er ›Allerhöchsten Ortes‹ für vollwertig gelten wollte.«⁵⁸

Der Prinzregent als Sammler

Schon in den 1850er-Jahren begann Luitpold – beraten durch den Hofrat Adolf Paulus –, eine eigene Kunstsammlung aufzubauen, deren Analyse Rückschlüsse auf seinen Kunstbegriff zulässt (Abb. 6).

534 Werke hatte der Monarch zeit seines Lebens aus privaten Mitteln für »annähernd 900000 Mark« zusammengetragen: »377 Werke von 220 Münchner, 72 Werke von 56 deutschen und 85 Werke von 84 ausländischen Künstlern.«⁵⁹ Leider wurde seine Sammlung gleich nach seinem Tod aufgelöst. Doch im Mai 1913 war sie ein letztes Mal in einer großen Gedächtnisausstellung im Kunstverein zu sehen, die von einem vorbildlich angelegten Katalog mit einer Einleitung des damaligen Kunstvereinsleiters Erwin Pixis (geb. 1872) begleitet wurde. Dieser berichtete, wie die Sammlung entstand: Sie sei »die feinfühligte Verschmelzung seines persönlichen Kunstbedürfnisses mit der warmherzigen Fürsorge für den vorwärtsstrebenden, um seine Existenz ringenden jungen Künstler« und mit »tiefem Verständnis für die Eigenart der Künstlerpsyche« zusammengetragen worden.⁶⁰

Ohne Zweifel spielten karitative Gesichtspunkte für den Landesvater eine bedeutende Rolle und Pixis nennt unverblümt die Konsequenz: »Daß auf diese Weise auch manche Arbeit in seinen Besitz kam, die seinem Geschmack oder

leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, München 1984, S. 11–20, hier S. 15.

⁵⁸ Fuchs, Sturm und Drang in München, 1936, S. 63.

⁵⁹ Erwin Pixis: Verzeichnis der von Weiland Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzregenten Luitpold von Bayern aus privaten Mitteln erworbenen Werke der bildenden Kunst [Ausstellung der Gemälde aus der Privatgalerie im Kunstverein München], München Mai 1913, S. VI.

⁶⁰ Pixis, Verzeichnis der Werke der bildenden Kunst, 1913, S. V.

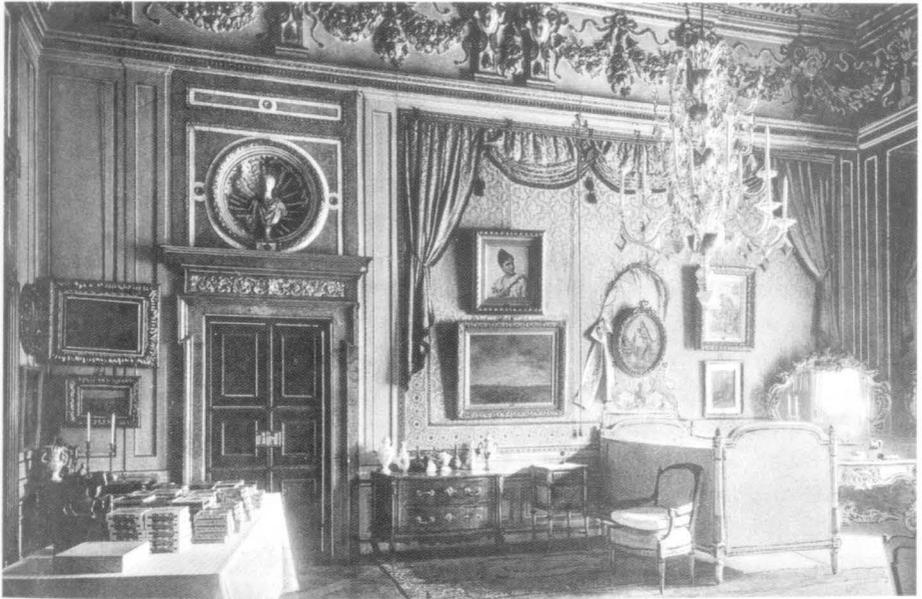


Abb. 6: Das Schlafzimmer des Prinzregenten mit seiner Kunstsammlung.

