

Birgit Jooss

München als Anziehungspunkt für tschechische Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine Betrachtung aus Münchner Sicht

Die Königliche Akademie der bildenden Künste München zog wie keine andere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Studierende in großer Zahl an: nicht nur aus den deutschsprachigen Ländern, sondern auch aus Skandinavien, dem Baltikum, Russland, Polen, Ungarn, dem Balkan oder Griechenland – und natürlich auch aus Böhmen und Mähren (Abb. 1).¹ Damit war sie zu jener Zeit *die* mittel- und osteuropäische Künstlerausbildungsstätte, in ihrer Bedeutung nur noch vergleichbar mit der Pariser Akademie, deren Einzugsgebiet mit den Niederlanden und Belgien sowie Spanien und Italien zunächst eher West- und Südeuropa umfasste. Die Anziehungskraft Münchens entsprach gleichermaßen ihrer Ausstrahlung, da die zurückgekehrten Künstler die sogenannte ‚Münchner Schule‘ wiederum in ihren Heimatländern verbreiteten.²

München als Kunststadt hatte bereits eine lange Tradition, wie eine Meldung der ‚Allgemeinen Zeitung‘ von 1872 verdeutlicht: „München ist durch die Kunst zur Großstadt, zum Anziehungspunkt für so viele Tausende geworden, und wenn

1 Dieser Beitrag schildert den künstlerischen Austausch zwischen Böhmen und Bayern aus Münchner Sicht. Zur Sicht aus tschechischer Warte vgl. u. a. die zahlreichen Publikationen von Roman Prah und Naděžda Blažíčková-Horová. — Siehe v. a. HOJDA, Zdeněk: Prag – München und die bildenden Künstler im 19. Jahrhundert. In: Bayerisch-Böhmische Nachbarschaft. Hg. von Frank BOLDT und Rudolf HILF. München 1992. — 2007 zeigte das Haus der Bayerischen Geschichte unter dem Titel „Bayern – Böhmen“ in Zwiesel eine Landesausstellung, die u. a. auch die Herausbildung nationaler Identitäten in der bildenden Kunst thematisierte. Vgl. Bayern – Böhmen. 1500 Jahre Nachbarschaft. Hg. von Rainhard RIEPERTINGER, Evamária BROCKHOFF, Ludwig EIBER, Stephan LIPPOLD und Peter WOLF. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2007, Zwiesel, 15. Mai bis 14. Oktober. Augsburg 2007. — Mein herzlicher Dank für den produktiven Austausch und die Übersetzungshilfen gilt Caroline Sternberg.

2 Zur Geschichte der Akademie der Bildenden Künste: KEHR, Wolfgang: Die Akademie der Bildenden Künste München – Kreuzpunkt europäischer Kultur. München 1990. — RUPPERT, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1998. — STIELER, Eugen von: Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München. Festschrift zur Hundertjahrfeier. München 1909. — Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. Hg. von Thomas ZACHARIAS. München 1985.



Abb. 1

Gottfried von Neureuther: Akademie der Bildenden Künste München, 1877–1884

je eine Capitalanlage national-öconomisch vorteilhaft war, so waren es die Summen, die König Ludwig für die Kunst verausgabte.³ Ludwig I., dem Kunst als Bildungsauftrag, als Mittel zur Hebung des bayerisch-nationalen historischen, religiösen und sittlichen Bewusstseins im Volk galt, hatte München zu einer Stadt der Kunst und Wissenschaft gemacht (Abb. 2). Er hatte 1826 die Universität von Landshut nach München geholt, hervorragende Kunstsammlungen aufgebaut, diesen mit verschiedenen Museumsbauten wie der Glyptothek (1816–1830), der Alten Pinakothek (1826–1836) und der Neuen Pinakothek (1846–1853) einen öffentlichen Rahmen gegeben und mit einem enormen Aufwand durch zahlreiche Bauprojekte der Stadt ein neues, an italienischer und griechischer Architektur orientiertes Gesicht verliehen.⁴ Dieses Ambiente sowie die einmalige Möglich-

3 Leitartikel der „Allgemeinen Zeitung“, 1872, zit. nach: MAI, Ekkehard: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre. In: Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. Hg. von Thomas ZACHARIAS. München 1985, S. 103–143, hier S. 103. — Vgl. auch BÜTTNER, Frank: Ludwig I. Kunstförderung und Kunstpolitik. In: Die Herrscher Bayerns. Hg. von Alois SCHMID und Katharina WEIGAND. München 2001, S. 310–329.

4 Zu München als Kunststadt: GRÖSSLEIN, Andrea: Die internationale Kunstausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast 1869–1888. München 1987. — LEYPOLDT, Winfried: Münchens Niedergang als Kunststadt. Kunsthistorische, kunstpolitische und kunstsoziologische Aspekte der Debatte um 1900. München 1987. — LUDWIG, Horst:



Abb. 2

Wilhelm von Kaulbach: König Ludwig I., umgeben von Künstlern und Gelehrten, steigt vom Thron herab, um die ihm dargebotenen Werke der Plastik und Malerei zu betrachten, 1848

keit, die alten Meister in den großen Sammlungen zu studieren, hat gewiss große Anziehungskraft ausgeübt.

Für junge Künstler spielten darüber hinaus auch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst sowie marktstrategische Interessen eine große Rolle: Spätestens mit der Gründung des Münchener Kunstvereins 1823 erhielten auch jüngere Künstler eine Chance, ihre Werke regelmäßig auszustellen und zum Verkauf anzubieten. Viele unter ihnen wurden dort Mitglieder, um Unabhängigkeit von der strengen und strukturell festgefahrenen Ausstellungsjury der Akademie zu gewinnen.⁵ 1838 wurde eigens für die Ausstellungszwecke der Akademie ein Bau am Königsplatz errichtet, der 1846 in Betrieb genommen wurde (Abb. 3). 1854 entstand mit dem Glaspalast eine weitere herausragende Ausstellungsinstitution (Abb. 4). 1858, im Jahr der Gründung der ‚Deutschen Kunstgenossenschaft‘, wurde – anlässlich des 50. Jubiläums der Akademie – erstmals die ‚Deutsche Allgemeine und Historische Kunstausstellung‘ gezeigt. Sie sollte den Gedanken einer nationalen Kunst vermitteln; jährliche Präsentationen folgten, wobei sich die Akademie allmählich der Ausstellungspflicht entzog. 1869 richtete die Münchner

Münchener Malerei im 19. Jahrhundert. München 1978. — Die Münchner Schule 1850–1914. Hg. von Eberhard RUHMER. München 1979. — SCHRICK, Kirsten Gabriele: München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945. Wien 1994.

