

München als Ursprungsort des deutschen Impressionismus

Zwischen Akademie und Secession – Moderne Kunst aus Süddeutschland

Birgit Jooss

»Jedoch wurde die erste Brandbombe in das junge Unternehmen geworfen, als sie noch wähnten die Früchte abpflücken zu können. Ob die Untat mit Bewusstsein geschehen ist oder aus Leichtsinn?«¹

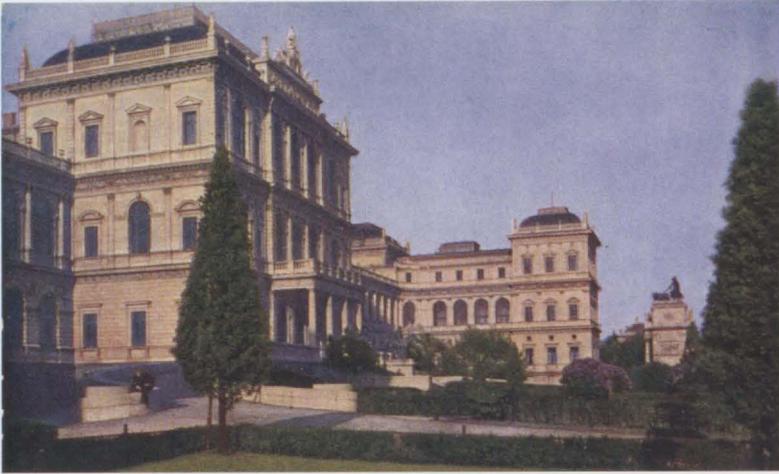
Spricht man vom deutschen Impressionismus, so denkt man zunächst an Berlin; vor allem an die großen Protagonisten der dort im Mai 1898 gegründeten Secession, Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt.² Ein Münchner Impressionismus ist dagegen weniger im kulturellen Bewusstsein verankert. Dabei ist München der wichtigste Ausgangspunkt für den deutschen Impressionismus, denn fast alle seine Vertreter haben entweder in München studiert, halten sich zeitweise dort auf und profitieren von der Ausstellungs- und Marktsituation der Stadt oder sind eng mit der im April 1892 gegründeten Münchner Secession verbunden. In dieser sowie in der 1899 entstandenen Künstlergruppe Die Scholle sammeln sich die impressionistischen Tendenzen der bayerischen Hauptstadt.

Gründe für die Anziehungskraft der Kunststadt München und ihrer Akademie gibt es zahlreiche: Ludwig I. macht die bayerische Hauptstadt zu einer Stadt der Kunst und Wissenschaft. Er gibt der Kunst den Bildungsauftrag, das bayerisch-nationale, historische, religiöse und sittliche Bewusstsein im Volk zu heben. 1826 holt er die Universität von Landshut nach München, verleiht der Stadt durch zahlreiche Bauprojekte ein neues, an italienischer und griechischer Architektur orientiertes Gesicht, baut hervorragende Kunstsammlungen auf und gibt diesen mit verschiedenen Museumsbauten wie der Glyptothek sowie der Alten und Neuen Pinakothek einen öffentlichen Rahmen. München zählt zu den ersten Städten, in denen Museen der zeitgenössischen Kunst gewidmet werden: 1853 öffnet die Neue Pinakothek, fünf Jahre später die Schack-Galerie. Nach dem Verlust der Unabhängigkeit Bayerns 1871 soll das Profil der »Kunststadt München« gefestigt und ausgebaut werden. Die Wittelsbacher sorgen dafür, dass die bayerische Hauptstadt im gesamten deutschen Kunstleben führend wird. Weitgehende Presse- und Zensurfreiheit in politischen, religiösen

und künstlerischen Belangen machen sie zu einem attraktiven Ort der Liberalität.³

Vor allen anderen deutschen Städten ist München der wichtigste Ausstellungsstandort jener Zeit. 1838 wird eigens für die Akademieausstellungen ein Bau am Königsplatz errichtet, der 1846 seinen Betrieb aufnimmt. 1854 entsteht mit dem Glaspalast eine weitere herausragende Ausstellungsinstitution, in der die Münchner Künstlergenossenschaft 1869 die berühmt gewordene Erste Internationale Kunstausstellung ausrichtet, die der bayerischen Hauptstadt den Ruf einer über nationale Grenzen hinausweisenden Kunststadt einbringt. Vor allem die geschätzte französische Kunst ist stark vertreten, etwa mit Arbeiten der Realisten Gustave Courbet, Jean-Baptiste Camille Corot, Jean-François Millet oder Edouard Manet. Auch die folgenden internationalen Ausstellungen sind von immensem Erfolg – sowohl in finanzieller als auch in künstlerischer Hinsicht. Hier haben die Künstler nicht nur die Möglichkeit, ihre eigenen Werke zu zeigen, sondern auch die Kunst anderer Länder kennen zu lernen und sich mit neuen Kunstauffassungen kritisch auseinander zu setzen.⁴

Daneben zählt München zu den bedeutendsten Ausbildungsstädten weltweit. Durch den Bedeutungsverlust der Düsseldorfer Akademie nach der Mitte des 19. Jahrhunderts fällt der Münchner – neben der Pariser Akademie – die führende Rolle zu. Zahlreiche Schüler nicht nur aus den deutschsprachigen Ländern, sondern auch aus dem gesamten mittel-, ost- und südosteuropäischen Raum sowie aus den USA wollen hier studieren.⁵ (Abb. 1) Lovis Corinth, der bald nach seiner Inskription in Franz von Defreggers Klasse in die fortschrittlichere Klasse von Ludwig von Löfftz wechselt, charakterisiert Münchens Anziehungskraft und die der Akademie anschaulich: »In München gab es nicht nur die meisten Maler, sondern auch die besten. Die Akademie war nächst Paris die berühmteste in der ganzen Welt. Alle Landsmannschaften waren dort vertreten, und so pilgerte auch ich 1880 als zweiundzwanzigjähriger Ostpreuße nach München.«⁶