seinen Ansprüchen an Qualität nicht ganz entsprach, ist begreiflich.«⁶¹ Immerhin hätte Luitpold so auch schon früh Werke von damals noch unbeachteten Künstlern erworben, etwa von Anton Braith (1836–1905), August Fink (1846–1916), Hugo von Habermann (1849–1929), Carl von Marr (1858–1936), Carl Spitzweg (1808–1885), Franz von Stuck, Josef Wopfner (1843–1927), Heinrich von Zügel (1850–1941) oder Hans von Marées (1837–1887). Auch der Kritiker Georg Jakob Wolf (1882–1936) erkannte seine Sammlungspraxis: »Darum begnügte er sich nicht mit Ankäufen von Bildern und Plastiken, deren Bedeutung ihm von Sachverständigen bestätigt wurde, sondern er kaufte wohl auch einmal ein Bild, weil er wußte, daß der Künstler oder die Hinterbliebenen eines Künstlers seine Unterstützung wohl gebrauchen konnten, und weil er sich darüber im klaren war, daß sein Beispiel auch andere zum Kaufen anregen werde.«⁶²

Der Regent ließ sich dabei von keinerlei Dogmen leiten: »Prinzregent Luitpold verzichtete bei seinen Erwerbungen vollkommen darauf, bestimmte Gesichtspunkte etwa kunstwissenschaftlicher Art, wie sie heutzutage zum Evangelium des Sammlers gehören, festzuhalten oder auch nur anzustreben. Er hat sich in

⁶¹ Ebd.

⁶² Georg Jakob Wolf: Prinzregent Luitpold und die Künstler, in: Der Sammler. Beilage zur München-Augsburger Abendzeitung, Bd. 90, Heft 31, 1921, S. 3–4.

keinem Abschnitt seines Lebens einer Modeströmung gebeugt und vermied es stets aufs peinlichste, irgend eine Person, eine Schule oder gar eine Kunstrichtung zu bevorzugen. Er kaufte einzig und allein – und darin wurzelt die Tatsache seiner seltenen Objektivität – unter dem unmittelbaren Eindruck, den ein Kunstwerk auf ihn machte und kümmerte sich dabei sehr wenig darum, was etwa dritte Personen zu seiner Wahl sagen könnten.«⁶³ Die »seltene Objektivität« Luitpolds war also auch eine kriterienlose Subjektivität. Offenbar war er sich selbst dieser Tatsache bewusst, da er die Bitte, seine Sammlung schon zu Lebzeiten auszustellen, ausschlug mit der Begründung, »er wolle sich durch eine seinen persönlichen Absichten wesensfremd gegenüberstehende Beurteilung in der Öffentlichkeit die Freude an den Kunstwerken nicht verderben lassen, die ihm ans Herz gewachsen seien«.⁶⁴ Er ahnte wohl schon, dass seine Sammlung nicht den qualitativen Ansprüchen entsprach, die man von ihm erwartet hätte.

Meist besaß der Prinzregent ein bis drei Werke pro Künstler, darunter auch Arbeiten von Frauen sowie von ausländischen Künstlern. Viele hatte er in den Kunstvereins-, Glaspalast- oder Secessions-Ausstellungen erstanden, aber er »bestellte« oder kaufte auch »direkt beim Künstler«.⁶⁵ Nur wenige beschaffte er über den Kunsthandel, wie ein Blick in die Geschäftsunterlagen der einflussreichen Galerie Heinemann zeigt, die auf die Münchner Schule spezialisiert war: Hier erwarb der Prinzregent nur zwölf Werke.⁶⁶ Pixis analysierte die Sammlung und nannte folgende Zahlen: »93 Tier- und 15 Jagdbilder, 185 Landschaften, Architekturstücke und Interieurs, 122 Schilderungen aus dem Volksleben, 7 religiöse Motive, 42 Stilleben, 9 Schlachtenbilder und 56 Bildnisse verschiedener Persönlichkeiten.«⁶⁷ Am stärksten war die Wiener Blumenmalerin Olga Wisinger-Florian (1844–1926) mit zehn Arbeiten vertreten, gefolgt vom Landschaftsmaler August Fink (1846–1916) mit neun Bildern. Fünf bis sechs Werke hatte der Prinzregent vom Akademiedirektor Friedrich August von Kaulbach, dem Stillebenmaler Gottlieb Hermann Kricheldorf (1867–1949), der Blumenmalerin Hermine von Preuschen (1854–1918), dem Pferde- und Schlachtenmaler Heinrich Lang (1838–1891), dem Landschaftsmaler Joseph Schmitzberger (geb. 1851) und dem in München ansässigen britischen Landschaftsmaler Charles Richard Tooby (1863–1918) erworben.

Auffällig ist, dass er von ihm persönlich nahestehenden Künstlern, wie Ferdinand von Miller oder Franz von Stuck, nur je zwei Arbeiten besaß; von

⁶³ Pixis, Verzeichnis der Werke der bildenden Kunst, 1913, S. III-IV.