5 LANGENSTEIN, York: Der Münchener Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und Ausstellungswesens. München 1983.



Abb. 3

Georg Friedrich Ziebland: Ausstellungsgebäude am Königsplatz, 1838–1845

Künstlergenossenschaft die „Erste Internationale Kunstausstellung“ im Glaspalast ein, auf der Gustave Courbet und Wilhelm Leibl für Aufsehen sorgten und die München den Ruf einer über nationale Grenzen hinausweisenden Ausstellungsstadt ersten Ranges einbrachte (Abb. 5). Vor allem die geschätzte französische Kunst war stark vertreten.⁶

Auch pekuniär waren die Präsentationen ein Erfolg: Auf der „Zweiten Internationalen Kunstausstellung“ 1879 wurden Kunstwerke in einem Gesamtwert von nahezu einer halben Million Mark verkauft. 1883 führte man erstmals das Prinzip nationaler Kollektivausstellungen mit jeweils eigenverantwortlicher Jury ein.⁷ Es gab eigene Räume für Amerika, Belgien, Holland, Frankreich, Italien, Norwegen, Österreich, Schweden, Spanien und Ungarn. Die tschechischen Künstler als Angehörige einer damals politisch unselbstständigen Nation innerhalb der Habsburgermonarchie wurden nach ihren Aufenthaltsorten verbucht: für München, Paris, Rom oder Wien. 1888 auf der „Dritten Internationalen Kunstausstellung“ wurde gar die Umsatzgrenze von einer Million Mark überschritten, ein

6 GRÖSSLEIN: Die internationale Kunstausstellung, S. 12-15. — Hier stellten übrigens auch erstmals die Prager Künstler Lhota, Mánes oder Piepenhagen aus. Vgl. Die Münchner Schule 1850–1914, S. 75.

7 MAI: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie, S. 158.

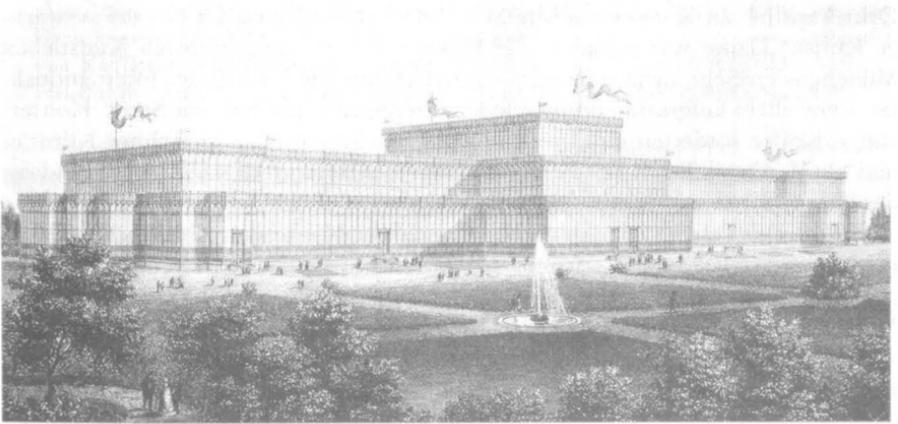


Abb. 4
August von Voit: Glaspalast, 1853–1854



Abb. 5
August von Voit: Glaspalast, Innenansicht mit Ausstellung, 1853–1854

Drittel entfiel auf Kunstwerke aus Münchner Ateliers, zwei Drittel auf auswärtige Kunst.⁸ Damit war zunächst der Höhepunkt im internationalen Kunstleben Münchens erreicht, denn nun entzündete sich um das Prinzip der Internationalität – vor allem aufgrund kommerzieller Interessen – ein heftiger Streit. Konservative Kräfte forderten eine stärkere Berücksichtigung der Münchner Künstler und ein Zurückdrängen der Ausländer, was schlussendlich 1892 zur Gründung der international agierenden ‚Münchner Secession‘ führte.⁹

Neben dem bereits erwähnten Kunstverein etablierte sich allmählich auch ein professionell agierender Kunstmarkt. Während Mitte des Jahrhunderts nur einige wenige Kunsthandlungen ein breites Mischangebot an Büchern, Kunst und Musikalien geboten hatten, belebten 1886 bereits 65 reine Kunsthandlungen und -verlage die Szene.¹⁰ Auch der Markt der Kunstzeitschriften darf nicht übersehen werden, durch den die Künstler nicht selten ihren Unterhalt bestritten, indem sie Illustrationen schufen.¹¹ Darüber hinaus zählte München zu den ersten Städten, in denen Museen der zeitgenössischen Kunst gewidmet wurden: 1853 öffnete mit diesem Sammlungskonzept die Neue Pinakothek, fünf Jahre später die Schack-Galerie.

Nach der 1871 verlorenen Unabhängigkeit Bayerns sollte das Profil ‚Kunststadt München‘ gefestigt und ausgebaut werden. Die Politik der Wittelsbacher machte sich dafür stark, dass München führend im gesamten deutschen Kunstleben wurde. Entsprechend viele Künstler lebten in der Stadt: Für die 1870er Jahre sind allein etwa 800 deutsche bildende Künstler nachweisbar, die ausländischen nicht eingerechnet.¹² Hier hatten sie eine bessere gesellschaftliche Stellung als anderswo,¹³ wie beispielsweise der Aufsteiger und berühmte Malerfürst Franz von Stuck betont:

8 GRÖSSLEIN: Die internationale Kunstausstellung, bes. S. 90f. und 158. — MEISSNER, Karl-Heinz: Der Handel mit Kunst in München 1500–1945. In: Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels. Hg. von Rupert WALSER und Bernhard WITTENBRINK. Bd. 1, München. München 1989, S. 13-102, hier bes. S. 16-22.

9 BEST, Bettina: Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende. Eine vergleichende Darstellung der Interaktionen, Aktivitäten und Programme der deutschsprachigen Künstlervereinigungen der Secession. München 2000. — HARZENETTER, Markus: Zur Münchner Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung. München 1992. — MAKELA, Maria: The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich. Princeton 1990.