Seit der Jahrhundertmitte hat sich mit dem zunehmenden Einfluss durch den 1856 berufenen Karl von Piloty eine neue Kunst- richtung in der Münchner Akademie etablieren können: Sein anti- klassizistischer Kolorismus, seine von genrehaften Stimmungswerten erfüllte Historienmalerei vermitteln die Charakteristika der damals geschätzten französisch-belgischen Malerei. Piloty steht von 1874 bis 1886 der Akademie als Direktor vor, die er nach seinen Vor- stellungen reformiert. Neben ihm sind auch die Professoren Wilhelm von Lindenschmit der Jüngere und Ludwig von Löfftz um 1850 lange zur Ausbildung in Belgien und Frankreich gewesen und damit Garanten einer moderneren, französisch geprägten Richtung.

Ebenso auf französischen Vorbildern wie etwa der Schule von Barbizon fußend bildet sich seit Anfang der 1870er Jahre mit dem Kreis um den Maler Wilhelm Leibl eine Gruppe außerhalb der Aka- demie, die sich dem konsequenten, »reinemalerischen« Arbeiten ver- schrieben hat.⁷ Von der Akademie und der traditionellen Atelierma- lerei enttäuscht, ziehen sich die in den 1840er Jahren geborenen Künstler aufs bayerische Land zurück, um nach der Natur zu malen. Ihr geistiger Kopf Wilhelm Leibl steht in engem Austausch mit dem französischen Realisten Gustave Courbet, der ihm eine spontane Malweise und neue zeitgenössische Inhalte fern der Historienmale- rei nahe bringt. Oberstes Prinzip ist die »reinemalerische« Gegen- standserfassung, bei der nicht der Inhalt, sondern die Form im Vor- dergrund steht, wie Leibls vielzitiertes Brief an seine Mutter von 1876 offenbart: »(...) denn meinem Principe gemäß kommt es nicht darauf an »Was«, sondern »Wie«, zum Leidwesen der Kritiker, Zei- tungsschreiber und des großen Haufens, denen das »Was« die Hauptsache ist, (...) das »Wie« aber etwas ist, was erstens sehr weni- ge verstehen, zweitens aber auch kaum beschrieben werden kann, (...).«⁸ (Abb. II) Vorbilder sind sowohl die Natur als auch die Alten Meister, hier vor allem die »reinemalerisch« orientierten Niederlän- der und Spanier des 17. Jahrhunderts.⁹

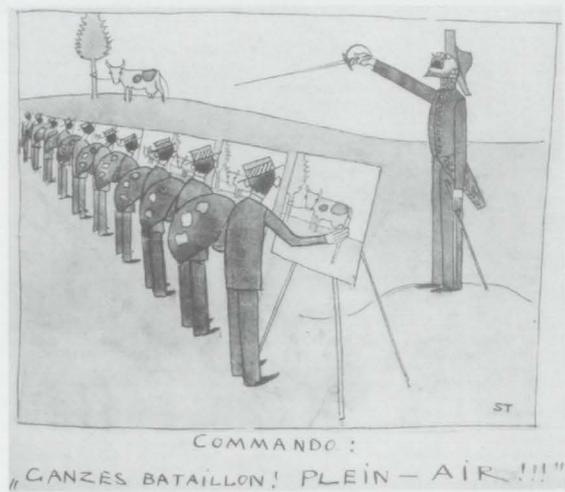
Leibl arbeitet in den 1870er Jahren mit Wilhelm Trübner, Karl Schuch und Albert Lang in Bernried am Starnberger See, später



I | Akademie der Bildenden Künste München
erbaut von Eugen Neureuther, 1886
farbige Postkarte, Fotograf unbekannt, München
Akademie der Bildenden Künste

II | Wilhelm Leibl: Bauernjunge, 1876–1877
Öl auf Leinwand, 83 × 68 cm, Berlin
Stiftung Preußischer Kulturbesitz

III | Franz Stuck: Paul Höcker als Offizier
einer Malerkolonie, um 1891/92, Illustration
in *Die Kunst für Alle*, 1911/12



mit Johann Sperl im Dachauer Moos und im oberbayerischen Bad Aibling. Auch in anderen Gegenden Bayerns bilden sich Künstlerkolonien, etwa – inspiriert vom Leibl-Kreis – im oberbayerischen Polling Ende der 1870er Jahre mit den amerikanischen Malern um Frank Duveneck, William Merritt Chase und Frank Currier, weiterhin ab den 1880er Jahren nördlich von München die sogenannten »Neu-Dachauer« mit Arthur Langhammer, Ludwig Dill und Adolf Hölzel.¹⁰ Durch die Freilichtmalerei und eine subjektive Annäherung an die Natur entwickelt sich – abgewandt von der mächtigen Akademie – ein neuartiger Typus der Landschaftsmalerei, der schon in die impressionistische Richtung weist.