⁶⁴ Ebd., S. III.

⁶⁵ Der Katalog nennt präzise und vorbildlich Künstler, Titel, Technik, Maße, Bezeichnungen, Erwerbshinweise und Besitzer. Pixis: Verzeichnis der Werke der bildenden Kunst, 1913.

⁶⁶ Galerie Heinemann online, URL: <http://heinemann.gnm.de> [Zugriff: 1.8.2012].

⁶⁷ Pixis, Verzeichnis der Werke der bildenden Kunst, 1913, S. IV.

den damals meist nachgefragten Malern Franz von Lenbach und Gabriel von Max (1840–1915) befanden sich gar keine Werke in seiner Sammlung.⁶⁸ Den Schritt zum Impressionismus hatte der Prinzregent nicht mehr vollzogen; zwar sind zwei Arbeiten von Max Slevogt verzeichnet, doch waren diese Erwerbungen wohl eher der Freundschaft zu dessen Vater geschuldet; Gemälde von Liebermann oder Corinth fehlten ganz. Leider sind im Katalog nur sehr wenige Arbeiten abgebildet. Anhand dieser und der Nennung der Titel lässt sich aber feststellen, dass die Sammlung ganz in der Tradition der Münchner Schule des 19. Jahrhunderts stand. Tier-, Natur- und Genredarstellungen waren dabei die beliebtesten Motive des leidenschaftlichen Jägers.

Die Erwerbungen der Neuen Pinakothek, die bis 1915 die Privatsammlung der Wittelsbacher enthielt, auch wenn sie seit den 1870er-Jahren staatlichen Ankäufen Gastrecht einräumte, liefen ebenfalls über des Prinzregenten Schreibtisch. Seit 1892 war hier ein Ankaufsetat von 100000 Mark vorgesehen.⁶⁹ In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Mal die tolerante Einstellung des Regenten verbürgt: Ein Bild aus den »ersten Sturmjahren des Naturalismus, [...] ein Naturausschnitt, der in Ausdrucksweise und Gegenstand weit von dem abwich, was die ältere Generation als museumswürdig betrachtete«, war zum Staatsankauf vorgeschlagen worden. Erwartungsgemäß wurde es mit Unwillen aufgenommen, doch der Prinzregent erwiderte: »Das Bild gefällt mir auch nicht; aber ich habe meine Zustimmung trotzdem gegeben; denn ich habe die Ansicht, daß die bayerische Staatssammlung die Aufgabe hat, die künstlerische Entwicklung darzustellen, die sich in München abspielt.«⁷⁰ Auch sein Freund Ferdinand von Miller bestaunte diese erstaunliche Offenheit: »Als wir einst in der neuen Pinakothek vor einem modernen ›Krautacker‹ standen, und ich mich wunderte, daß man so etwas angekauft hatte, sagte der Prinz, auch ihm gefalle das Bild nicht, aber die Pinakothek solle doch auch die Entwicklung der Kunst für spätere Zeiten festhalten, und dabei dürfe ein solches Dokument des augenblicklichen Standes der Kunst nicht fehlen.«⁷¹

Im gleichen Sinne ist auch die Zustimmung zur Berufung von Hugo von Tschudi (1851–1911) als Galeriedirektor im März 1909 zu sehen, die sein Enkel Rupprecht (1869–1955) intensiv betrieben hatte, denn die Sammlungspolitik dieses in Berlin gedemütigten, progressiven Museumsmannes konnte nicht

⁶⁸ Karin Althaus/Helmut Friedel (Hrsg.): Gabriel von Max. Malerstar – Darwinist – Spiritist, München 2010, S. 49–55.

⁶⁹ Ludwig, Kunst, Geld und Politik um 1900 in München, 1986, S. 139 und S. 353–355.

⁷⁰ Karl Mayr: Gedenkblatt zur Vollendung des 90. Lebensjahres Seiner königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold, in: Volkskunst und Volkskunde. Monatschrift des Vereins für Volkskunst und Volkskunde in München, Jg. 9, Heft 1, 2, 3, 1911, S. 1–26, hier S. 17.

⁷¹ Miller, Erinnerungen an den Regenten, 1930, S. 697.

auf der Linie des einstigen Quaglio-Schülers liegen. Sicherlich war in dieser Handlung auch eine Distanzierung von der Kunstpolitik Kaiser Wilhelms II. (1859–1941) zu erkennen. So ist das kunstsinnige Erbe des Prinzregenten nicht nur in Denkmälern, Straßen-, Café- oder Tortennamen sichtbar, sondern auch in einer exquisiten modernen Sammlung, die bis heute den Ruhm der Neuen Pinakothek in München ausmacht.