10 MEISSNER: Der Handel mit Kunst in München, S. 24-29.

11 Siehe z. B. die Vita des tschechischen Künstlers Luděk Marold. BRABCOVÁ, Jana: Luděk Marold. Praha 1988, S. 23.

12 BONSDORFF, Jan von: Die skandinavischen und internationalen Künstlergruppen Münchens in den 1870er und 1880er Jahren. In: Svermeri og Virkelighet. München i Norsk Maleri. Hg. von Marit Ingeborg LANGE und Knut LJØGODT. Bergen 2000, S. 409-414, hier S. 409.

13 FABELOVÁ, Karolína: Karel Vítězslav Mašek. Praha 2002, S. 15.

„Der bayerische Hof ist überhaupt kunstsinnig und fördert die Kunst, wo er nur kann. Dazu kommt, daß der Künstler hier in Gesellschaft, die sonst sehr exklusiv ist und sich von Kaufleuten und Industriellen streng abschließt, gerne gesehen wird. Der Künstler verkehrt mit dem Hof, dem Adel und der höchsten Beamtenschaft auf gleichem Fuße.“¹⁴

So lässt sich erklären, dass König Ludwig II. – beeindruckt von den tschechischen Werken auf der Ausstellung 1885 – einige Künstler, unter ihnen Luděk Marold, Karel Vítězslav Mašek, Alfons Mucha und Augustin Němejc, einlud, sie großzügig bewirtete und sie mit Medaillen auszeichnete: „Sehr überrascht waren dann Mucha, [David O.] Widhopf[f] und Němejc, als sie mit goldgerandeten und mit einer Krone geschmückten Billetts zum König ins Palais eingeladen wurden.“¹⁵

Neben diesen kunstspezifischen Faktoren bot München auch günstige soziale Voraussetzungen. Die Mieten waren niedriger als in Paris und vielen anderen Städten. So berichteten beispielsweise die polnischen Maler in ihren Briefen nach Hause, dass München bessere und günstigere Lebensbedingungen biete als die polnischen Städte.¹⁶ Auch die deutsche Sprache war vielen Ausländern aus Skandinavien und dem Osten geläufiger als die französische oder italienische. Darüber hinaus war München kulinarisch sowie auf dem Unterhaltungssektor – Künstlerfeste waren keine Seltenheit – äußerst attraktiv. Der norwegische Maler Theodor Werenskiold beantwortete die Frage nach der Wahl seiner Ausbildungsstätte folgendermaßen: „Es war so billig dort [...]. Außerdem sprachen wir alle ja ein wenig Deutsch [...]. Es gab gutes Essen und gutes Bier.“¹⁷ Der Tscheche Karel Purkyně berichtete 1855 an seinen Vater: „München sprudelt vor sommerlichem Leben, viele kleine Stürme, Künstlerfeste, Maskeraden, schwarzes Bier, Kalbsfüße und Kalbsköpfe, volkstümliche Vorstellungen usw.“¹⁸

Selbstverständlich war für die jungen Künstler die Ausbildung der Hauptgrund des Zuzugs nach München: Das Angebot sowohl durch die 1808 gegründete Königliche Akademie der Bildenden Künste als auch durch zahlreiche Privatschulen war groß. Nach der Cornelianischen Ära, die mit ihren Epigonen bis zur Mitte des Jahrhunderts reichte und einen auf dem Primat der Linie aufbauenden Kunststil vermittelte, folgte mit dem zunehmenden Einfluss durch Karl von Piloty eine neue Kunstrichtung: Sein antiklassizistischer Kolorismus, seine

14 STUCK, Franz von: Die Kunststadt München. In: Nord und Süd Jg. 35, Bd. 136, H. 424, 1911, S. 262.

15 Bericht der Enkelin von Mašek in: MUCHA, Jiří: Alfons Mucha. Ein Künstlerleben. Berlin 1986, S. 66 f. – Vgl. auch FABELOVÁ: Karel Vítězslav Mašek, S. 17.

16 PTASZYŃSKA, Eliza: Nach München. In: Malarze polscy w Monachium [Polnische Maler in München]. Hg. von Jerzy BRZOZOWSKI. Suwałki 2005, S. 13-18, hier S. 15.

17 LANGE, Marit Ingeborg: Norwegische Maler in München in den 1870er Jahren. Gutes Bier – Das ganze Geheimnis? In: Svermeri og Virkelighet. München i Norsk Maleri. Hg. von DERS. und Knut LJØGODT. Bergen 2000, S. 358-365, hier 359 f.

18 HOJDA: Prag – München und die bildenden Künstler, S. 147.

von genrehaften Stimmungswerten erfüllte Historienmalerei ermöglichten ein erstes Kennenlernen der modernen französisch-belgischen Malerei, wie Richard Muther mit einem Seitenhieb auf die Abhängigkeit Pilotys von Delaroche 1892 zusammenfasste:

„Pilotys Ruhm ist, auf der Hochburg der idealistischen Cartonzeichner die Fahne des Colorismus aufgepflanzt zu haben. Zwar waren es nur abgelegte Tricots Delaroche, doch da er neben solidem Können auch pädagogische Fähigkeiten ersten Ranges besass und so der deutschen Kunst in seiner Person alle Eigenschaften brachte, die sie ein halbes Jahrhundert lang entbehrte, ist sein Auftreten trotzdem ein überaus folgenreiches gewesen. [...] der Entdecker und Pfleger vieler Talente, hinterliess, als er starb, eine wohlgedrillte Malergeneration, die, weit über die Grenzen München hinaus, ihm den Ehrentitel eines Praeceptor Germaniae sichert.“¹⁹

Piloty war 1856 Professor geworden und stand von 1874 bis 1886 der Akademie als Direktor vor, die er alsbald in seinem Sinne reformierte. Der Zuzug ausländischer Schüler nahm nun deutlich zu, doch auch auf der Ebene der Lehrerschaft, die sich in den 1870er Jahren nahezu verdoppelte, wurde eine internationale Tendenz spürbar: Wilhelm von Lindenschmit d. J. und Ludwig von Löfftz waren – wie Piloty – um 1850 lange in Belgien und Frankreich zur Ausbildung gewesen und damit Garanten einer moderneren, französisch geprägten Richtung. Unter seinem Direktorat wurden – nach dem ersten Ausländer, dem Ungar Sándor von Wagner, 1869 – weitere Professoren nicht-deutscher Herkunft engagiert: der Ungar Gyula Benczúr 1876, der Böhme Gabriel von Max 1878 und der Ungar Sándor von Liezen-Mayer 1883. Der Grieche Nikolaus Gysis wurde zwar erst 1888 zum Professor ernannt, doch war er bereits seit 1882 Hilfslehrer an der Akademie. Alle waren sie Pilotys Schüler gewesen, also in ‚Münchener Malerei‘ ausgebildet und damit nur bedingt als Vermittler eines ‚ausländischen‘ Stils anzusehen. Muther charakterisierte dies in Bezug auf Gabriel von Max treffend: „Max ist seiner Erziehung nach, auch seinem Herzen nach Pilotyschüler, [...] seiner Geburt nach Böhme.“²⁰ Dennoch lässt sich von einer gewissen Internationalität des Kollegiums in künstlerischer wie personeller Hinsicht sprechen.

