

Die Münchner Kunstakademie in den 1920er Jahren

Steffen Krämer

In seiner 1940 erstmals veröffentlichten Geschichte der Kunstakademien versicherte Nikolaus Pevsner, dass die Münchner Akademie während der Zwanziger Jahre keineswegs reaktionär gewesen sei, obwohl sie sich fortwährend gegen einen Zusammenschluss mit der Kunstgewerbeschule und damit gegen eine Vereinheitlichung der Kunsterziehung gewehrt hatte.¹ Neun Jahre später charakterisierte Josef Bernhart in einer vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus herausgegebenen Schrift die Münchner Akademie in der Weimarer Republik mit folgenden Worten: „Die Zeit nach dem Kriege brachte eine rasche Erholung des kulturellen Lebens. Die alte gute Tradition lebte weiter; unter ausgezeichneten Lehrern und der klugen Führung des Präsidenten Dr. Bestelmeyer kam die Akademie rasch wieder zu Blüte und Ansehen, wenn auch der vordem so zahlreiche Besuch aus dem Auslande nur in geringem Maße wieder einsetzte“.²

Diese zwei positiven Einschätzungen stehen allerdings im Widerspruch zu einer Vielzahl vernichtender Urteile, die von den Zeitgenossen in Hinblick auf die damalige Situation an der Münchner Akademie geäußert wurden. So sprach Hermann Eßwein in einem 1919 erschienenen Zeitungsartikel von der „verroteten Münchener Kunstakademie“, während Walter Riezler 1926 diese insofern kritisierte, als man bei Berufungsverfahren nicht die starken, sondern die ungefährlichen Kräfte auswähle, von denen man erwartet, dass sie den Frieden und das Behagen Münchens nicht stören.³ Ähnlich argumentierte Wilhelm Hausenstein 1929, als er den „Quietismus der Offiziellen“ verurteilte, der sich mehr um den Beifall der Mehrheit sorge und sich nicht mit der Zustimmung der qualifizierten Minderheit zufriedene gebe.⁴ Und noch 1930 bezeichnete Hans Eckstein die Münchner Akademie als völlig überaltert.⁵

Wie berechtigt diese zeitgenössischen Kritiken und vor allem die letztgenannte von Hans Eckstein waren, verdeutlicht schon die Personalsituation an der Akademie zu Beginn der Weimarer Republik:⁶ 1919 war von den fünfzehn amtierenden Professoren keiner jünger als 50 Jahre alt, sechs Lehrer waren schon mindestens zwanzig Jahre lang mit der Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses betraut, und seit 1912 war kein neuer Ruf mehr an die Akademie ergangen. Ein Foto von Heinrich Hoffmann, das das Kollegium der Akademie während der Abschiedsfeier für den Direktor Ferdinand von Miller 1919 zeigt, illustriert die-



Abb. 1 Kollegium der Münchner Kunstakademie während der Abschiedsfeier für den Direktor Ferdinand von Miller 1919
Foto Heinrich Hoffmann

sen stagnierenden Zustand auf eine erstaunlich sinnfällige Weise (Abb. 1). Die Maler Karl von Marr, Martin von Feuerstein und Ludwig von Herterich sind Beispiele für jene Gruppe von Professoren, die bereits in den Neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts berufen worden waren und die in den Zwanziger Jahren ihre Lehrtätigkeit an der Akademie immer noch ausübten.

In ihren künstlerischen Vorstellungen und Zielsetzungen blieben die Dozenten in der Regel auf jener Entwicklungsstufe stehen, die sie als Künstler selbst erreicht hatten. Das bedeutet, dass die Professorenschaft noch in der Maltradition des 19. Jahrhunderts verhaftet war. Moderne künstlerische Strömungen, die sich vor dem Ersten Weltkrieg – teilweise auch in München – entwickelt hatten, wollte man an der Akademie zumindest offiziell nicht zur Kenntnis nehmen. Dementsprechend bot man jüngeren künstlerischen Kräften, die mit München verbunden waren und diese Stagnation hätten aufbrechen können, auch keine Gelegenheit zur Ausübung einer Lehrtätigkeit. Das Resultat war eine kontinuierlich verlaufende Abwanderungswelle bedeutender Künstler aus der Stadt, die im Verlauf der Zwanziger Jahre an andere Akademien und Hochschulen berufen wurden. 1921 etwa ging Paul Klee an das Bauhaus, 1925 wurde Alexander Kanoldt an die Akademie in Breslau berufen, 1928 Willi Geiger an die Akademie in Leipzig.⁷ Und so resümierte Wilhelm Hausenstein 1929: „Unter dem billigen Hohn der ‚Bodenständigen‘ sind die anziehenden Kräfte der schönen Stadt vertan worden“.⁸ Nicht

umsonst wurde in den Zwanziger Jahren der Münchner Kunstakademie das Prädikat verliehen, die „Hochburg der konservativen Malerei“ zu sein.⁹

Dabei waren in den letzten beiden Jahren des Ersten Weltkriegs und zu Beginn der Weimarer Republik die kunstpolitischen Vorstellungen, was den zukünftigen Werdegang der Akademie betraf, noch von völlig anderen Intentionen bestimmt gewesen. Bereits 1917 begann eine Diskussion über eine grundlegende Reform der Akademie, in deren Zentrum der damalige Direktor der Münchner Kunstgewerbeschule, Richard Riemerschmid, stand.¹⁰ Dieser veröffentlichte im Juni 1917 seine erste Flugschrift des so genannten „Münchner Bundes“ mit dem Titel „Künstlerische Erziehungsfragen“. Darin stellte er die grundsätzliche Frage, weshalb man die nicht mehr zeitgenössische Trennung in einzelne Schulen für Malerei, Bildhauerei, Architektur und Kunstgewerbe überhaupt aufrecht halten wolle.¹¹ Was Riemerschmid demgegenüber vorschwebte, war ein Zusammenschluss von Kunstgewerbeschule und Kunstakademie. Dieser Einheitsgedanke, der gerade in den Zwanziger Jahren für die deutschen Kunstakademien von großer Bedeutung war, wurde von staatlicher Seite durchaus toleriert, zumindest, wenn man den biographischen Notizen des damaligen Kunstreferenten im Bayerischen Kultusministerium, Richard Henschel, Glauben schenken darf.¹²

Die Münchner Kunstakademie ließ sich allerdings viel Zeit, um auf Riemerschmids Flugschrift zu reagieren. Genau ein Jahr später, im Juni 1918, wandte sie sich in einem Gutachten gegen dessen Forderung, freie und angewandte Kunst in einer Einheitsschule zusammen zu schließen.¹³ Es sei nicht ihre Aufgabe, wie es im Gutachten heißt, die Brücke von der Kunst zum Handwerk zu bilden. Dennoch blieb diese Kontroverse, zumindest bis 1924, ein immer wieder aufflammender Brandherd in den Diskussionen, wobei die Kunstakademie ihre strikte und unbewegliche Position beharrlich weiterführte.

Im November 1918 überschlugen sich indessen die Ereignisse bezüglich einer radikalen Neugestaltung des Münchner Kunstlebens.¹⁴ Am Abend des 7. November konstituierte Kurt Eisner, der Kandidat der USPD, einen Arbeiter-, Soldaten- und Bauernrat in München und rief den „Freien Volksstaat Bayern“ aus. Wenige Stunden später bildete sich eine provisorische Regierung mit Eisner als Ministerpräsidenten an der Spitze. Nur mehr 11 Tage später, also am 18. November, wurde der so genannte „Rat der bildenden Künstler“, kurz RBK genannt, gegründet.¹⁵ Nach dem Vorbild der Arbeiter- und Soldatenräte schlossen sich in dieser Organisation etwa zehn verschiedene Münchner Künstlergruppen, darunter auch Mitglieder der Akademie, zusammen, die im Januar 1919 bereits über 2000 Künstler umfasste.