Auch die vielen aus dem Boden sprießenden privaten Kunstschulen versuchen, neue Themen und Techniken zu vermitteln. Nach den Schulen von Simon Hollósy (1886), Heinrich Knirr (1888), Friedrich Fehr und Ludwig Schmidt-Reutte folgt 1891 wohl die bekannteste Privatschule Münchens, die des Slowenen Anton Ažbe.¹¹ Bei ihm entwickeln die Schüler ein besonderes Gefühl für Farbwerte und die pastose Verarbeitung der reinen Farben mit breitem Pinsel. Das Malen in der freien Natur ist wichtiger Bestandteil der Ausbildung. Bei vielen Malern ist in der Folge eine stilistische Entwicklung zu beobachten, die aus dem Bannkreis der Ateliermalerei der Münchner Schule über einen malerisch verfeinerten Realismus zur Plein air-Malerei und schließlich zur impressionistischen Auffassung führt.

Allmählich fließen die Neuerungen auch in die Akademie ein: Lehrer wie Wilhelm von Diez (1872), Wilhelm von Lindenschmit (1875), Ludwig von Löfftz (1878) oder Johann Caspar Herterich (1884) führen neue Lehrmethoden ein, die die Historienmalerei zugunsten der Genre- und Landschaftsmalerei verdrängen. Insbesondere der naturalistisch arbeitende Genremaler Diez bildet in der Akademie den großen Gegenpol zu Pilotys idealistischer Historienmalerei. Diez' starke Anlehnung an die holländische Malerei führt zu einem an der Akademie bislang nie dagewesenen Realismus.¹² Aus seiner Klasse gehen zahlreiche bedeutende Künstler hervor,

die die Moderne einläuten, wie etwa Hans am Ende, Paul Höcker, Adolf Hölzel, Gotthardt Kuehl, Ludwig von Löfftz, Fritz Mackensen, Max Slevogt oder Wilhelm Trübner. Sie alle sind dem Impressionismus zugeneigt – in mehr oder weniger starker Ausprägung.

Den neuen Bedürfnissen wird in der Akademie schließlich auch strukturell Rechnung getragen, indem Mitte der 1880er Jahre das Zeichnen nach antiken Gipsen abgeschafft wird. Die Anfänger der Akademie besuchen nun statt der Antikenklasse sogleich die Naturklasse.¹³ Da auch die Komponierschule im ursprünglichen Sinn allmählich aufgegeben wird, bleibt nur noch das Arbeiten nach dem lebenden Modell übrig, wie sich der Schüler Hermann Ebers erinnert: »Die Antikenklasse, in der man früher das Studium anfangen musste, existierte nicht mehr. Die naturalistische Tendenz der Zeit hatte hier ein Ende bereitet und die Gipsabgüsse nach den Meisterwerken der Alten, die früher als Vorbilder für die Zeichnungen der Anfänger gedient hatten, langweilten sich auf den langen Gängen des Akademiegebäudes. (...) Von der Antikenklasse war man früher in die Naturklasse gekommen, in welcher Zeichnen und später Malen nach dem lebenden Modell geübt wurde und sie war, genau genommen nur mehr übrig geblieben. Denn den Abschluss des Studiums hatte früher die Komponierklasse gebildet und auch sie war im Akademiebetrieb meiner Studienzeit so gut wie verschwunden.«¹⁴

Als Ludwig von Löfftz 1891 zum Direktor der Akademie berufen wird, machen sich die Änderungen auch auf personeller Ebene bemerkbar. Denn Löfftz zeigt sich gegenüber jungen Kollegen und aktuellen Strömungen aufgeschlossen und beruft vorausschauend Künstler aus dem sich kurze Zeit später formierenden Secessionskreis.

Den Beginn macht die Anstellung von Paul Höcker 1891, der als erster Lehrer die Plein air-Malerei in der Akademie einführt:¹⁵ »Er war der erste, der mit seinen Schülern sich im Sommer aufs Land wagte (...). Höcker war der erste Moderne in der alten Akademie.«¹⁶ (Abb. III) Seine Klasse wird schnell zum Magneten für progressiv gesinnte Schüler, zu denen fast alle Maler der später im

impressionistischen Stil arbeitenden Gruppe Die Scholle zählen. In der Presse bezeichnet man seine Klasse als »Talentschmiede« und »Geniekasten«. Höckers Werk selbst ist heterogen und keiner eindeutigen Stilrichtung zuzuordnen. In seiner lockeren Malweise zeigt er – sicherlich angeregt durch seine Nähe zu den befreundeten Malern Max Liebermann und Fritz von Uhde¹⁷ – einen Detail-Impressionismus, den man als verhalten progressiv einschätzen könnte. Vor allem sein liberaler Lehr- und Führungsstil zieht die fortschrittlich orientierten Schüler an. Selbst Maler, die zuvor bereits die Académie Julian in Paris besucht hatten – wie Leo Putz – treten zur Vervollkommnung ihrer Studien in Höckers Klasse ein.¹⁸

Der zwei Jahre später berufene Amerikaner Carl von Marr steht für eine neue Ausrichtung der Genre- und Historienmalerei. Stilistisch wie thematisch ist sein Œuvre weit gefächert und folgt einem gemäßigten Impressionismus und Symbolismus. Er hat sowohl in Amerika als auch in Europa großen Erfolg; Berlin, Wien und München bieten ihm Professuren an, von denen er letztere im Jahre 1893 annimmt.¹⁹