Die Akademie war damals noch in den alten Räumen in der Neuhauser Straße untergebracht, doch genau zu jener Zeit bemühte sich die Institution, ihre gewachsene Bedeutung auch in einem ihr angemessenen Gebäude sichtbar werden zu lassen. Als deutliches Zeichen ihres Erfolges wurde ein neuer Sitz ab 1877 an der Grenze zwischen Maxvorstadt und Schwabing unmittelbar neben dem Siegestor errichtet, ermöglicht durch französische Reparationszahlungen in der Folge des Krieges von 1870/71 (Abb. 6). Die ersten Klassen bezogen das Gebäude

19 MUTHER, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. 3 Bde. München 1892-1894, Bd. 1, S. 420-422.

20 EBENDA, S. 430.

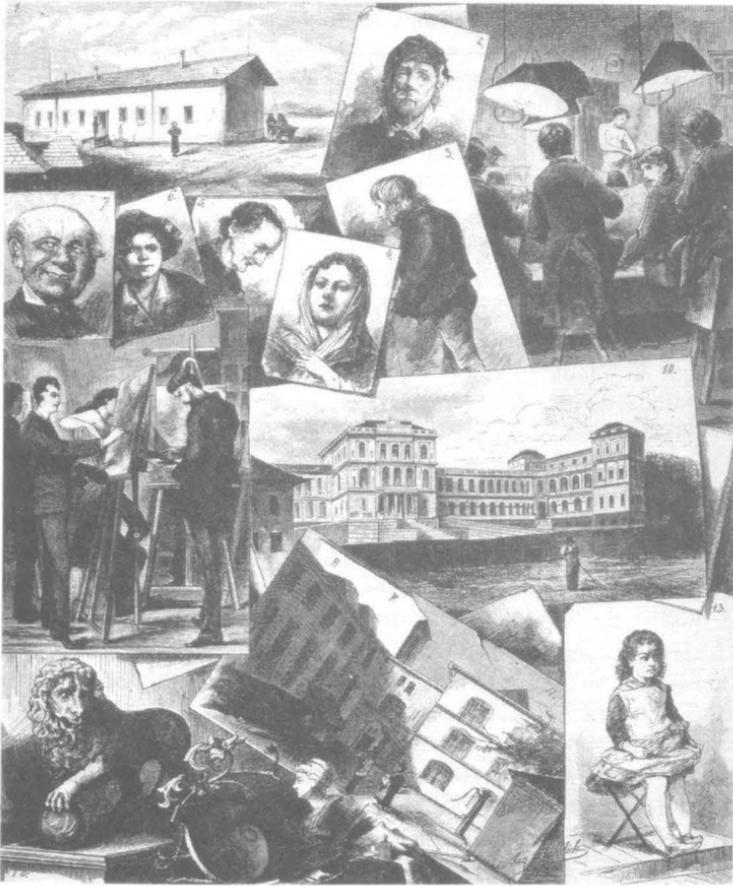


Abb. 6
August Mandlick: Skizzen von der Münchner Kunstakademie, um 1880

bereits 1881, ab 1884 waren alle Räume nutzbar.²¹ Der Kritiker Friedrich Pecht charakterisierte 1887 das Gebäude folgendermaßen:

„Aus französischen Kriegsentschädigungsgeldern erbaut, ist sie der monumentale Ausdruck jener erhöhten Stimmung der Nation, welche die Erfolge des Jahres 1870 erzeugt

21 HUFNAGEL, Florian: Zur Planungs- und Baugeschichte der Akademie der Bildenden Künste München. In: Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. Hg. von Thomas ZACHARIAS. München 1985, S. 77-87, hier S. 80 f. — KEHR, Wolfgang: Aus der Chronik der Münchner Akademie der Bildenden Künste. EBENDA, S. 319-326, hier S. 322. — MAI: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie, S. 127.

hatten [...]. Sie ward daher recht eigentlich zum Münchner Siegesdenkmal [...]. Ob die Künstler, die man da leider hundertweise züchtet, jemals der deutschen Kunst zur Ehre gereichen werden, das lässt sich nicht voraussagen, daß aber dieser Bau es thut, darüber kann schon jetzt kein Zweifel mehr bestehen.“²²

Pechts Aussage ist eindeutig: die Akademie als deutsches Siegesdenkmal, das ehrenhafte deutsche Kunst hervorbringen sollte.

Tatsächlich war die Akademie paradoxerweise gerade zu diesem Zeitpunkt vor allem Magnet für nicht-deutsche Künstler. Dies lässt sich gut an den Einträgen in den noch erhaltenen Matrikelbüchern der Akademie der Bildenden Künste München ablesen. Diese listen alle immatrikulierten Studierenden seit 1808 auf, wobei auch die jeweiligen Herkunftsorte genannt werden:²³ In den 1870er und 1880er Jahren lag der Ausländeranteil bei durchschnittlich 50 Prozent. Während in der ersten Jahrhunderthälfte vor allem Österreicher und Schweizer kamen, reisten seit den 1850er Jahren vermehrt Polen, Ungarn und Balten an. Ab 1869, also nach der „Ersten Internationalen Kunstausstellung“, nahm insgesamt der Zuzug aus dem Norden, Osten und Südosten, aber auch aus den USA deutlich zu. Die tschechischen Künstler kamen besonders in den 1880er Jahren. Während die Skandinavier zu jener Zeit München schon wieder verließen, da bei ihnen inzwischen die Intentionen der Historienmalerei auf Skepsis stießen, die sie als interne akademische Besonderheit einstuften und als eine Angelegenheit für osteuropäische Maler empfanden,²⁴ ließ der Zustrom ebenjener kaum nach.²⁵