Literatur

- Albrecht, Dieter: Luitpold, in: Neue Deutsche Biographie 15 (1987), S. 505f. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118729683.html> [Zugriff: 1.8.2012].
- Althaus, Karin/Friedel, Helmut (Hrsg.): Gabriel von Max. Malerstar – Darwinist – Spiritist, München 2010.
- Bambi, Andrea: »Bilderfimmel und Gemälderummel«. Brakls Kunsthaus und die Künstlergruppe Scholle, in: Siegfried Unterberger/Felix Billeter/Ute Strimmer (Hrsg.): Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter, München u. a. 2007, S. 174–185.
- Bauer, Richard: Prinzregentenzeit. München und die Münchner in Fotografien, München 1988.
- Behn, Fritz: Erinnerungen an den Regenten, in: Paul Nikolaus Cossmann (Hrsg.): Prinzregent Luitpold von Bayern. Mit unveröffentlichten Dokumenten zu seiner Lebensgeschichte und zur Entmündigung König Ludwigs II. (= Heft 10 der Süddeutschen Monatshefte), München, 27. Jg., Heft 10, Juli 1930, S. 683–686.
- Braun-Jäppelt, Barbara: Prinzregent Luitpold von Bayern in seinen Denkmälern, Bamberg 1997.
- Bredt, E. W.: Neun Jahrzehnte Bayerische Kunstpolitik. Prinzregent Luitpold als Freund der Künstler, in: Kunst und Handwerk, 63. Jg., Heft 4, 1912/13, S. 101–111.
- Ebers, Hermann: Aus meiner Studienzeit, ca. 1954. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, NL Ebers, Hermann, I-B, 69.
- Engels, Eduard: Münchens Niedergang als Kunststadt. Eine Rundfrage, München 1902.
- Friedländer, Max J.: Max Liebermann, Berlin [1924].
- Fuchs, Georg: Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende, München 1936.
- Hahn, Hermann: Erinnerungen an den Regenten, in: Paul Nikolaus Cossmann (Hrsg.): Prinzregent Luitpold von Bayern. Mit unveröffentlichten Dokumenten zu seiner Lebensgeschichte und zur Entmündigung König Ludwigs II. (= Heft 10 der Süddeutschen Monatshefte), München, 27. Jg., Heft 10, Juli 1930, S. 694–696.
- Jooss, Birgit/Fuhrmeister, Christian (Hrsg.): Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung. zeitenblicke 5 (2006), Nr. 2, [19.09.2006], URL: <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/> [Zugriff: 1.8.2012].
- Jooss, Birgit: »Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh« – Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus, in: Mirjam Goller/Guido Heldt/Brigitte Obermayer/Jörg Silbermann (Hrsg.): Plurale. Zeitschrift für Denkversionen. Heft 5 – Gewinn, Berlin 2005, S. 196–228.