Mit dem erst 32jährigen Franz von Stuck holt man sich 1895 einen Künstler ans Haus, der vom mittellosen Müllersohn zu einem der bedeutendsten deutschen Maler seiner Zeit aufgestiegen ist und als einflussreicher, im Luxus schwelgender letzter Künstlerfürst Münchens zur Leitfigur für angehende Künstler wird.²⁰ Stuck, der sich später einer symbolistischen, auch dekorativen Bildsprache bedient, feiert seine frühen großen Erfolge 1889 mit Gemälden in impressionistischer Manier, etwa mit seinem *Wächter des Paradieses* oder der *Innocentia*. So gilt er Anfang der 1900er Jahre noch als »einer unserer originellsten und talentvollsten deutschen Impressionisten«²¹ beziehungsweise als »Naturalist im vorgeschrittensten Sinne, Impressionist«,²² denn: »Er liebt die stark aufgelegten Farben, das Glitzernde, Hervorbrechende, oder aber das verwobene Ineinanderwirken der keck nebeneinandergesetzten Farbeindrücke, er scheut selbst vor derbsten Spachtelungen nicht zurück.«²³ (Abb. IV)

Ebenfalls 1895 wird der konsequent impressionistisch arbeitende Tiermaler Heinrich von Zügel berufen. Mit diesen Münchner Ernennungen, sowie den Akademieberufungen von Gotthardt Kuehl in Dresden 1895 und Wilhelm Trübner in Frankfurt 1896 hat der deutsche Impressionismus erstmals auch institutionell Anerkennung erlangt. Zügel hatte zur Bedingung gemacht, dass ihm ein Tier-Atelier im Garten der Akademie eingerichtet werde, was ihm einen naturnahen Unterricht mit Tageslicht bei jedem Wetter ermöglichte. (Abb. S. 215) Eine solche Klasse hatte es bis dahin nur an der Karlsruher Akademie gegeben, die Zügel ein Jahr lang geleitet hatte.²⁴ Jedes Sommersemester verbringt er außerdem mit seinen Schülern unter freiem Himmel in Wörth am Rhein. Die atmosphärische Wiedergabe der Tiere in der Landschaft, das Erfassen der Reflexionen von Sonne und Wasser, das Spiel von Licht und Schatten sind Zügels künstlerische Anliegen. Kompositionelle Prinzipien hingegen vermittelt er nicht: »Freilich eines fehlte: es war die Anleitung zur Bildkomposition. Zügel, in einer älteren Schultradition aufgewachsen, wußte noch viel von ihr, aber er hielt mit diesem Wissen zurück, vielleicht um uns nicht irgendwie in konventionelle Bahnen zu drängen. So erlebten wir das Erlöschen der alten Kompositionskunst im Naturalismus und Impressionismus mit.«²⁵ Er empfiehlt seinen Schülern, »nach Art von Leibl« vom Detail auszugehen und den Gesamteindruck zu vernachlässigen.

Selbst für Zügel, einem der konsequentesten Impressionisten unter den Münchner Malern, ist also nicht der französische Impressionismus die Referenz, sondern die *Alla prima*-Malerei von Wilhelm Leibl. Diese Beobachtung macht man auch bei allen anderen dem deutschen Impressionismus zugerechneten Künstlern, die sich in München aufhalten, sei es Max Liebermann, Lovis Corinth oder die Maler der Künstlervereinigung Scholle. Corinth bewertet Wilhelm Leibl als den »größten Künstler aller Zeiten«; wesentliche Impulse für seine Malerei führt er auf dessen Künstlerfreund Wilhelm Trübner zurück: »Ich könnte mich fast rühmen sein (Trübners, d. Verf.) Schüler gewesen zu sein, wenn ein Verhältnis so genannt



IV | Franz Stuck: Wächter des Paradieses, 1889
Öl auf Leinwand, 250 × 167 cm, München
Museum Villa Stuck

wird, daß der Ältere dem Jüngeren Ratschläge aus seinen reichen Erfahrungen freigiebig mitteilt und diese von dem Jüngeren pietätvoll befolgt werden.«²⁶ Eberhard Ruhmer resümiert folgerichtig: »Daß die besten unter den zumeist jüngeren Malern in diesem Sinne von Leibl ausgegangen sind, nicht unmittelbar von den französischen Impressionisten (so sehr sie diese verehrten), beweisen manche Arbeiten aus den Münchner Jahren Liebermanns und Corinths zwischen 1878 und 1899.«²⁷

Wilhelm Leibl, der zwar bereits in den 1870er Jahren vor allem in Frankreich als bedeutender Meister gefeiert wird, hat in München seinen großen Durchbruch bezeichnenderweise erst Anfang der 1890er Jahre – zeitgleich also mit dem Aufstieg der jungen, deutschen Impressionisten. Nun werden seine Arbeiten jährlich präsentiert und sogar vom Bayerischen Staat erworben. 1891 reserviert man im Glaspalast eine ganze Wand des »Ehrensaals« für seine Gemälde, die Presse lobt seine Arbeiten über die Maßen, er wird zum Ehrenprofessor ernannt und die Zeitschrift *Kunst für Alle* bezeichnet ihn in einer Sondernummer 1892 als einen den größten deutschen Maler überhaupt.²⁸ Im Juni 1893 lässt er seinen Bruder über seine Arbeiten in der großen Ausstellung in der Kunsthandlung Littauer wissen, dass sie »bei den Künstlern sehr gefallen sollen, namentlich der jungen neuen Generation, welche sich wohl allmählich wieder dem genauen Studium der Natur hingeben wird, wie ich es von jeher gethan habe.«²⁹ Sein Einfluss auf die junge Generation ist enorm, nicht zuletzt da sich auch Leibls Stil geändert hat – hin zu einer helleren Palette und einem lockereren Pinselstrich.