Entsprechend bildeten sich in der Stadt sogenannte „Ausländerkolonien“, d. h. „Künstlereklassen“, in denen Angehörige gleicher Nationalitäten „unter sich“ blieben. Die größte dieser Kolonien war die der Polen,²⁶ aber auch die Amerikaner, Ungarn und Russen hatten sich zu starken Verbänden zusammengeschlossen. Wie eng der Zusammenhalt innerhalb der Gruppen war, wie intensiv sie sich mit anderen Nationalitäten sowie mit den Deutschen austauschten, wie sehr sie sich

22 PECHT, Friedrich: Gottfried Neureuther und das neue Münchener Akademiegebäude. In: Die Kunst für Alle, 1887. Zit. nach: ZACHARIAS, Thomas: Gebaute Kunstanschauung. Zur Bedeutung des Neureutherbaus. In: Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. Hg. von DEMS. München 1985, S. 89-101, hier S. 100.

23 Eine systematische Analyse der Herkunftsländer ist noch nicht geschehen. Es existieren sechs Bücher mit 14425 Einträgen (1808-1936). Diese Daten wurden 2004/2005 in eine Datenbank transkribiert. Vgl. <http://matrikel.adbk.de/01matrikelbuecher> (23.8.2010).

24 LJØGODT, Knut: „... eine Ahnung von alten Zeiten“. München und die norwegische Historienmalerei. In: Svermeri og Virkelighet. München i Norsk Maleri. Hg. von Marit Ingeborg LANGE und DEMS. Bergen 2000, S. 380-392, hier S. 391. — BONSDORFF: Die skandinavischen und internationalen Künstlergruppen, S. 411. — Eine Landschaftsklasse war – seit der Abschaffung unter Cornelius – in München immer noch nicht wieder eingerichtet, dies erfolgte erst unter Löffitz' Direktorat 1890/91. KEHR: Aus der Chronik der Münchner Akademie der Bildenden Künste, S. 322.

25 KEHR: Die Akademie der Bildenden Künste München, S. 20. — BONSDORFF: Die skandinavischen und internationalen Künstlergruppen, S. 409 f.

26 EBENDA.

an das Münchner Leben adaptierten, wie stark sie zugleich patriotische Vorstellungen entwickelten, bleibt noch zu untersuchen. Hier müssen Fragen nach nationalspezifischen Paradigmen oder nach Stereotypenbildungen ansetzen. Gabriel von Max beispielsweise hatte angeblich von München aus die Zeitung ‚Národní listy‘ (Nationale Blätter) abonniert und ließ sich jede Woche aus Prag nicht etwa Delikatessen, sondern Brot und eine Flasche Wasser schicken.²⁷ Einerseits waren die Künstler gekommen, um in der bayerischen Metropole das Gefühl einer bedrückenden Provinzialität hinter sich zu lassen, das – im Falle der Tschechen – nicht zuletzt durch die Verhältnisse eines politisch um Autonomie ringenden Volkes innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie geprägt war, andererseits waren die vaterländisch Gesinnten unter ihnen zahlreich, was zu einem inneren Kampf zwischen kosmopolitischer und patriotischer Einstellung führte.

Vielen ‚Künstlertenklaven‘ standen starke Künstlerpersönlichkeiten vor, nicht selten in Verbindung mit privaten Malschulen. Es ist überraschend, dass die bislang noch wenig erforschten Privatschulen Münchens sehr häufig von ausländischen Künstlern geleitet und damit zu Magneten für auswärtige Gäste wurden, so die Malschulen des Polen Józef von Brandt (seit 1875), des Ungarn Simon Hollósy (seit 1886) oder des Slowenen Anton Azbe (seit 1891). Während Brandt und Hollósy viele eigene Landsleute anzogen, erfreute sich später die Azbe-Schule großen internationalen Zuspruchs.²⁸ Eine eigene tschechische Schule in München ist nicht bekannt.

Das Studium in München war vor allem für die Maler aus Böhmen und Mähren von großer Bedeutung, während die Architekturstudenten Wien als Ausbildungsort vorzogen. Fast alle hatten zuvor schon an der Prager Akademie studiert, vereinzelt auch in Wien, Berlin oder Dresden. Es scheint, dass kaum einer für sein Erststudium nach München kam, dass alle schon eine gewisse Reife mitbrachten und ihr Können durch ein Studium in München abrunden wollten.²⁹ Immer wieder findet sich der Hinweis, dass sie der persönlichen Empfehlung anderer gefolgt seien. Oder sie blieben wegen der besonderen Atmosphäre auf der Durchreise hängen, wie etwa Gabriel von Max:

„Auf einer Reise nach Paris, wo sich Max weiteren Studien zu widmen gedachte, kam er 1863 nach München, in der Absicht, dort nur kurze Zeit zu verweilen, doch fesselte ihn daselbst das geistige Leben und die ihm zusagende Kunstatmosphäre derart, daß er beschloß, in Pilotys Schule zu treten.“³⁰

27 HOJDA: Prag – München und die bildenden Künstler, S. 149.

28 KEHR: Die Akademie der Bildenden Künste München, S. 20.

29 Zu diesem Ergebnis kommt man, wenn man die Biographien der tschechischen Künstler sichtet. Vgl. z. B. Tschechische Kunst 1878–1914. Auf dem Weg in die Moderne. Hg. von Bernd KRIMMEL. Ausstellungskatalog Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1984.