- Dies.: »Gegen die sogenannten Farbenkleckser«. Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918), in: Nikolaus Gerhart/Walter Grasskamp/Florian Matzner (Hrsg.): 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. »... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus«, München 2008, S. 54–65.
- Körner, Hans-Michael und Ingrid (Hrsg.): Leopold Prinz von Bayern (1846–1930). Aus den Lebenserinnerungen, Regensburg 1983.
- Leibl, Wilhelm: Brief vom 18.3.1879, zitiert nach Eberhard Ruhmer: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, Rosenheim 1984, S. 79.
- Ludwig, Horst: Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886–1912), Berlin 1986.
- Mayr, Karl: Gedenkblatt zur Vollendung des 90. Lebensjahres Seiner königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold, in: Volkskunst und Volkskunde. Monatsschrift des Vereins für Volkskunst und Volkskunde in München, Jg. 9, Heft. I, 2, 3, 1911, S. 1–26.
- Miller, Ferdinand von: Erinnerungen an den Regenten, in: Paul Nikolaus Cossmann (Hrsg.): Prinzregent Luitpold von Bayern. Mit unveröffentlichten Dokumenten zu seiner Lebensgeschichte und zur Entmündigung König Ludwigs II. (= Heft 10 der Süddeutschen Monatshefte), München, 27. Jg., Heft 10, Juli 1930, S. 696–700.
- Möckl, Karl: Die Prinzregentenzeit. Gesellschaft und Politik während der Ära des Prinzregenten Luitpold in Bayern, München/Wien 1972, S. 371–372.
- Moulin-Eckart, Richard du: Unser Prinzregent. Illustrierte Festschrift zum 90. Geburtstage und zum 25-jährigen Regierungsjubiläum Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold v. Bayern, München 1911.
- Müller, Albert: Charakterzüge und Anekdoten aus dem Leben des Prinzregenten Luitpold von Bayern, Nürnberg 1913.
- Nerdinger, Winfried: Die »Kunststadt München«, in: Christoph Stölzl (Hrsg.): Die Zwanziger Jahre in München, München 1979, S. 93–111.
- Obrist, Hermann: Götterdämmerung. Eine Betrachtung, nur für Nicht-Münchener geschrieben, in: Eduard Engels: Münchens Niedergang als Kunststadt. Eine Rundfrage, München 1902, S. 29–38.
- Oezelt, Gertrud: Erinnerungen an Ludwig und Josef Willroider, in: Museum der Stadt Villach. 16. Jahrbuch, 1979, S. 113.
- Ostini, Fritz von: Der Regent und die Kunst, in: Münchner Neueste Nachrichten, 64. Jg., No. 119, Samstag, 11.3.1911, S. 2.
- Pixis, Erwin: Verzeichnis der von Weiland Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzregenten Luitpold von Bayern aus privaten Mitteln erworbenen Werke der bildenden Kunst [Ausstellung der Gemälde aus der Privatgalerie im Kunstverein München], München Mai 1913, S. VI.
- Reidelbach, Hede: 90 Jahre »In Treue fest«. Festschrift zum 90. Geburtstag und 25-jährigen Regierungsjubiläum des Prinzregenten Luitpold von Bayern, München 1911.
- Sattler, Bernhard im Auftrag der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (Hrsg.): Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen, München 1962.
- Schack-Simitzis, Clementine: Artium Protector – der Prinzregent und die Künstler, in: Götz, Norbert/Schack-Simitzis, Clementine: Die Prinzregentenzeit. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, München 1988, S. 353–354.

- Schickel, Gabriele: Die großen Neubauten, in: Götz, Norbert/Schack-Simitzis, Clementine (Hrsg.): Die Prinzregentenzeit. Katalog der Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, München 1988, S. 150.
- Schrick, Kirsten Gabriele: München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945, Wien 1994.
- Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): München leuchtete. Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, München 1984.
- Slevogt, Max: Erinnerungen an den Regenten, in: Paul Nikolaus Cossmann (Hrsg.): Prinzregent Luitpold von Bayern. Mit unveröffentlichten Dokumenten zu seiner Lebensgeschichte und zur Entmündigung König Ludwigs II. (= Heft 10 der Süddeutschen Monatshefte), München, 27. Jg., Heft 10, Juli 1930, S. 706.
- Statut der Prinzregent-Luitpold-Stiftung zur Förderung der Kunst, des Kunstgewerbes und des Handwerkes in München, Akademie der Bildenden Künste, München, Akt: VIII, 15.2, 12.2: Stipendienfonds der AK hier: Luitpold-Stiftung.
- Stiftung Brandenburger Tor (Hrsg.): Künstlerfürsten. Max Liebermann, Franz von Lenbach, Franz von Stuck, Berlin 2009.
- Stuck, Franz von: Die Kunststadt München, in: Nord und Süd, 35. Jg., Bd. 136, Heft 424, 1911, S. 262.
- Thurn, Hans Peter: Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes, München 1994.
- Trotzki, Leo: Mein Leben. Versuch einer Autobiographie, Berlin 1929, URL: <http://www.marxists.org/deutsch/archiv/trotzki/1929/leben/13-rueck.htm>.
- Velde, Henry van de: Geschichte meines Lebens. Hrsg. von Hans Curjel, München 1986 (Erweiterte Neuauflage, Erstauflage 1959).
- Wolf, Georg Jacob: Kunst und Künstler in München. Studien und Essays, Straßburg 1908.
- Ders.: Prinzregent Luitpold und die Künstler, in: Der Sammler. Beilage zur München-Augsburger Abendzeitung, Bd. 90, Heft 31, 1921, S. 3-4.
- Zacharias, Thomas: Akademie zur Prinzregentenzeit, in: Horst Ludwig (Hrsg.): Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen, München 1989, S. 9-21.

Birgit Jooss, Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Kunstpädagogik, 1998 Promotion. Anschließend Beschäftigung bei Museen, beim Fernsehen und an der Universität. 2002-2007 Leitung des Büros »eurinos. kunst- und kulturrecherche«. 2003-2007 Forschungsassistentin an der Akademie der Bildenden Künste München. Seit 2007 Leitung des Deutschen Kunstarchivs im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.