Die französischen Impressionisten hingegen werden erstaunlicherweise kaum von den jungen Münchner Malern rezipiert. So sind ihre Arbeiten auch nicht – obwohl in der Literatur immer wieder fälschlich dargestellt³⁰ – auf den Münchner Glaspalastaustellungen zu sehen. Bis 1893 findet sich in den Katalogen keiner ihrer Namen – mit Ausnahme des Jahres 1891, als sieben Bilder von Edouard Manet, vier von Claude Monet und drei von Alfred Sisley gezeigt werden und Fritz von Uhde den Juryvorsitz hat.³¹

Uhde ist neben Liebermann sicherlich der erfolgreichste Impressionist in Deutschland und damit in München ihr wichtigster Vertreter. Er bleibt jedoch – im Gegensatz zu Liebermann – stets narrativ und gilt aufgrund seiner Motivik als Erneuerer der christlichen Malerei. Ende der 1880er Jahre wird er mit Ehrungen und Ämtern überhäuft, so dass ihm auch 1891 der Vorsitz der Gesamtjury der Jahresausstellung übertragen wird. Seine progressive Ausstellungspolitik mag den Ausschlag für die Machtkämpfe der »Alten« gegen die »Jungen« gegeben haben, denn im Jahr darauf spaltet sich die Secession von der Künstlergenossenschaft ab – mit Uhde als Gründungsmitglied.³²

Auch bei den Parisaufenthalten sind die jungen Künstler kaum auf den französischen Impressionismus aufmerksam geworden, sondern rezipieren dort die Salonmalerei. Corinth etwa schwärmt von Künstlern wie Jules Bastien-Lepage oder Adolphe William Bouguereau, Zügel von Constant Troyons.³³ Selbst die Scholle-Maler beziehen sich nicht direkt auf die französischen Impressionisten.³⁴

Für viele deutsche Impressionisten spielen hingegen Aufenthalte in Holland und Belgien eine wichtige Rolle bei ihrer Hinwendung zur Plein air-Malerei. Schuch und Trübner reisen 1873 nach Holland, auch Liebermann entdeckt Holland in den 1870er Jahren und macht es über 40 Jahre lang in den Sommermonaten zu seiner Malheimat. Uhde findet 1882 in Zandvoort zur Freilichtmalerei und Zügel entdeckt 1889 im holländischen La Panne die Bedeutung des Lichts für seine Malerei.³⁵

In München finden die impressionistisch gesinnten Maler seit 1892 ihre künstlerische Heimat in der Secession.³⁶ (Abb. V) 78 Mitglieder, darunter Dill, Habermann, Heine, Höcker, Liebermann, Olde, Piglhein, Stuck, Thoma, Trübner, Uhde oder Zügel, sind – nach Debatten um die Präsentation von nationaler anstatt von internationaler Kunst – aus der Künstlergenossenschaft ausgetreten. Ihre Secession bemüht sich um bessere Ausstellungsmöglichkeiten, künstlerisches Niveau sowie um einen Austausch mit ausländischen Kollegen. Doch obwohl sie durchaus internationale Gäste zu ihren



V | H. Nisle: Das Ausstellungsgebäude der Münchner Secession, um 1893, Holzstich, 19 × 25,2 cm
München, Akademie der Bildenden Künste

Ausstellungen einladen, sind erstaunlicherweise auch hier zu Anfang keine französischen Impressionisten dabei.³⁷ Künstlerisch zeichnen sich die Secessionismaler durch große Heterogenität aus. Die Sektion der Impressionisten und Naturalisten ist die größte – neben Vertretern der Gründerzeitmalerei oder den Symbolisten.³⁸ Ohne Zweifel ist die Secession die flexible institutionelle Antwort auf den herrschenden Pluralismus Ende des 19. Jahrhunderts, und gerade daher führt der enorme Zulauf letztlich zu einer Konturenlosigkeit der Gruppierung.

Generell ist das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in München von Kunstkämpfen sowie einer extremen Verschiedenartigkeit in Manier und Thematik geprägt. Vertreter des Naturalismus, der sogenannten »Armeleutemalerei« um Fritz von Uhde, sowie der erstarkten Freilichtmalerei stehen den alten Salonmalern um Franz von Lenbach und den aufstrebenden Symbolisten wie Franz von Stuck gegenüber. Der aufkommende »Neuidealismus« – orientiert an Werken von Arnold Böcklin, Hans Thoma oder Max Klinger –, der als spezifisch deutsch eingestuft wird, steht dem Impressionismus französischer Couleur diametral entgegen, der es aufgrund des extremen Nationalismus und der Ablehnung des zum Erbfeind erklärten Nachbarn schwer hat, Anerkennung auf breiter Ebene zu finden.³⁹