30 MANN, Nicolaus: Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze. Leipzig 1888, S. 8.

Es muss in den 1870er und 1880er Jahren eine relativ zahlreiche tschechische Künstlergemeinde in München gegeben haben. Der erste Akademie-Student war bereits 1814 gekommen, doch bis um 1850 waren es nur vereinzelte Schüler, die aus Böhmen kamen. Václav Levý, der 1845 bei Ludwig Schwanthaler Bildhauerei gelernt hatte und schließlich nach zweijährigem Aufenthalt Korrektor in der Werkstatt wurde, blieb nach dessen Tod 1848 bei seinem Nachfolger Max Widmann im Amt. Josef Mánes und Antonín Lhota, zwei wichtige Protagonisten der modernen tschechischen Malerei, hielten sich in den 1840er Jahren zu Eigenstudien in München auf, sie waren jedoch nicht an der Akademie. Mitte der 1850er Jahre stieg die Zahl langsam an, wobei ab 1856 Piloty als Lehrer sicherlich zur Attraktivität beitrug. Die höchste Frequenz weisen die Jahre zwischen 1873 und 1897 auf – und hier vor allem die 1880er Jahre: Es schrieben sich im Oktober 1881 neun, im Oktober 1882 acht, im Oktober 1883 acht und im Oktober 1886 nochmals acht Studenten aus Böhmen gleichzeitig ein. Sie fanden sich jedoch keineswegs alle beim selben Lehrer ein, schon gar nicht bei Gabriel von Max, der merkwürdigerweise kaum Landsleute unterrichtete. Viele von ihnen durchliefen zunächst die Klasse der Maltechnik von Otto Seitz, andere die Schulen von Ludwig von Löfftz, Johann Caspar Herterich oder Nikolaus Gysis. Es ist anzunehmen, dass einige versuchten, die Klassen der Historienmalerei zu erreichen. Jakub Schikaneder, der in der Literatur mehrfach als Münchner Akademiestudent von Gabriel von Max genannt wird,³¹ ist in den Matrikelbüchern ebenso wenig verzeichnet wie Václav Brožík, der in Prag und Dresden studiert hatte. Beide kamen in den 1870er Jahren und gingen offenbar eigenen Studien in München nach. Zwischen 1808 und 1936 waren knapp 300 tschechische Studierende an der Münchner Kunstakademie.³²

Das Interesse der Tschechen an Geschichtsmalerei hatte historische Gründe: Nach jahrhundertelanger Bevormundung durch Österreich war Böhmen seit dem späten 18. Jahrhundert – aufbauend auf den Ideen der Aufklärung sowie der Französischen Revolution – auf der Suche nach einer eigenen nationalen Identität.³³

31 VLČEK, Tomáš: Jakub Schikaneder. Maler Prags um die Jahrhundertwende. Thematischer Führer durch die retrospektive Ausstellung. Nationalgalerie Prag, Sammlung Alte Meister in der Wallensteiner Reithalle (Waldstein-Palais) in Prag 15.5.1998–10.1.1999. Praha 1998, S. 18. — DERS.: Zur Entstehung der Moderne. In: *Vergangene Zukunft. Tschechische Moderne 1890 bis 1918*. Hg. von Cathrin PICHLER und DEMS. Ausstellungskatalog Künstlerhaus Wien. Stuttgart 1993, S. 25–29, hier S. 26.

32 Siehe die Matrikelbücher der Münchner Kunstakademie: <http://matrikel.adbk.de/01matrikelbuecher> (23.8.2010).

33 KOŘÁLKA, Jiří: *Tschechen im Habsburgerreich und in Europa. 1815–1914. Sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationsbildung und der Nationalitätenfrage in den böhmischen Ländern*. Wien, München 1991. — KRÉN, Jan: *Die Konfliktgemeinschaft. Tschechen und Deutsche 1780–1918*. 2. Aufl. München 1996 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 71). — MAREK, Michaela: *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*. Köln, Weimar, Wien 2004. — URBAN, Otto: *Zu Fragen der Formierung der neuzeitlichen nationalen Ge-*

Neben dem historischen Argument wurde auch ein philologisches Interesse geltend gemacht, entwickelt aus Herders Vorstellungen, eine Nation sei eine Gemeinschaft, die durch eine spezifische Sprache und eine darauf beruhende Kultur konstituiert werde. Nach der Revolution von 1848/49 und der neoabsolutistischen Ära wurden tschechische Schulen, Vereine und Zeitungen gegründet, das lange vernachlässigte Tschechisch wieder als Muttersprache propagiert. Ein Gefühl kultureller Zusammengehörigkeit, einer Geschichte mit gemeinsamen Werten und Normen, eines kollektiven Erfahrungsschatzes an Traditionen und Mythen sollte auch durch neuartige visuelle Präsentationen in der Kunst vermittelt werden. Nur aus einer gemeinsamen Kulturnation könne auch eine Staatsnation entstehen. Die österreichische Proklamation von 1867, welche die Teilung des Staates in zwei weitgehend voneinander unabhängige Länder – Österreich und Ungarn – besiegelte, löste im tschechischen Volk eine tiefe Enttäuschung aus. Der Konkurrenzkampf zwischen Tschechen und Deutschen spielte sich zu großen Teilen auf dem Kultursektor ab. Sichtbares Symbol des autonomistischen Willens der Tschechen war die Grundsteinlegung für das Nationaltheater 1868.³⁴ Die Künstler sollten für die Nationalbewegung gleich zwei Aufgaben erfüllen: einerseits Werke hervorbringen, die im Ausland Erfolge erzielten, und damit bei den Meinungsführern der Weltgemeinschaft ‚Werbung‘ für das Anliegen ihrer Nation betreiben, andererseits dazu beitragen, ein vaterländisches Kollektivbewusstsein der Tschechen zu formieren.³⁵

Fast alle Künstler, die Prag in den 1870er und 1880er Jahren verließen, hatten zuvor an der dortigen, zwischenzeitlich hoffnungslos veralteten Kunstakademie studiert. 1841 war der Cornelius-Schüler Christian Ruben (1805–1875) zum Direktor berufen worden. Er machte es sich zur Aufgabe, die Prager Akademie nach Münchner Muster zu reformieren, und wurde damit zu einer zentralen Vermittlungsfigur zwischen Bayern und Böhmen.³⁶ Er gab wichtige Anstöße für die Entwicklungen der Historienmalerei in Böhmen. Auch über den Landschaftsmaler und Lehrer der Landschaftsmalerei Max Haushofer (1811–1866) waren um die Mitte des Jahrhunderts noch enge Verbindungen zu Bayern spürbar. Die Revolution erschütterte schließlich dieses Gefüge, der Einfluss Münchens wurde

sellschaft. Die Modellsituation der tschechischen Gesellschaft. In: Formen des nationalen Bewusstseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien. Hg. von Eva SCHMIDT-HARTMANN. München 1984 (Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum, 20), S. 255–262.