Noch im November wurde ein Programm ausgearbeitet, das der Gesamtrat einstimmig billigte. In den folgenden Monaten kam es aber zu großen Mei-

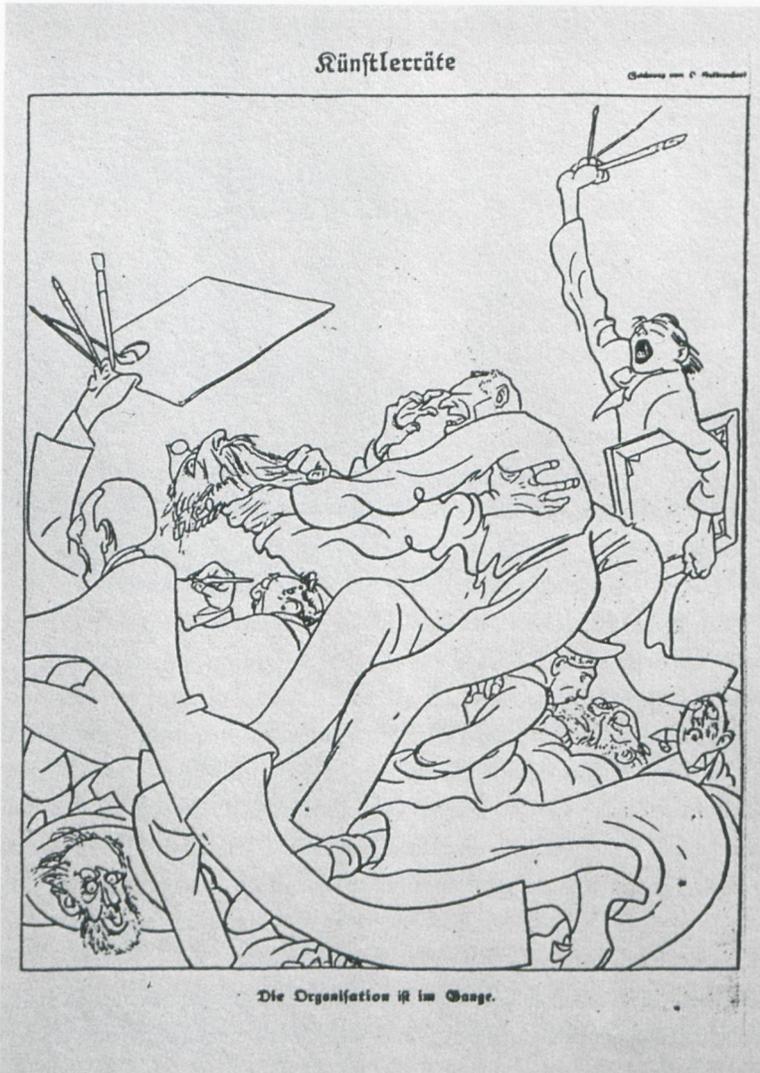


Abb. 2 Olaf Gulbrandsen, „Künstlerräte“, Graphik im *Simplicissimus* 11, 1919, Beiblatt

nungsverschiedenheiten über den Zeitpunkt, das Ausmaß und die Art der vom Rat geforderten künstlerischen Veränderungen. Höhepunkt dieser Debatten war eine Vollversammlung am 17. Februar 1919 im Deutschen Theater, bei denen sich tumultartige Szenen abspielten. Eine Graphik von Olaf Gulbrandsen im *Simplicissimus* mit dem Titel „Künstlerräte“ illustriert diese teilweise mit Heftigkeit geführten Kontroversen auf anschauliche Weise (Abb. 2). Dennoch wurde am 21. Februar der Rat durch das Bayerische Kultusministerium als offizielles Beratergremium des Staates in künstlerischen Fragen anerkannt.

Nur wenige Tage später bildete sich aber eine linke Opposition zum Rat der bildenden Künstler, die sich in einer eigenen Organisation mit dem Namen „Aktionsausschuss revolutionärer Künstler“, kurz ARK genannt, zusammenschloss.¹⁶ Die Auseinandersetzungen waren damit nicht beigelegt. Vielmehr hatte man sich lediglich in zwei unterschiedliche Gruppierungen aufgeteilt, woraus nun fast zwangsläufig eine Art Frontbildung resultierte. Damit konnten die Konfrontationen jetzt nicht mehr innerhalb eines Gremiums ausgetragen werden.

Welche inhaltlichen Vorstellungen vertraten RBK und ARK hinsichtlich einer Neuorganisation der künstlerischen Ausbildung und im Besonderen hinsichtlich des zukünftigen Fortbestehens der Münchner Kunstakademie? Die gesamten Programmpunkte, die in ihren Manifesten, Versammlungsprotokollen und Diskussionsbeiträgen formuliert wurden, allesamt aufzulisten und zu erörtern, würde den Rahmen dieses Textes sprengen. Zudem veränderten sich die kunstpolitischen Ziele in beiden Organisationen bisweilen innerhalb weniger Tage, wie auch häufig kein allgemein gültiger Konsens über die aufgeworfenen Fragen gefunden werden konnte. In diesem permanenten Widerstreit der unterschiedlichen Meinungen spiegeln sich die rapiden Umwälzungen während der Münchner Revolutionszeiten zwischen November 1918 und Mai 1919. Die Forderungen bezüglich einer radikalen Reform der künstlerischen Erziehung bewegten sich in beiden Gruppierungen von der Entlassung aller Akademieprofessoren über die Schließung der Akademie bis hin zu einer neuen integrierten Ausbildungsform der Künstler im Sinne einer Einheitsschule. Letzteres war von Richard Riemerschmid bereits 1917 vorgeschlagen worden. Es war der im RBK organisierte Direktor der Kunstgewerbeschule, der diese Forderung immer wieder öffentlich propagierte.

Unterdessen überstürzten sich aber die politischen Ereignisse in der bayerischen Landeshauptstadt.¹⁷ Am 21. Februar 1919, also genau an dem Tag, als das Bayerische Kultusministerium den Rat der bildenden Künstler zum offiziellen Beratergremium bestimmte, wurde Kurt Eisner auf offener Straße erschossen. Nach Eisners Ermordung beanspruchte der so genannte „Zentralrat der Arbeiter- und Soldatenräte“ die Regierungsgewalt und rief am 7. April die Erste Räterepublik aus. Der Schriftsteller Gustav Landauer wurde zum „Volksbeauftragten für Volksaufklärung“, wie der Kultusminister nun hieß, ernannt.¹⁸ Zunächst bestimmte Landauer den ARK, also den „Aktionsausschuss revolutionärer Künstler“, zum Ausführungsorgan, das sein Kulturprogramm verwirklichen sollte. Nur einen Tag nach Ausrufung der Räterepublik ließ er durch mehrere Mitglieder des Aktionsausschusses alle Professoren der Kunstakademie suspendieren und erklärte, dass die Akademie ihren Betrieb nur soweit aufrecht halten dürfe, dass die Studenten ihre Arbeiten fortführen könnten. Auch wurde von ihm

die Korrektur durch die Professoren als ritualisierter Ausdruck eines tradierten Herrschaftsverhältnisses gänzlich untersagt. Einen Großteil jener Forderungen, die im RBK und ARK über Wochen hinweg diskutiert worden waren, führte Landauer als neuer Volksbeauftragter nunmehr innerhalb eines Tages durch. Auf diese völlig neue Sachlage reagierten die Akademieprofessoren in einer noch am Nachmittag einberufenen Sitzung, in der sie einstimmig erklärten, dass sie sich mit dieser Situation abfinden und „auf jegliche Schritte zur Veränderung verzichten“ wollten.¹⁹