Und auch die Secessionsmitglieder sind zu heterogen, um als Gruppe Bestand zu haben. Schon bald nach ihrer Gründung gehen die wichtigsten ihrer jungen Mitglieder, so Peter Behrens, Lovis Corinth, Otto Eckmann, Julius Exter, Thomas Theodor Heine, Hans Olde, Hermann Schlittgen, Max Slevogt, Carl Strathmann und Wilhelm Trübner eigene Wege, indem sie eine neue Gruppe namens Freie Vereinigung München gründen. Als bekannt wird, dass sie Ende 1893 in Sonderverhandlungen die Zusage erhalten haben, im folgenden Jahr als Gruppe juryfrei im Glaspalast ausstellen zu dürfen, erhebt sich Protest innerhalb der gesamten Münchner Künstlerschaft gegen dieses Vorrecht. Das Ergebnis ist, dass sie von der Secession als Abtrünnige gebrandmarkt und ausgeschlossen,

von der Kunstgenossenschaft als Radikalisten verschrien werden:⁴⁰ »Da musste gegen die Verräter ein Exempel statuiert werden, wodurch jedem Neuerer die Lust danach für immer vergehen sollte. Wir wurden boykottiert, exkommuniziert. (...) Ich kann nicht sagen, dass dieses Ausgeschlossensein auf meine Gemütsart angenehm wirkte.«⁴¹ resümiert Corinth. Außerhalb der jurierten Künstlergruppen haben sie aber in München kaum Möglichkeit, angemessen auszustellen. Eine private, der modernen Malerei gegenüber aufgeschlossene Galerienszene wie in Berlin hat sich noch nicht entwickelt, so dass ihnen über kurz oder lang nichts anderes übrig bleibt, als München zu verlassen. Der Berliner Kunstsalon Gurlitt bietet schließlich den Separatisten die Möglichkeit, ihre Arbeiten 1894 und 1895 gemeinsam mit Leibl sowie mit internationalen Gästen zu präsentieren.⁴² Damit ist das Verhältnis dieser jungen, fortschrittlichen Künstler zu München gebrochen, mit dem Resultat, dass fast alle wenig später die bayerische Hauptstadt verlassen, die meisten in Richtung Berlin.⁴³ Zugespitzt formuliert ist es also letztlich die Secession, die sich zwar Modernität auf die Fahnen geschrieben hat, aber die Progressivsten unter ihnen durch den Ausschluss aus ihrem Verband aus München vergrault.

München und seine Akademie, die ab 1900 unter Ferdinand von Miller in ein immer konservativeres Fahrwasser gerät, vermögen ihre Zöglinge, die sie ausgebildet haben, nicht zu binden. 1895 geht Kuehl nach Dresden, 1896 Trübner nach Frankfurt, 1901 zieht es Corinth und Slevogt endgültig nach Berlin. Der Verlust für München ist extrem: »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.«⁴⁴ »Münchens Niedergang als Kunststadt« – wie es der Kritiker Hans Rosenhagen in seinem vielzitierten Aufsatz 1901 betitelt, ist das Resultat.⁴⁵ Berlin, die aufsteigende Kulturmetropole mit ihrer progressiven, neugegründeten

Secession und ihrer modern orientierten Galerienlandschaft, ergreift die Chance.⁴⁶ Hier können sich die großen deutschen Impressionisten Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt schließlich entfalten. Die Galerie Schulte präsentiert viele der Münchner Impressionisten in Einzelausstellungen, etwa Trübner 1892 und 1895, Zügel 1898 oder Uhde 1899.⁴⁷ Ein Teil der Münchner Secession ist 1893 und 1894 unter dem Titel 24 bei Schulte zu sehen. In der Galerie Gurlitt hat bereits 1883 die erste öffentliche Ausstellung mit Werken der französischen Impressionisten in Deutschland stattgefunden.⁴⁸ Hier stellt auch die Münchner Künstlervereinigung Scholle 1899 erstmals geschlossen aus.⁴⁹

In München ist die private Galerieszene dagegen unterentwickelt; erst Franz Josef Brakl 1905 und Heinrich Thannhauser 1909 können den modernen Künstlern Möglichkeiten bieten, wie sie seit den 1880er Jahren in Berlin mit Fritz Gurlitt, Eduard Schulte oder Paul Cassirer bereits vorhanden sind.⁵⁰ So wird zwar der Grundstock des deutschen Impressionismus aufgrund einer hervorragenden Infrastruktur in München gelegt, entfalten kann er sich aber erst in Berlin aufgrund privater Initiativen.

1 Zur Gründung der »Freien Vereinigung München« 1893, in: Lovis Corinth, Selbstbiographie. Leipzig 1926, S. 110.

2 Zur Begriffsbestimmung des »deutschen Impressionismus« – eingeführt bereits durch Paul Cassirer und bezogen auf Liebermann, Slevogt und Corinth – im Vergleich zum französischen Impressionismus, vgl. die schöne Zusammenfassung mit weiterführender Literaturangabe bei: Birgit Sander, *Wilhelm Trübner und der Impressionismus*, in: Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896–1903. (Kat.) Hg. Manfred Großkinsky, Frankfurt am Main 2001, S. 59–69.

3 Frank Büttner, *Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt*, in: *zeitenblicke* 5 (2006), Nr. 2, [19. 9. 2006]. Hg. Birgit Jooss und Christian Fuhrmeister, URL: http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Buettner/index__html, URN: urn:nbn:de:0009-9-5617.

4 Andrea Grösslein, Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888. München 1987.

5 Birgit Jooss, ... gegen die sogenannten Farbenkleckser. Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918), in: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. Hg. Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp und Florian Matzner, München 2008, S. 54–65.

6 Zitiert nach Zdenek Felix, Lovis Corinth. 1858–1925. Köln 1985, S. 195.

7 Zum »Reinmalerischen« vgl. Eberhard Ruhmer, Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei. München 1984; Hajo Düchting, *Auf der Suche nach der »Reinen Kunst«*. Von Wilhelm Leibl bis Wassily Kandinsky, in: Vom Biedermeier zum Impressionismus. Hg. Hubertus Kohle, München u. a. 2008, S. 535–542.