- 34 HUIG, Michael: Von der Provinzstadt zur Metropole. In: Prag 1900. Poesie und Ekstase. Hg. von Edwin BECKER, Roman PRAHL und Petr WYTLICH. Zwolle 1999, S. 9–21, hier S. 10f. — MAREK: Kunst und Identitätspolitik, S. 151–158.
- 35 STORCK, Christopher: Kulturnation und Nationalkunst. Strategien und Mechanismen tschechischer Nationsbildung von 1860 bis 1914. Köln 2001, S. 14–22.
- 36 Zur Zeit entsteht eine Doktorarbeit von Caroline Sternberg: „Die Prager Kunstakademie im 19. Jahrhundert und ihr Direktor Christian Ruben 1841–1852–1873“ an der Universität Leipzig.

allmählich zugunsten einer tschechisch-nationalen Entwicklung zurückgedrängt. Zdeněk Hojda charakterisierte die Situation folgendermaßen:

„Eine qualitativ hochstehende künstlerische Bildung konnte Prag jedoch schwerlich vermitteln, im Vergleich zu den 40er Jahren wurde es provinzieller. Das Niveau an der Akademie war nicht bemerkenswert und hatte in den 70er Jahren eher eine absteigende Tendenz.“³⁷

Die sich nun in München einfindenden tschechischen Maler der so genannten ‚Generation des Nationaltheaters‘ schlossen sich Anfang 1885 zusammen und gründeten den Verein ‚Škréta‘, der in München bis Anfang 1888 aktiv war (Abb. 7, 8). Erster Vorsitzender war Jan Vilímek, zweiter Joža Uprka, Karel Vítězslav Mašek wurde Schriftführer. Alfons Mucha folgte später als Vorsitzender (Abb. 9). Ein weiterer führender Kopf war Luděk Marold, der in seinen autobiographischen Skizzen augenzwinkernd schrieb, er habe in München nur das Bier studiert.³⁸ Der Verein, in einer Gaststätte gegründet, war sehr gesellig: Seine Mitglieder tranken gemeinsam, tauschten tschechische Bücher, versuchten, eine Bibliothek aufzubauen, und pflegten Kontakte zur Heimat.³⁹ Auf den wöchentlichen Sitzungen sprach man zumeist über die literarisch ausgerichtete Zeitschrift ‚Špachtle‘ (Spachtel) und die zeichnerisch-humoristisch angelegte ‚Paleta‘ (Palette), die jeweils in einem einzigen Exemplar ‚herausgegeben‘ wurden. Die Orientierung dieser Zeitschriften war wohl vorrangig national-slawisch.⁴⁰ Dass mit einem einzigen handschriftlichen Exemplar keine weitreichende Popularität intendiert wurde, liegt auf der Hand. Auch in ihren anderen Aktivitäten waren die tschechischen Künstler offenbar wenig auf Außenwirkung bedacht. Ihre erste Ausstellung zeigten sie drei Monate nach der Vereinsgründung im Atelier des ungarischen Malers Ákos Tolnay.⁴¹ Ebenso blieben ihre Feste eher privater Natur,

37 HOJDA: Prag – München und die bildenden Künstler, S. 148.

38 BRABCOVÁ: Luděk Marold, S. 23.

39 EBENDA, S. 32.

40 Prahl und Bydžovská nennen eine erhaltene Liste von annähernd tausend Arbeiten für die ‚Paleta‘ aus den Jahren 1885-1899, über die sich etwa 150 Künstler identifizieren ließen. Bei den Beiträgen handele es sich zumeist um Zeichnungen, doch fänden sich darunter auch kleinere Ölgemälde und Fotografien, vor allem von Bildhauerarbeiten. Vgl. Freie Richtungen. Die Zeitschrift der Prager Secession und Moderne. Hg. von Roman PRAHL und Lenka BYDŽOVSKÁ. Praha 1993, S. 11. — FABELOVÁ: Karel Vítězslav Mašek, S. 18-21.

41 Der Besuch von Professoren war wohl eher eine Seltenheit, wie folgender Kommentar belegt: „Auch Professor Gysis ehrte uns durch seinen Besuch und drückte sich sehr lobend über die gesamte Ausstellung aus, betrachtete mit lebendigem Interesse die ‚Palette‘ und verblieb recht lange unter uns.“ Zit. nach HOJDA: Prag – München und die bildenden Künstler, S. 153 (leider ohne Quellenangabe). — Vgl. Archiv Národní Galerie v Praze [Archiv der Nationalgalerie in Prag]. Špachtle a Paleta, rukopisné časopisy spolku Škréta a Mánes [Špachtle und Paleta, handschriftliche Zeitschriften der Vereine Škréta und Mánes] (1885-1899). Fond: Varia. Sign. AA 3060. (209 l. [209 Blätter]). — Gysis war damals noch kein Professor an der Akademie, sondern Hilfslehrer.



Abb. 7 und 8
Tschechische Kunststudenten in München, 1886



Abb. 9
Alfons Mucha mit seinen Freunden in München, 1885

zu denen sie aber immerhin auch andere slawische Studenten wie Polen, Russen, Bulgaren und Ungarn einluden. So ist es nicht verwunderlich, dass in München nichts mehr an diesen Verein erinnert: Kein Archiv, keine Bibliothek bewahrt entsprechendes Material; die wenigen Belege nahmen die Künstler wieder mit nach Prag, wo sie zwei Jahre später die wesentlich wirkungskräftigere Künstlergruppe ‚Mánes‘ gründeten.⁴² Aus Münchner Sicht liegen die Fakten im Dunkeln. Tätiges Mitglied konnte nur werden, wer Slawe, Künstler und Angehöriger der Akademie war.⁴³ So stellt sich die Frage, wie die anderen Nationalitäten eingebunden waren. Musste man tatsächlich Schüler der Akademie sein? Viele ‚Škréta‘-Mitglieder lassen sich nämlich nicht in den Matrikelbüchern der Akademie finden. Wie lauteten die Statuten und Satzungen im Einzelnen? Waren deutschböhmisches Künstler zugelassen? Fühlten sich die Mitglieder mit ihrer Malerei dezidiert in einer tschechischen Tradition, wie die Namensgebung, die auf den berühmten böhmischen Barockmaler Karel Škréta verweist, suggeriert? Wenn ja, wie äußerte sich dies in ihren Werken?

42 Vgl. den Beitrag von Roman Prahel in diesem Band.

43 Vgl. die Vereinsstatuten im Archiv Hlavního Města Prahy [Archiv der Hauptstadt Prag]: Stanovy spolku Škréta v Mnichově. Praha 1885. Fond: S.V.U. Mánes. Sign. 10.1.1., hier § 5.