Am Abend des 12. Aprils kam es zu einem Putschversuch gegen die erst wenige Tage zuvor ausgerufenen Räterepublik, der jedoch vereitelt werden konnte.²⁰ Die nun folgende Zweite Räterepublik stand eindeutig unter kommunistischer Führung. Noch am 12. April wurde die Münchner Akademie geschlossen. Diese Entscheidung hatte allerdings nicht der Volksbeauftragte Landauer getroffen, sondern mehrere Mitglieder des ARK. Der Aktionsausschuss revolutionärer Künstler übernahm denn auch die Vollzugsgewalt in allen künstlerischen Fragen, da Landauer keine leitende Funktion in der kommunistischen Räteregierung erhielt. Wiederum folgten die schon bekannten Diskussionen und teilweise erbittert geführten Auseinandersetzungen über eine grundlegende Reform der Künstlerausbildung. Aus diesen konnten sich jedoch keine weitreichenden Konsequenzen ergeben, weil die Zweite Räterepublik bereits am 1. und 2. Mai gewaltsam niedergeworfen wurde. Das Kapitel der Münchner Revolutionszeit war damit auf brutale Weise abgeschlossen worden.

Man sollte nun erwarten, dass sich die zahlreichen Reformdiskussionen in der Revolutionszeit zwischen November 1918 und Mai 1919 auch auf jene Ziele ausgewirkt haben, die von der Münchner Kunstakademie als darin involvierten Institution verfolgt wurden. Schließlich war sie als Ausbildungsstätte des künstlerischen Nachwuchses mehrfach grundsätzlich in Frage gestellt und zumindest zweimal offiziell geschlossen worden. Zudem hatte sich ein nicht geringer Teil der Akademieprofessoren als Mitglieder des RBK an den Debatten aktiv beteiligt.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die so genannte „Denkschrift zur Reform der Akademie der bildenden Künste in München“, die von der Akademie im März 1919 erstellt wurde, folglich in jener Krisenzeit nach dem Zusammenbruch der provisorischen Regierung unter Kurt Eisner und unmittelbar vor der Ersten Räterepublik.²¹ Darin erklärte man, dass eine grundsätzliche Umgestaltung der Akademie nicht notwendig sei. Reformen wurden durchaus befürwortet, allerdings in einer weitaus moderateren Form, als sie etwa zeitgleich in den beiden Organisationen des RBK und ARK gefordert wurden. Wichtigste Vorschläge waren die Einrichtung einer Vorschule, die Wahl des Direktors und seine Berufung auf Zeit sowie eine aktive Teilnahme der Studentenschaft bei

Neuberufungen. Vor allem aber wurde in der Denkschrift unmissverständlich zum Ausdruck gebracht, dass nur die Lehrer der Akademie befugt seien, über deren Zukunft zu entscheiden. Auch betonte man, dass die Aufgaben, welche die Akademie als Schule zu erfüllen habe, von den damals vorherrschenden, kunstpolitischen Richtungskämpfen klar getrennt werden müssten. In all diesen Formulierungen manifestiert sich jenes konservative Beharrungsvermögen, das die Akademie schon seit langem offenbart hatte und das selbst dann noch nicht einmal durchbrochen werden konnte, als es um die existentielle Grundlage der Akademie und um ihr zukünftiges Fortbestehen ging.

Nach der Niederschlagung der Zweiten Räterepublik Anfang Mai 1919 setzten sich die restaurativen Bemühungen an der Akademie durch, so dass man mit Ausnahme weniger Strukturveränderungen zu dem vor den Revolutionszeiten erreichten Status quo zurückkehrte.²² Dennoch war man nun zumindest von Seiten des bayerischen Kultusministeriums an einer verhaltenen Modernisierung des Akadembetriebs interessiert. So versuchte das Ministerium 1920, die in München ausgebildeten Künstler Max Slevogt, Bruno Paul und German Bestelmeyer aus Berlin abzuwerben, um sie für die Münchner Akademie zu gewinnen.²³ Dabei spielten aber nicht nur kunstpädagogische Erwägungen eine Rolle. Der hierfür zuständige Ministerialdirektor und Kunstreferent im Bayerischen Kultusministerium, Richard Henschel, äußerte sich in seinen biographischen Notizen über diese Verhandlungen mit folgenden Worten: „So hätten wir also Berlin auf einen Schlag drei seiner angesehensten Künstler entführt und das durchaus mit Recht, da ja alle drei aus Bayern stammten und ihre künstlerische Ausbildung in München erhalten hatten. In Berlin empfand man es allerdings sofort als Prestigefrage und machte alle Anstrengungen uns zu überbieten.“²⁴

Zunächst einmal scheiterten die Berufungen von Slevogt und Paul nicht aufgrund der aktiven Berliner Anstrengungen. Für Max Slevogt konnte das Bayerische Ministerium keine geeignete Wohnung in München bereitstellen, während sich die Akademie gegen Bruno Paul mit dem Hinweis aussprach, dass sie anstelle eines Raumausstatters lieber einen Bildhauerarchitekten wolle.²⁵ Zudem war es sicherlich nicht Berlin, wie Henschel behauptete, sondern vielmehr München, das damals unter einem großen Prestigeverlust litt.

Seit der Jahrhundertwende beschäftigte eine vor allem in der lokalen Presse geführte Debatte die Öffentlichkeit in der bayerischen Landeshauptstadt, die gerade in den Zwanziger Jahren wieder entfachte und in dem Slogan kulminierte: „Münchens Niedergang als Kunststadt“.²⁶ In diesen kontrovers geführten Diskussionen wurde Berlin immer wieder als dunkler Gegenpol kritisiert, dem man nicht trauen durfte, wollte er doch den alten künstlerischen Führungsanspruch Münchens nun eigenmächtig an sich reißen. Der Münchner Kunstkritiker Her-

mann Eßwein charakterisierte diesen Antagonismus 1921 mit folgendem Satz: „Berlin ist das rote Tuch, und was aus dem übrigen Norddeutschland kommt, zum mindestens schwer verdächtig“.²⁷

So müssen also die Berufungsverhandlungen mit Slevogt, Paul und Bestelmeyer auch unter dem Aspekt eines Lokalpatriotismus gesehen werden, dessen eigentlicher Sinn darin bestand, das angeschlagene Kunststadtniveau Münchens vor allem gegenüber dem Kontrahenten Berlin wieder zu heben. Nun muss man indes einräumen, dass Max Slevogt seine Hauptschaffenszeit längst hinter sich hatte, doch wären ohne Zweifel durch die beiden erstgenannten neue künstlerische Impulse in der akademischen Ausbildung gesetzt worden. Bezeichnenderweise konnte aber lediglich der letztgenannte German Bestelmeyer berufen werden.