- 8 Wilhelm Leibl an seine Mutter am 3. 6. 1876, in: Wilhelm Leibl (1844–1900). Briefe mit historisch-kritischem Kommentar. Hg. Boris Röhr, Hildesheim u. a. 1996, S. 105.
- 9 Eberhard Ruhmer, *Leibl als Vorbild*, in: Wilhelm Leibl. (Kat.) Hg. Götz Czymmek und Christian Lenz, Heidelberg 1994, S. 155–175, hier S. 161. Sein Lehrer Arthur von Ramberg machte das Studium der frühen Niederländer zur Pflicht für seine Schüler; vgl. Klaus Jörg Schönmetzler, Wilhelm Leibl und seine Malerfreunde. Rosenheim 1994, S. 5.
- 10 Gerhard Leistner, *Hölzel zwischen Mähren und Schwaben. Eine illustrierte Reise durch seine Biografie*, in: Kaleidoskop. Hölzel in der Avantgarde. Hg. Marion Ackermann, Gerhard Leitner und Daniel Spanke, Heidelberg 2009, S. 16–25, hier S. 17–18. Heinrich von Zügel verbrachte zwar auch zwischen 1880 und 1886 seine Sommer in Dachau, wo seine ersten Freilichtbilder entstanden, hatte jedoch keinen Kontakt zu den »Neu-Dachauern«. Eugen Keulerleber (Bearb.), Heinrich von Zügel 1850–1941. Gemälde und Zeichnungen. Stuttgart 1981, S. 25.
- 11 Katarina Ambrozić, Wege zur Moderne und die Aßbe-Schule in München. Recklinghausen 1988.
- 12 Stefanie Kamm, Wilhelm von Diez 1839–1907. Ein Künstler zwischen Historismus und Jugendstil. München 1991, S. 134–135.
- 13 Die Bezeichnung »Antikenklasse« wird in den Matrikelbüchern nur noch bis 1884 geführt. Seit 1882 war ihr Besuch nicht mehr obligatorisch.
- 14 Hermann Ebers, Aus meiner Studienzeit, ca. 1954, S. 63–64. Nürnberg, GNM, DKA, NL Ebers, Hermann, I–B, 69.
- 15 Birgit Jooss, ... *der erste Moderne in der alten Akademie – der Lehrer Paul Höcker*, in: Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter. (Kat.) Hg. Siegfried Unterberger, Felix Billeter und Ute Strimmer, München 2007, S. 28–43.
- 16 Fritz von Ostini, *Paul Höcker und seine Schule*, in: Velhagen und Klasings Monatshefte, 6. 2. 1913, Bd. II, Jg. XXVII., Heft 6, S. 161–174, hier S. 172.
- 17 Ebd. S. 162.
- 18 Bernd Dürr, Leo Putz, Max Feldbauer und der Kreis der *Scholle* und *Jugend* in Dachau um 1900. Dachau 1989, S. 43; Ruth Stein, Die Scholle. Eine Münchner Künstlervereinigung um die Jahrhundertwende. Eppan 1991, S. 16–32.
- 19 Thomas D. Lidtke, *Carl Marr. Leben und Werk*, in: Vice Versa. Deutsche Maler in Amerika, Amerikanische Maler in Deutschland. 1813–1913. Hg. Katharina und Gerhard Bott, München 1996, S. 127–135.
- 20 Birgit Jooss, *Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh – Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus*, in: Plurale. Zeitschrift für Denkversionen. Heft 5 – Gewinn. Hg. Mirjam Goller u. a., Berlin 2005, S. 196–228.
- 21 Kunstchronik, in: Münchener Neueste Nachrichten, Jg. 44, Nr. 126, 18. 3. 1891, S. 4.
- 22 Julius Bierbaum, Franz Stuck. München 1893, S. 50.
- 23 Ebd. S. 51.
- 24 Kunst für Alle, Jg. 11, Heft 9. 1. 2. 1896, S. 135–136.
- 25 Hermann Ebers. Aus meiner Studienzeit (wie Anm. 14).
- 26 Lovis Corinth, Gesammelte Schriften. Hg. Kerstin Englert, Berlin 1995, S. 71.
- 27 Eberhard Ruhmer. Leibl als Vorbild (wie Anm. 9). S. 173.
- 28 Boris Röhr, Wilhelm Leibl. Leben und Werk. Hildesheim/Zürich/New York 1994, hier S. 241–245.
- 29 Wilhelm Leibl an seinen Bruder Johann Leibl, Aibling, 2. 6. 1893, in: Boris Röhr. Leibl (wie Anm. 8). S. 266.
- 30 Eugen Keulerleber (Bearb.). Heinrich von Zügel 1850–1941 (wie Anm. 10). S. 25.
- 31 Alle Kataloge der Glaspalastausstellungen der Jahre 1879, 1883, 1888 bis 1893 wurden auf die Namen Degas, Manet, Monet, Morisot, Pissaro, Renoir und Sisley geprüft.
- 32 Ulf Küster, *Fritz von Uhde – Biographie*, in: Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. (Kat.) Hg. Dorothee Hansen, Ostfildern-Ruit 1998, S. 212–219.
- 33 Bernhart Schwenk, *Corinth in München*, in: Lovis Corinth. (Kat.) Hg. Peter-Klaus Schuster u. a. München und New York 1996, S. 25–36, hier S. 30; Mario-Andreas von Lüttichau, *Paris! Ein Bild für den Salon! – Paris? Corinth zwischen Akademie und Avantgarde*, in: Lovis Corinth und die Geburt der Moderne. (Kat.) Hg. Ulrike Lorenz u. a. Leipzig u. a. 2008, S. 330–338, hier S. 333; Elisabeth Feilen, Heinrich von Zügel und seine Schüler, Gießen 1990, S. 1; Birgit Sander, Wilhelm Trübner und der Impressionismus (wie Anm. 2). S. 63.
- 34 Christian Lenz, Gedanken zur Kunst um 1900, in: Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter (wie Anm. 15). S. 10–19, hier S. 17.
- 35 Nicole Bröhan, Max Liebermann. Berliner Köpfe. Berlin 2002, S. 45–53; Ulf Küster, Fritz von Uhde – Biographie (wie Anm. 32). S. 214.; Heinrich von Zügel, *Autobiographie aus dem Jahre 1913*, in: Eugen Keulerleber (Bearb.), Heinrich von Zügel 1850–1941 (wie Anm. 10). S. 23.
- 36 Secession. 1892–1914. Hg. Michael Buhrs, München 2008, S. 71–75, hier S. 74. Markus Harzenetter, Zur Münchner Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung. München 1992.