Den bereits erwähnten Einschnitt in der Münchner Kunstszene 1888 müssen die tschechischen Maler jedenfalls zu spüren bekommen haben, sonst hätten sie wohl nicht so zahlreich die Stadt verlassen. Der Streit um die Zulassung ausländischer Künstler bei den Münchner Ausstellungen muss sehr unerfreulich gewesen sein. Ende der 1880er Jahre gingen viele nach Paris, darunter Luděk Marold, Karel Vítězslav Mašek, Alfons Mucha, Augustin Němejc, Viktor Oliva und Joža Uprka. Die französische Metropole garantierte die Vermittlung der Moderne, die in München nun bei einigen Wortführern in der Kunstszene unerwünscht war. Während sich in Prag Anfang der 1890er Jahre der tschechische Nationalismus verstärkte⁴⁴ und in München um die Moderne gerungen wurde, suchten die begabtesten der tschechischen Maler die Internationalität in Paris.

Erst nach dem „Manifest der tschechischen Moderne“ von 1895 entwickelten schließlich die Künstler auch in Prag ein besonderes Sensorium für internationale Neuerungen. Das historische Verdienst liegt hier vor allem beim Verein bildender Künstler ‚Mánes‘. Zunächst vereinigte er ab 1887 – in direkter Nachfolge von ‚Škréta‘ – Studenten der Akademie und Kunstgewerbeschule und setzte die Tradition der informellen Zirkel und Tischgesellschaften fort. Es dauerte fast zehn Jahre, bis ‚Mánes‘ schließlich im November 1896 die erste tschechische Kunstzeitschrift, die Monatsschrift ‚Volné Směry‘ (Freie Richtungen), herausgab; ab Februar 1898 richtete er eigene Ausstellungen aus.⁴⁵ Nun wurde auch in der tschechischen Kunst der Aufbruch in die nicht länger in engen nationalen Grenzen befangene Moderne sichtbar. Spätestens jetzt wurde es obsolet, nach einer nationalen Charakteristik anhand überprüfbarer Kriterien zu suchen. Waren das ganze 19. Jahrhundert hindurch für die Böhmen unter der Herrschaft Österreich-Ungarns Fragen nach Modus- und Stilwahl als Mittel der Identitätsstiftung von äußerster Brisanz gewesen, so hatten sie nun weitgehend den Anschluss an die internationale Avantgarde gefunden.⁴⁶

Noch immer steht – neben der Quellenarbeit⁴⁷ – eine systematische Untersuchung aus, was die tschechischen Studenten in München schufen. Inwieweit haben sie sich auf ihre eigenen Traditionen, ihre nationalen Mythen berufen? Nicht

44 HOJDA: Prag – München und die bildenden Künstler, S. 152.

45 BYDŽOVSKÁ, Lenka: Vergangene Geschehnisse – Vergangene Illusionen. In: Vergangene Zukunft. Tschechische Moderne 1890 bis 1918, S. 13-24, hier S. 18.

46 Dass die Münchener Episode nur von vorübergehender Bedeutung war, erklärt sich aus dem Umstand, daß bei der Gründung der Münchener Sezession im Jahre 1892 unter ihren korrespondierenden Mitgliedern nur ein einziger tschechischer Künstler erscheint: der Bildhauer der ‚Generation des Nationaltheaters‘ Josef Václav Myslbek. Vgl. EBENDA, S. 16.

47 Neben der Auswertung der Matrikelbücher sollten die wichtigsten Zeitungen und Zeitschriften, die Kunstvereinslisten, die Ausstellungslisten, die persönlichen Zeugnisse wie Briefe, Tagebücher etc. systematisch gesichtet werden. Dazu gehört auch eine gründliche Auswertung der Aktivitäten des Münchner Kunsthandels. Viele tschechische Künstler arbeiteten als Illustratoren für die Münchner Kunstzeitschriften – auch hier liegt noch Aufarbeitungsbedarf.

wenige malten angeblich tschechisch-nationale Motive. Welche Muster haben sie in München übernommen, welche modifiziert, welche überwunden? Ab wann interessierten sie sich für die internationale Moderne? Es müsste unbedingt ein Vergleich angestellt werden, wie die verschiedenen Völker das in München Erlernete umsetzten. Wo flossen eigene, national-spezifische Interessen ein und worin unterschieden sie sich voneinander? Welche Beziehungen gab es zwischen den verschiedenen Ländern? So waren beispielsweise tschechische und polnische Künstler, die in München studiert hatten, darunter Ivan Ferdinandov (eigentlich Jan Václav Mrkvička) sowie František Věšín maßgeblich an der Gründung und am Aufbau der bulgarischen Akademie in Sofia beteiligt.⁴⁸ Die Studenten in München befanden sich alle in einer Phase der Orientierung und Suche, ihre Hauptwerke entstanden meist erst nach ihrer Münchner Zeit. Entsprechend wurden sie von der Münchner Kunstgeschichte bislang kaum wahrgenommen oder – diejenigen, die geblieben waren – ‚ingedeutscht‘ wie Gabriel von Max. Hier sollte versucht werden, ein neues Kapitel der europäischen Kunstgeschichte zu schreiben.⁴⁹

Bildnachweis:

Abb. 1–9: Archiv der Autorin.

48 Die tschechischen Künstler stellten die erste Lehrergeneration in Sofia. Mrkvička war lange Direktor der bulgarischen Akademie. Vgl. OTTNAD, Clemens: Die bulgarische Kunstakademie in Sofia in der Zeit um 1900 und die Bedeutung Münchens für ihre Gründung und Entwicklung bis zur Mitte der 20er Jahre. Unveröffentlichte Magisterarbeit Trier 1993, S. 57-59.

49 Im Jubiläumsjahr 2008 fand eine Ausstellung zur Akademiegeschichte statt, die sich auch dem Thema „Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden“ widmete, das bereits in einer Tagung im April 2005 in Wildbad Kreuth und München untersucht wurde. Vgl.: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. Hg. von Nikolaus GERHART, Walter GRASSKAMP und Florian MATZNER. München 2008. — Nationale Identitäten – internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung. Hg. von Birgit JOOSS und Christian FUHRMEISTER. [Themenausgabe] Zeitenblicke 5/2 (2006). <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/> (18.08.2010).