Allerdings wurde Bestelmeyer als Nachfolger Friedrich von Thierschs 1922 an die Technische Hochschule in München berufen und nicht an die Akademie.²⁸ Dadurch verlor sie wiederum eine Professorenstelle, da Bestelmeyer nur nach Bedarf Kurse an der Akademie hielt. 1924 wurde er dann einstimmig zum Präsidenten der Akademie gewählt. Bestelmeyer, der sich selbst als „unkorruptierbaren Streiter wider das Feldgeschrei der Moderne“ verstand, stellte sich kontinuierlich gegen jegliche Reformansätze und verhinderte damit einen damals notwendigen Fortschritt in der künstlerischen Ausbildung an der Münchner Akademie.²⁹ Exemplarisch hierfür stehen seine Machtkämpfe mit dem damaligen Direktor der Münchner Kunstgewerbeschule, Richard Riemerschmid.³⁰

Dieser vertrat noch zu Beginn der Zwanziger Jahre kompromisslos seine persönlichen Vorstellungen von einem Zusammenschluss von Kunstgewerbeschule und Kunstakademie im Sinne einer Einheitsschule, ohne die Trennung in eine freie und eine angewandte Kunst auch nur annäherungsweise zu akzeptieren. Riemerschmid unterlag jedoch den konservativen Vorstellungen Bestelmeyers, welcher der hohen und freien Kunst stets eine Vorrangstellung eingeräumt hatte. Durch einen Ministerialbeschluss im April 1924 wurde Riemerschmid in den einstweiligen Ruhestand versetzt, und Bestelmeyer übernahm fortan als neu ernannter Regierungskommissar die Aufsicht über die Kunstgewerbeschule. Noch 1926 sprach Walter Riezler diesbezüglich von einem „Kesseltreiben gegen Richard Riemerschmid“.³¹ Ein letztes Mal versuchte das Bayerische Kultusministerium 1930, den von Riemerschmid bereits 1917 formulierten Einheitsgedanken mit der Akademie zu diskutieren.³² Diese späte Initiative wurde allerdings im Keim erstickt, als das Kollegium der Akademie daraufhin kategorisch erklärte, dass es hierüber keine Verständigung geben werde.

Dennoch war das Kultusministerium an Reformen im akademischen Lehrbetrieb auch weiterhin interessiert. So hatte es bereits 1923 ein Stellenabbauge-

setz ausgearbeitet, das zum 1. Januar 1924 die Zwangspensionierung der über 65-jährigen Akademieprofessoren verlangte.³³ Dies war zweifellos eine strikte Maßnahme und hätte die Entlassung von insgesamt sechs Professoren bedeutet, darunter die Maler Hugo von Habermann, Ludwig von Herterich und Karl Becker-Gundahl. Dagegen protestierte die Akademie und schaffte es durch geschickte Verhandlungen, dass die drei genannten Professoren weiter beschäftigt werden konnten. Statt Neuberufungen wurden nun zwei Dozenten der Kunstgewerbeschule, der Maler Julius Diez und der Bildhauer Josef Wackerle, der Akademie überstellt.

Mit dieser ministeriellen Entscheidung bot sich der Münchner Akademie Mitte der Zwanziger Jahre die einmalige Gelegenheit, ihre überalterte Professorenschaft deutlich zu verjüngen. Statt Weiterbeschäftigung hätte sie sich für Neuberufungen einsetzen und damit ihre Türen einer zumindest gemäßigten künstlerischen Moderne öffnen können. Doch das genaue Gegenteil war der Fall. Rigide beharrte sie auf ihrem konservativen Kurs, so als ob sich das Kollegium als „Gralshüter der wahren Kunst“ gegen jegliche moderne Tendenzen gleichsam eingeschworen hätte. Die Chance zur personellen Veränderung und damit zur Reform der künstlerischen Ausbildung wurde wie schon mehrere Male zuvor noch nicht einmal ansatzweise genutzt.

Überhaupt war die gesamte Berufungspolitik der Münchner Akademie in den Zwanziger Jahren ein Sinnbild für diese Stagnation.³⁴ Bis auf eine Ausnahme wurden lediglich Künstler berufen, die sich mit ihrer persönlichen Gestaltungsweise in die vom Kollegium propagierte Kunstauffassung problemlos eingliedern ließen oder von denen man ohnehin keine grundlegenden Innovationen des Lehrbetriebs zu erwarten hatte. Ein Beispiel ist der norwegische Zeichner, Maler und Illustrator Olaf Gulbransson, der am 1. Mai 1929 an der Akademie die Nachfolge für den ein Jahr zuvor verstorbenen Franz von Stuck antrat.³⁵

1923 war Gulbransson zunächst an die Münchner Kunstgewerbeschule berufen worden, war dort als Lehrer jedoch nicht sonderlich erfolgreich und wurde daraufhin von seiner Professur enthoben. Richard Henschel berichtet in seinen biographischen Notizen, dass Gulbransson „bei der Korrektur seiner Schüler meist nur gegrünzt habe, ohne irgend einen Rat zu geben“.³⁶ Henschel zufolge sei er dann im folgenden Wintersemester überhaupt nicht mehr erschienen und habe dem Direktor der Kunstgewerbeschule lediglich eine flüchtige Zeichnung aus Norwegen als Abmeldung zugeschickt. Unter diesen Aspekten war Gulbranssons Amtsenthebung sicherlich gerechtfertigt, doch bleibt unverständlich, weshalb man ihn nur wenige Jahre später wieder an die Münchner Akademie berief und dann noch als Nachfolger des berühmten Franz von Stuck.

Und so könnte man die Liste der Neuberufungen an der Münchner Akademie während der Zwanziger Jahre noch weiter durchgehen, ohne auf einen nennenswerten Künstler zu stoßen, von dem man einen neuen Impuls oder gar eine grundlegende Reform der künstlerischen Ausbildung hätte erwarten können. Allerdings gibt es eine Ausnahme, die in den Fachpublikationen immer wieder angeführt wird. In der Tat handelt es sich hierbei um eine auffallende Entscheidung unter den Akademieberufungen während der Weimarer Republik.

Bereits 1922 wurde der Maler Karl Caspar an die Münchner Akademie berufen und erhielt eine Professur, die er bis zu seiner Versetzung in den vorzeitigen Ruhestand 1937 innehatte.³⁷ Dies ist insofern ein historischer Einzelfall, als Caspar mit seiner gemäßigt expressionistischen Gestaltungsweise als einziger Akademiemaler eine dezidiert moderne und zeitgemäße Formensprache vertrat.³⁸ Die kunsthistorische Forschung hat diesem erstaunlichen Umstand bislang wenig Beachtung geschenkt. Die wenigen Erklärungsansätze, die sich mit dieser außergewöhnlichen Episode der Akademiegeschichte befassen, können nicht so recht überzeugen und entsprechen, insbesondere was die angeblichen Voraussetzungen für die Amtseinsetzung Caspars betrifft, auch nicht den historischen Tatsachen.³⁹ Aus dem Grunde soll dessen Berufung nun genauer untersucht werden.