37 Bettina Best, *Internationale Gäste der Münchner Secession*, in: *Secession 1892–1914* (wie Anm. 36). S. 207–215, hier S. 208–210.

38 Horst Ludwig, *Impressionistische Tendenzen*, in: Ebd. S. 84–93, hier S. 84.

39 Ulrike Lorenz, *Lovis Corinth – Biographie*, in: *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne* (wie Anm. 33). S. 20–48, hier S. 26.

40 Das kurze Bestehen der *Freien Künstlervereinigung München* ist bislang kaum eingehender untersucht. Die ausführlichste Darstellung findet sich bei Klaus Rohrandt, *Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Biographie und Studien zum Werk*, Kiel 1972, S. 138–139; Lovis Corinth, *Selbstbiographie* (wie Anm. 1). S. 110.

41 Ebd. S. 111.

42 Dr. R[elling], *Ausstellungen und Sammlungen*, in: *Kunst für Alle*, 1894, Bd. 9, S. 284; J. S[pringer], *Ausstellungen und Sammlungen*, in: *Kunst für Alle*, 1895, Bd. 10., S. 201–202.

43 Andrea Bärnreuther, *Biographie*, in: *Lovis Corinth* (wie Anm. 33). S. 11–24, hier S. 14–15. Monika Peschken-Eilsberger, Thomas Theodor Heine. *Der Herr der roten Bulldogge*. Leipzig 2000, S. 27; Klaus Rohrandt, *Wilhelm Trübner – Die Frankfurter Jahre 1896–1903*, in: *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896–1903* (wie Anm. 2). S. 11–19, hier S. 12.

44 Georg Jacob Wolf, *Kunst und Künstler in München. Studien und Essays*. Strassburg 1908, S. 6.

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

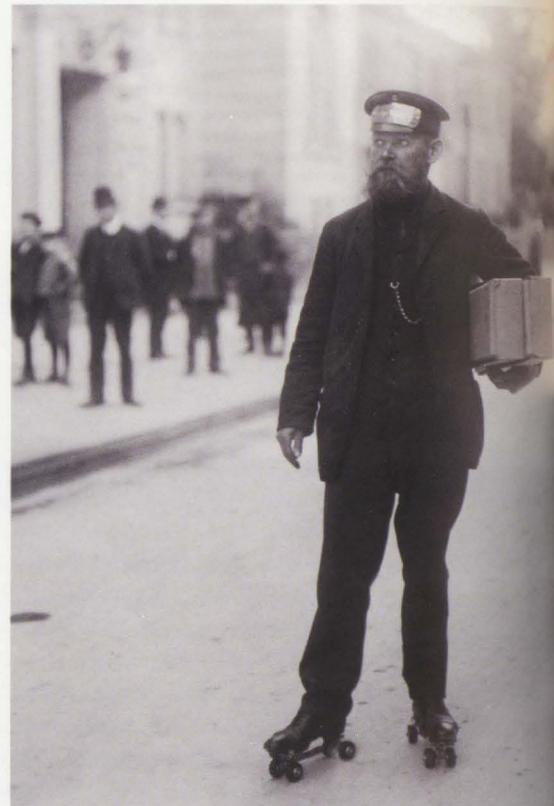
46 Hans Peter Thurn, *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes*, München 1994, S. 119–128.

47 Edith Valdivieso, *Wilhelm Trübner – Daten zu Leben und Werk*, in: *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896–1903* (wie Anm. 2). S. 87–97, hier S. 90–91; Clemens Jöckle, *Mit der Farbe zeichnen. Heinrich von Zügel (1850–1941)*, Lindenberg 2000, S. 6; Ulf Küster, *Fritz von Uhde – Biographie* (wie Anm. 32). S. 217.

48 Bernhart Schwenk, *Corinth in München* (wie Anm. 33). S. 30.

49 Sabina Fliri, *Leo Putz und die Scholle*, in: *Die Scholle. Eine Künstlergruppe zwischen Secession und Blauer Reiter* (wie Anm. 15). S. 162–173, hier S. 164.

50 Andrea Bambi, *Bilderfimmel und Gemälderummel. Brakls Kunsthaus und die Künstlergruppe Scholle*, in: Ebd. S. 174–185, hier S. 178–179.



Straßenszene. Dienstmann auf Rollschuhen, Berlin 1900; Berlin Bahnhof Friedrichstraße, um 1910