1922 bot das Bayerische Kultusministerium Karl Caspar den frei gewordenen Lehrstuhl Heinrich von Zügels an. Sofort entstand ein heftiger Protest in der Akademie, der nicht allein von der Professorenschaft, sondern vor allem vom damaligen Akademiedirektor Karl von Marr, dem Vorgänger German Bestelmeyers, initiiert wurde.⁴⁰ Dieser versuchte mehrmals, durch taktische Manöver die Berufung des „Expressionisten“, wie er Caspar abfällig nannte, zu verhindern. Trotz der starken Gegnerschaft erhielt Caspar den Ruf an die Akademie zum 1. Oktober 1922. Einer der wenigen Erklärungsansätze, die sich mit den Ursachen für die Berufung Caspars befassen haben, stammt von Winfried Nerdinger, 1985.⁴¹ Seiner Meinung zufolge sei Caspars relativ gemäßigte Modernität nur deshalb akzeptiert worden, weil er durch seine religiöse Malerei schon die Anerkennung der Kirche gefunden habe.

In der damaligen Zeit war Caspar sicherlich für seine christlichen Bildthemen bekannt, mit denen er sich schon seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn Anfang des 20. Jahrhunderts intensiv auseinandergesetzt hatte. Das zweifellos berühmteste Werk vor seiner Berufung an die Akademie ist sein Passionsaltar von 1916/17 (Abb. 3).⁴² Caspars religiöse Gemälde fanden aber nicht die Zustimmung der katholischen Amtskirche, sondern wurden im Gegenteil von vielen kirchlichen Würdenträgern, wie dem Rottenburger Bischof Paul Keppler, von Anfang an heftig kritisiert.⁴³ Eigentlicher Ausdruck für das extreme Spannungsverhältnis zwischen dem Maler und der katholischen Kirche war jedoch die Be-



Abb. 3 Karl Caspar, Passionsaltar, 1916/17, heutiger Standort in der Krypta der Münchner Frauenkirche (s. auch Farbtafel I)

merkung des Münchner Prälaten Lorenz Gallinger, der in den Zwanziger Jahren als Referent für die Kunst in der Erzdiözese München und Freising zuständig war und erklärte, dass derartige Schmierereien, wie sie Karl Caspar produziere, solange er etwas zu sagen habe, nicht in die Kirche hineinkämen.⁴⁴

Von einer Anerkennung Caspars seitens der Kirche zu sprechen, wie es Winfried Nerdinger getan hat,⁴⁵ ist nach dem eben Dargelegten nicht gerechtfertigt. Dies bedeutet aber, dass weder die offiziellen kirchlichen Stellen, noch das Kollegium der Münchner Akademie daran interessiert waren, dass Caspar einen Lehrstuhl erhielt. Hier stellt sich sofort die Frage, wie es zu dieser außergewöhnlichen Berufung während der Zwanziger Jahre überhaupt kommen konnte. Um diese beantworten zu können, muss man sich kurz mit dem künstlerischen Werdegang Caspars befassen.

Von Anbeginn seiner Laufbahn war Caspar an einer grundlegenden Erneuerung der christlichen Kunst interessiert.⁴⁶ Als gläubiger Katholik setzte er sich schon während seiner Studienzeit in München Anfang des 20. Jahrhunderts intensiv mit den Gedanken der katholischen Reformbewegung auseinander. In Übereinstimmung mit seiner persönlichen religiösen Überzeugung sollte sich seine Malerei auf dem Fundament des katholischen Glaubens entwickeln und in ihrer modernen Formgebung dem Betrachter zugleich als zeitgemäßes Anschauungsmittel für christliches Empfinden dienen. Caspars tiefe Religiosität wurde

von Julius Baum bereits 1919 mit folgenden Worten prägnant charakterisiert: „In Karl Caspar aber ist Gottgewißheit [...]“.⁴⁷ Sein Hauptwerk vor der Berufung, der Münchner Passionsaltar von 1916/17, versinnbildlicht Caspars grundsätzliche Vorstellung von einer Erneuerung der christlichen Kunst, die in seinem katholischen Glauben ihre eigentliche Grundlage und letztlich auch ihre Legitimation fand. Und genau darin liegt der Schlüssel zum Verständnis jener von der Forschung bis heute noch nicht geklärten Ursachen für Caspars Berufung an die Münchner Akademie 1922.

Verfassungsrechtlicher Entscheidungsträger für die Akademieberufungen war in den Zwanziger Jahren das Bayerische Kultusministerium, das von Staatsminister Franz Matt zwischen 1920 und 1926 geleitet wurde.⁴⁸ In dessen Amtszeit berief man normalerweise nur jene Personen an die Akademie, die vom Kollegium bereits vorgeschlagen worden waren. Für Berufungsangelegenheiten war in der Amtszeit Matts der schon mehrfach erwähnte Ministerialdirektor und Kunstreferent Richard Henschel zuständig, der mit seinen außerordentlich weitreichenden Befugnissen nicht nur persönlich die jeweiligen Verhandlungen führte, sondern letztlich auch die diesbezüglichen Entscheidungen traf.⁴⁹ Bis auf eine Ausnahme sind keine wichtigen Äußerungen Matts zu Fragen der damaligen Berufungspolitik überliefert, wie es auch keinerlei Belege für größere Besprechungen zwischen dem Kultusminister und seinem Kunstreferenten in den Quellen gibt.⁵⁰

Bezeichnenderweise bezieht sich nun die genannte Ausnahme, in der sich Matt explizit zu einem Berufungsverfahren geäußert hat, auf den Kandidaten Karl Caspar. Nach langen Überlegungen entschied sich der Minister für dessen Ruf an die Akademie und kommentierte seinen Entschluss damit, „dass es wünschenswert und notwendig sei, endlich einen Hecht in den Karpfenteich zu setzen“.⁵¹

Gerade weil sich Matt in solche Verfahren nicht einmischte und sowohl die Verhandlungen als auch die Entscheidungen seinem Referenten Henschel überließ, ist diese Bemerkung von großer Bedeutung, zeigt sie doch, dass der Minister offenbar ein besonderes Interesse an der Berufung Caspars hatte. Der ironische Unterton in seiner Äußerung zeigt dagegen, dass sich Matt sehr wohl bewusst war, welche Konsequenzen diese Berufung an die Akademie haben musste. Weshalb hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach der Kultusminister persönlich, gegen den starken Widerstand der Professorenschaft, für den expressionistischen Maler Karl Caspar entschieden? Um diese wesentliche Frage beantworten zu können, muss man sich mit der Person und dem Werdegang Franz Matts selbst beschäftigen.

Schon Anfang des Jahrhunderts engagierte sich der damals noch als Referent in der Königlichen Regierung von Unterfranken und Aschaffenburg tätige Matt aktiv in der katholischen Reformbewegung.⁵² 1908 wurde er an das Bayerische Kultusministerium berufen und übernahm zunächst das Referat für den katho-

lischen Kultus und interkonfessionelle Angelegenheiten. Als Mitglied der Bayerischen Volkspartei wurde er 1920 zum neuen Staatsminister für Unterricht und Kultus ernannt. Der Bayerische Kurier, das Sprachrohr der Bayerischen Volkspartei, kommentierte Matts Berufung mit folgenden Worten: „Seine Ernennung ist geeignet, im ganzen christlichen Volke große Befriedigung hervorzurufen. Der neue Minister ist als grundsatztreuer Katholik bekannt [...]“.⁵³ Diese ausdrückliche Hervorhebung seiner Konfession war durchaus gerechtfertigt. Matts politisches Handeln während seiner sechsjährigen Amtszeit als bayerischer Kultusminister lag in einer aus dem katholischen Verständnis kommenden Staatsauffassung begründet.⁵⁴

Die Übereinstimmung in ihrer christlich-katholischen Überzeugung und die darauf streng ausgerichteten Lebens- und Handlungsprinzipien sind die Verbindungselemente zwischen dem Kultusminister Franz Matt und dem Maler Karl Caspar. Beide setzten sich etwa zur gleichen Zeit intensiv mit den Gedanken der katholischen Reformbewegung auseinander, was ihren weiteren Werdegang nachhaltig prägen sollte. Das geistige Fundament von Caspars künstlerischem Schaffen war sein katholischer Glaube, der in seinen Bildern, wie dem Münchner Passionsaltar, auch anschaulich zum Ausdruck gebracht wurde. Berücksichtigt man die kurze ironische Bemerkung zum Berufungsverfahren Caspars, dann war der Kultusminister an einer Reform der Akademie durchaus interessiert. Was lag für ihn, den „grundsatztreuen Katholiken“, näher, als einen modernen Maler zu berufen, der seit Anbeginn seiner künstlerischen Laufbahn eine katholische Erneuerung der religiösen Kunst anstrebte?⁵⁵

Es war demnach nicht die Anerkennung der Kirche, wie Winfried Nerdinger behauptet hat, die Caspars Ruf an die Akademie ermöglichte.⁵⁶ Vielmehr stand dahinter die persönliche und durch seine religiöse Überzeugung motivierte Entscheidung des Kultusministers Franz Matt, der sich trotz des massiven Protestes aus der Professorenschaft an der Münchner Akademie zu dieser Berufung entschlossen hatte.

Für grundlegende Innovationen vor allem hinsichtlich der künstlerischen Ausbildung war die Münchner Kunstakademie in den Zwanziger Jahren weder bereit, noch wollte sie sich zeitgenössischen Kunsttendenzen in irgendeiner Form öffnen. Selbst die damaligen Beschlüsse des Kultusministeriums wurden immer dann attackiert, wenn sich daraus bestimmte Veränderungen an den überlieferten Zuständen ergeben hätten. Dabei waren die konservativen Vorstellungen des Kunstreferenten Richard Henschel von jenen kunstpolitischen Meinungen, wie sie zweifellos in abgeschwächter Form an der Akademie damals geäußert wurden, vermutlich nicht weit entfernt. Ein letztes und äußerst negatives Zitat aus seinen biographischen Notizen soll dies illustrieren: „Wer mich näher kennt, muss mir

bestätigen, dass ich Kunsterzeugnisse bolschewistischen Geistes, wie etwa Dix, Kirchner, Schmitt-Rottluf [Schmidt-Rottluff] u. A. persönlich stets abgelehnt habe“.⁵⁷

Vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse in Deutschland nach 1933 sind derartige Formulierungen, die auch für den Nachfolger Matts, den bayerischen Kultusminister Franz Xaver Goldenberger, belegt sind, schon bezeichnend genug.⁵⁸ Für die Akademiemitglieder sind Äußerungen mit solch diffamierendem Inhalt in den Zwanziger Jahren indessen nicht belegt. Dennoch reflektieren sie wie in einer Art Zerrspiegel die erstarrten und letztlich reformunwilligen Zustände an der Münchner Akademie während der Weimarer Republik.

Anmerkungen

- 1 Nikolaus Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien (Englische Originalversion Cambridge 1940), München 1986, S. 278.
- 2 Josef Bernhart: Die Hochschule der bildenden Künste München, in: Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus (Hg.): Bayerische Kulturpflege. Beiträge zur Geschichte der Schönen Künste in Bayern, München 1949, S. 119–127, hier S. 124.
- 3 Hermann Eßwein: Zur Schließung der Akademie der bildenden Künste, in: Münchener Post, 86, 12. April 1919, S. 1, abgedruckt in: Dirk Halfbrodt, Wolfgang Kehr (Hg.): München 1919. Bildende Kunst / Fotografie der Revolutions- und Rätezeit, Seminarbericht der Akademie der Bildenden Künste, München 1979, S. 29f, hier S. 30; Walter Riezler: Die Zukunft Münchens, in: Münchner Neueste Nachrichten, 241, 31. August 1926, S. 1f, abgedruckt in: Winfried Nerdinger: Die „Kunststadt“ München, in: Christoph Stölzl (Hg.): Die Zwanziger Jahre in München (Schriften des Münchner Stadtmuseums, Nr. 8), Ausst. Kat., München 1979, S. 114–116, hier S. 115.
- 4 Wilhelm Hausenstein: Sinn und Verhängnis einer Stadt (1929), in: Wilhelm Hausenstein: Liebe zu München, München 1967, S. 128–179, hier S. 149.
- 5 Hans Eckstein: Programm der „Juryfreien“, in: Deutscher Künstlerverband – Die Juryfreien, Zweijahrbuch 1929/30, abgedruckt in: Nerdinger 1979 (wie Anm. 3), S. 119.
- 6 Zur Personalsituation an der Münchner Kunstakademie zu Beginn der Zwanziger Jahre siehe Karl-Heinz Meißner: Zur Geschichte der Akademie der bildenden Künste in München. Eine Chronik, in: Stölzl 1979 (wie Anm. 3), S. 141–149, hier S. 141; Winfried Nerdinger: Fatale Kontinuität: Akademieggeschichte von den zwanziger bis zu den fünfziger Jahren, in: Thomas Zacharias (Hg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 179–203, hier S. 187f.; Lydia Schmidt: Kultusminister Franz Matt (1920–1926). Schul-, Kirchen- und Kunstpolitik in Bayern nach dem Umbruch von 1918 (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte, Bd. 126), München 2000, S. 269f.; Felix Billeter: Gefangen im Glaspalast. Zur Situation der Münchner Maler in Zeiten des Nach-Expressionismus, in: Felix Billeter, Antje Günther und Steffen Krämer (Hg.): Münchner Moderne. Kunst und Architektur der Zwanziger Jahre, München/Berlin 2002, S. 116–131, hier S. 118.
- 7 Zu dieser Abwanderungswelle siehe auch Billeter 2002 (wie Anm. 6), S. 118.
- 8 Hausenstein 1929/1967 (wie Anm. 4), S. 150.
- 9 Zum Begriff „Hochburg der konservativen Malerei“ siehe Meißner 1979 (wie Anm. 6), S. 144.
- 10 Zu dieser ab 1917 einsetzenden Reformdebatte, die zumindest bis 1924 ein stets wiederkehrendes Thema der kulturpolitischen Diskussionen darstellte, siehe Richard Henschel: Einige Erlebnisse und Erfahrungen im Kunstreferat aus den Jahren 1915–1933. Auszüge aus den Lebenserinnerungen des Ministerialdirektors a. D. (Manuskript in der Monacensia-Bibliothek München), ohne Orts- und Jahresangabe, S. 45–55; Ekkehard Mai: Problemgeschichte der

- Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre, in: Zacharias 1985 (wie Anm. 6), S. 103–143, hier S. 132–135; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 179, 184–187; Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 2000, S. 500f., 562–574.
- 11 Richard Riemerschmid: Künstlerische Erziehungsfragen, in: *Flugschriften des Münchner Bundes*, 1, Juni 1917, S. 1–20, hier S. 20.
 - 12 Hendschel o.J. (wie Anm. 10), S. 45–53.
 - 13 Zu diesem Gutachten der Münchner Akademie vom 20.06.1918 siehe Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 179 und Anm. 2.
 - 14 Zu den politischen Ereignissen in der Münchner Revolutionszeit zwischen November 1918 und Mai 1919 siehe etwa Karl Bosl (Hg.): *Bayern im Umbruch. Die Revolution von 1918, ihre Voraussetzungen, ihr Verlauf und ihre Folgen*, München/Wien 1969; Albert Schwarz: *Die Zeit von 1918 bis 1933. Erster Teil: Der Sturz der Monarchie. Revolution und Rätezeit. Die Einrichtung des Freistaates (1918–1920)*, in: Max Spindler: *Bayerische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert 1800 bis 1970, Erster Teilband: Staat und Politik*, München 1974/75, S. 387–453, hier S. 395–435; Brigitte Schütz, Florian Dering (Hg.): *München – „Hauptstadt der Bewegung“*, Ausst. Kat., München 1993, S. 39–45; Friedrich Prinz: *Die Geschichte Bayerns*, München 2003, S. 434–450.
 - 15 Zu dem so genannten „Rat der bildenden Künstler“ siehe Hendschel o.J. (wie Anm. 10), S. 40–44; William Ludwig Bischoff: *Artists, Intellectuals, and Revolution: Munich, 1918–1919* (Harvard University Library, Microfilm), Cambridge/Mass. 1970, S. 154–157; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 180–184; Joan Weinstein: *Die Neugestaltung des Kunstlebens in der Münchner Revolution*, in: Helmut Friedel (Hg.): *Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919*, Ausst. Kat., München 1993, S. 17–28, hier S. 18–24; Ruppert 2000 (wie Anm. 10), S. 502.
 - 16 Zum so genannten „Aktionsausschuss revolutionärer Künstler“ siehe Hendschel o.J. (wie Anm. 10), S. 40–44; Bischoff 1979 (wie Anm. 15), S. 159, 287–291; Justin Hoffmann: *Der Aktionsausschuss revolutionärer Künstler*, in: *Halbrodt/Kehr 1979* (wie Anm. 3), S. 21–75; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 180–184; Weinstein 1993 (wie Anm. 15), S. 19–28. Auch Oskar Maria Graf: *Wir sind Gefangene. Ein Bekenntnis* (Erstausgabe München 1927), München 1994, S. 449, 466f., 474–480, 484–486, schildert unterschiedliche Aktivitäten des „Aktionsausschusses“.
 - 17 Zu diesen politischen Ereignissen siehe die in Anm. 14 angegebene Fachliteratur.
 - 18 Zu den kulturpolitischen Aktivitäten des „Volksbeauftragten für Volksaufklärung“, Gustav Landauer, siehe vor allem Ulrich Linse: *Die Anarchisten und die Münchner Novemberrevolution*, in: Bosl 1969 (wie Anm. 14), S. 37–73, hier S. 57–60; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 182–184; Weinstein 1993 (wie Anm. 15), S. 20–23; Ruppert 2000 (wie Anm. 10), S. 502.
 - 19 Zu dieser Sitzung der Akademieprofessoren und zu der genannten Erklärung siehe Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 182.
 - 20 Zu diesen politischen Ereignissen siehe die in Anm. 14 angegebene Fachliteratur.
 - 21 Zu dieser Denkschrift der Münchner Kunstakademie siehe Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 182 und Anm. 14; Ruppert 2000 (wie Anm. 10), S. 502–506.
 - 22 Zu diesen wenigen Strukturveränderungen an der Münchner Kunstakademie nach der Niederschlagung der Zweiten Räterepublik siehe Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 182–186.
 - 23 Zu diesen Berufungsverhandlungen mit den drei genannten Künstlern siehe Hendschel o.J. (wie Anm. 10), S. 33–36; Meißner 1979 (wie Anm. 6), S. 141f.; Nerdinger 1979 (wie Anm. 3) S. 99f.; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 186; Ruppert 2000 (wie Anm. 10), S. 506; Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 270–274.
 - 24 Hendschel o.J. (wie Anm. 10), S. 35.
 - 25 Zu den gescheiterten Berufungsverhandlungen mit Slevogt und Paul siehe die in Anm. 23 angegebene Fachliteratur.
 - 26 Zur Münchner Kunststadtdebatte vor allem in den Zwanziger Jahren siehe Winfried Leyoldt: *„Münchens Niedergang als Kunststadt“*. Kunsthistorische, kunstpolitische und kunstsoziologische Aspekte der Debatte um 1900, phil. Diss., München 1987, S. 25–63, 242–264, 298–307; Kirsten Gabriele Schrick: *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945* (Literarhistorische Studien. Literatur aus Österreich und Bayern, Bd. VI), Wien 1994, S. 73–205; Steffen Krämer: *„Mythos Kunststadt“ – Architektur der Zwan-*

- ziger Jahre in München, in: Billeter / Günther / Krämer 2002 (wie Anm. 6), S. 10–35, hier S. 20–23.
- 27 Hermann Eßwein: Münchens Ende als Kunststadt. In: *Der Zwiebelfisch*, 13, 1921, S. 1–6. Abgedruckt in: Nerdinger 1979 (wie Anm. 3), S. 112–114, hier S. 113.
 - 28 Zur Berufung German Bestelmeyers und zu seiner Präsidentenschaft an der Münchner Akademie siehe die in Anm. 23 angegebene Fachliteratur, sowie Winfried Nerdinger (Hg.): *Architekturschule München 1868–1993. 125 Jahre Technische Universität München*, Ausst. Kat., München 1993, S. 194–196.
 - 29 Zu Bestelmeyers persönlicher Selbsteinschätzung siehe Wolfgang Pehnt: *Architektur*, in: Erich Steingräber (Hg.): *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, München 1979, S. 13–114, hier S. 82.
 - 30 Zu diesem Machtkampf zwischen Bestelmeyer und Riemerschmid siehe Henschel o.J. (wie Anm. 10), S. 48–53, Mai 1985 (wie Anm. 10), S. 134f.; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 185f.; Ruppert 2000 (wie Anm. 10), S. 510, 569, Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 275f.
 - 31 Riezler 1926/1979 (wie Anm. 3), S. 115.
 - 32 Zu diesem späten Reformversuch des Bayerischen Kultusministeriums und zur Reaktion seitens der Münchner Akademie siehe Wolfgang Kilian: *Die Staatlichen Hochschulen für bildende Künste in der Bundesrepublik Deutschland. Rechtsgeschichte und heutige Stellung*, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1967, S. 38f.; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 187; Ruppert 2000 (wie Anm. 10), S. 513, 573f.
 - 33 Zu diesem Stellenabbaugesetz vom 14. Dezember 1923 und zu den darauf folgenden Weiterbeschäftigungen und personellen Überstellungen siehe Meißner 1979 (wie Anm. 6), S. 144–146; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 187; Ruppert 2000 (wie Anm. 10), S. 510; Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 272–278.
 - 34 Die Berufungen an die Münchner Akademie in den Zwanziger Jahren sind von Meißner 1979 (wie Anm. 6), S. 141–149, allesamt aufgelistet und sorgfältig erörtert worden.
 - 35 Zu Gulbrandssons Berufungen zunächst an die Münchner Kunstgewerbeschule und dann an die Münchner Akademie siehe Henschel o.J. (wie Anm. 10), S. 36f.; Meißner 1979 (wie Anm. 6), S. 147; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 187f.; Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 274.
 - 36 Henschel o.J. (wie Anm. 10), S. 37.
 - 37 Zu Caspars Berufungsverfahren siehe Henschel o.J. (wie Anm. 10), S. 36; Meißner 1979 (wie Anm. 6), S. 143; ders.: *Karl Caspar – Maler der Hoffnung. Leben und Werk*, in: Peter-Klaus Schuster (Hg.): *„München leuchtete“: Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, Ausst. Kat., München 1984, S. 231–253, hier S. 244; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 187f.; Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 270.
 - 38 Zu Caspars künstlerischer Gestaltungsweise, deren Zugehörigkeit zum Expressionismus teilweise kontrovers diskutiert wird, siehe Franz Roh: *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München 1958, S. 183f.; Karl-Heinz Meißner: *Lebenschronik*, in: Eduard Hindelang (Hg.): *Karl Caspar 1879–1956. Zum Hundertsten Geburtstag*, Ausst. Kat., Langenargen 1979, S. 47–104, hier S. 74; Peter-Klaus Schuster: *„München leuchtete“: Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, in: Schuster 1984 (wie Anm. 37), S. 29–46, hier S. 42–46; Annegret Hoberg: *Karl Caspar, der Expressionismus und das Problem der modernen christlichen Kunst*, in: Schuster 1984 (wie Anm. 37), S. 268–275; Horst Ludwig: *Vom ‚Blauen Reiter‘ zu ‚Frisch gestrichen‘. Malerei in München im 20. Jahrhundert*, München 1997, S. 153–157; Billeter 2002 (wie Anm. 6), S. 123.
 - 39 Siehe dazu die in Anm. 37 angegebene Fachliteratur.
 - 40 Zu diesem Protest gegen die Berufung Caspars an die Münchner Akademie siehe Meißner 1979 (wie Anm. 6), S. 143; Meißner 1979 (wie Anm. 38), S. 74; Meißner 1984 (wie Anm. 37), S. 244; Ludwig 1997 (wie Anm. 38), S. 154.
 - 41 Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 187. Siehe dazu auch Billeter 2002 (wie Anm. 6), S. 123.
 - 42 Seit 1977 befindet sich Caspars Passionsaltar in der Krypta der Münchner Frauenkirche. Herbert Schade: *Der Passionsaltar von Karl Caspar*, Würzburg 1979, hat sich eingehend mit dem Passionsaltar beschäftigt.
 - 43 Zu diesen Protesten innerhalb der katholischen Amtskirche und im Besonderen von dem Rotenburger Bischof Paul Keppler siehe Roh 1958 (wie Anm. 38), S. 183; Reinhard Müller-Meh-

- lis: Ort und Herkunft Karl Caspars, in: Hindelang 1979 (wie Anm. 38), S. 37–42, hier S. 40; Meißner 1979 (wie Anm. 38), S. 53–60, Meißner 1984 (wie Anm. 37), S. 239–241; Harald Siebenmorgen: „Ein richtiger Beuroner werd ich nie werden“. Karl Caspar als Wandmaler und die ‚Beuroner Kunstschule‘, in: Schuster 1984 (wie Anm. 37), S. 254–267, hier S. 256–260; Bernhard Hansler: Der Maler des Credo. Karl Caspars religiöse Bildthemen, in: Schuster 1984 (wie Anm. 37), S. 276–285, hier S. 284f.
- 44 Zur Bemerkung des Münchner Prälaten Lorenz Gallinger siehe Herbert Schade: Karl Caspar: Tradition und Freiheit, in: Katholische Akademie in Bayern (Hg.): Karl Caspar. Ölbilder und Grafiken, Ausst. Kat., München 1974, S. 4–20, hier S. 9; Hanssler 1984 (wie Anm. 43), S. 284. In der eben genannten Fachliteratur wird lediglich von einem „Münchner Prälaten oder Referenten“ gesprochen, der damals beauftragt war, für die Kunst in der Erzdiözese München zu sorgen. Hierbei kann es sich aber nur um den Domkapitular Lorenz Gallinger gehandelt haben, der in den Zwanziger Jahren in der Münchner Ordinariatsverwaltung unter anderem das Referat für Kirchenbau und Kirchengestaltung innehatte; siehe dazu Sigmund Benker: Das Metropolitankapitel von 1933–1945, in: Georg Schwaiger (Hg.): Das Erzbistum München und Freising in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft, Bd. I, München/Zürich 1984, S. 256–284, hier S. 261f.; Hans-Jörg Nesner: Das Metropolitankapitel zu München (seit 1821), in: Georg Schwaiger (Hg.): Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. I, München 1994, S. 475–580, hier S. 550f.
- 45 Siehe dazu Anm. 41.
- 46 Zu Caspars Erneuerungstendenz der christlichen Kunst und zu seiner intensiven Auseinandersetzung mit der katholischen Reformbewegung siehe Konrad Weiß: Karl Caspar, Augsburg 1929, S. 5–33; Schuster 1984 (wie Anm. 38), S. 39–46; Meißner 1984 (wie Anm. 37), S. 231–253; Siebenmorgen 1984 (wie Anm. 43), S. 254–267; Hoberg 1984 (wie Anm. 38), S. 268–275; Hanssler 1984 (wie Anm. 43), S. 276–285; Herbert Schade: ‚Gethsemane‘ und ‚Patmos‘. Zu zwei „biblischen Existentialen“ der Kunst von Karl Caspar, in: Schuster 1984 (wie Anm. 37), S. 286–304; Hermann Kunisch: Karl Caspar. Der Aufbruch der christlichen Kunst in die Moderne, in: Schuster 1984 (wie Anm. 37), S. 305–312; Ludwig 1997 (wie Anm. 38), S. 155–157; Lorenz Wachinger: Bild und Wort. Dimensionen der Kunstkritik bei Konrad Weiß, in: Billeter / Günther / Krämer 2002 (wie Anm. 6), S. 226–237, hier S. 229–233.
- 47 Julius Baum: Karl und Maria Caspar, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 54, N. F. 30, 1919, S. 137–148, hier S. 137.
- 48 Zur Berufungspolitik des Bayerischen Kultusministeriums unter Staatsminister Franz Matt siehe Henschel o.J. (wie Anm. 10), S. 32–37; Meißner 1979 (wie Anm. 6), S. 141–149; Nerdinger 1979 (wie Anm. 3), S. 99–101; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 186f.; Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 268–278, 285–289.
- 49 Zu Henschels weitreichenden Befugnissen siehe Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 12f., 288f.
- 50 Siehe dazu Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 288f.
- 51 Zu Matts Kommentar in Bezug auf die Berufung Caspars siehe Meißner 1979 (wie Anm. 6), S. 143; Nerdinger 1985 (wie Anm. 6), S. 187.
- 52 Zu Matts beruflichem Werdegang und zu seiner aktiven Tätigkeit in der katholischen Reformbewegung siehe Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 14–26.
- 53 Bayerischer Kurier, 20./21. März 1920, S. 4, nach Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 25.
- 54 Zu Matts Staatsauffassung, die seinem politischen Handeln zugrunde lag, siehe Schmidt 2000 (wie Anm. 6), S. 304f.
- 55 Zum Begriff des „grundsatztreuen Katholiken“ siehe Anm. 53.
- 56 Siehe dazu Anm. 41.
- 57 Henschel o.J. (wie Anm. 10), S. 92.
- 58 In einem am 15. April 1930 gehaltenen Vortrag im Rahmen der so genannten „Kunstpolitischen Vorträge“ diffamierte der bayerische Kultusminister Franz Xaver Goldenberger die Moderne als einen „Bolschewismus des Geistes“; siehe dazu Nerdinger 1979 (wie Anm. 3), S. 106.