

BIRGIT JOOSS

»... der erste Moderne in der alten Akademie«

Der Lehrer Paul Höcker

¹ Siehe Ostini 1913, S. 172.

² Vgl. Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München, Archiv und Sammlungen. Die digitale Edition der Bücher ist für das Jahr 2007 vorgesehen.

³ Vgl. Bettelheim, Anton, *Biografisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*. XV, Berlin 1910, S. 147. Die immer wieder angeführte Tatsache (vgl. z.B. Ostini 1913, S. 172), dass er mit 37 außerordentlich jung berufen worden sei, lässt sich nicht bestätigen, wenn man das Berufungsalter seiner Vorgänger ansieht: Sándor von Wagner war 31-jährig, Wilhelm von Diez 33-jährig, Otto Seitz 27-jährig, Ludwig von Löfftz 33-jährig, Gabriel von Hackl 37-jährig, Friedrich August von Kaulbach 33-jährig. Höckers Nachfolger: Karl von Marr 35-jährig sowie Franz von Stuck 32-jährig. Vgl. Personalliste der Akademie der Bildenden Künste München.

⁴ Siehe Eintrag im zweiten Matrikelbuch der Akademie der Bildenden Künste München, Archiv und Sammlungen.

⁵ Zu Diez vgl. Kamm 1991.

⁶ Vgl. Biermann 1910, S. 1f.

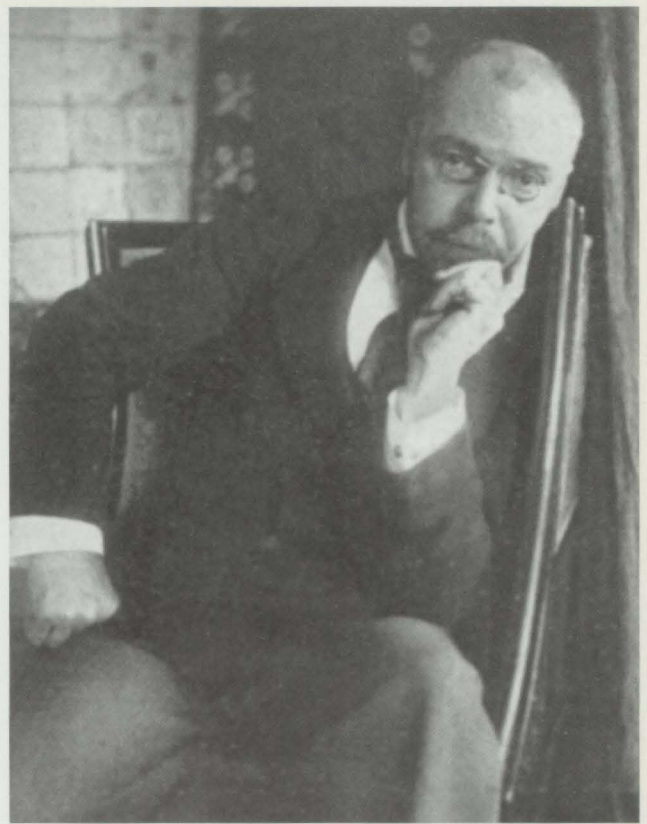
⁷ Siehe Wolf 1917, S. 14 und 18.

Der Malereiprofessor Paul Höcker (1854–1910) galt unter seinen Zeitgenossen als der erste moderne Lehrer an der Münchner Kunstakademie (Abb. 1). Gerade im Vergleich mit seinen Kollegen lobten Schüler wie Kunstkritiker nicht nur seinen liberalen Unterrichtsstil, sondern auch die von ihm erstmals an der Akademie vermittelte Methode der Pleinairmalerei. Er wurde gar als Avantgardist gewürdigt: »Die erste Schulausstellung, die Hoecker am Schlusse des Sommersemesters zeigte, verblüffte geradezu. In den anderen Schulen Atelierarbeit, Anlehnung an die Meister und Schema – bei ihm Freudigkeit, Sonne, Farben und so viele Temperamente als Schüler ausstellten! Er war der erste, der mit seinen Schülern sich im Sommer aufs Land wagte ... Er stellte nicht ein Modell, an dem man sich acht oder vierzehn Tage müde arbeiten musste – gemalt wurde alles, was zu kriegen war ... Hoecker war der erste Moderne in der alten Akademie. Aber er lehrte nicht ›Modernität‹ nach Paragraphen, sondern regte an zum Sehen und Selbstfinden.«¹

Obwohl Paul Höcker von seinen Zeitgenossen so gepriesen wurde, ist er heute weitgehend unbekannt. Sein Werk ist unzugänglich und schlecht publiziert, aber auch seine Leistung als exzellenter Lehrer mit einer bedeutenden Schülerschaft in Vergessenheit geraten. Heute wird stets Franz von Stuck (1863–1928) das Lob zuteil, der erste Moderne an der Akademie gewesen zu sein, obwohl er erst vier Jahre nach Höcker als Professor berufen wurde. Doch aus Höckers Klasse gingen bedeutende Schüler hervor. Nicht nur der Großteil der Illustratoren der 1896 neu gegründeten Zeitschriften *Jugend* und *Simplicissimus* sowie fast alle Scholle-Maler zählten zu seinen Schülern: Gustav Bechler, Reinhold Max Eichler, Max Feldbauer, Walter Georgi, Adolf Höfer, Adolf Münzer, Walter Püttner, Leo Putz und Franz Wilhelm Voigt. Auch bedeutende Künstler der nachfolgenden Generation hatten ihre Ausbildung bei ihm absolviert, darunter Bruno Paul, Karl Schmoll von Eisenwerth oder Angelo Jank. Selbst der einflussreiche Münchner Kunstsammler, Verleger und Herausgeber der *Münchner Neuesten Nachrichten* sowie der *Jugend*, Georg Hirth, schickte seinen Sohn Arthur in Höckers Klasse.² Paul Höcker lehrte nur relativ kurz in München. Er wurde mit 37 Jahren im Dezember 1891 als Nachfolger des zurückgetretenen Friedrich August von Kaulbach als Malereiprofessor an die Akademie berufen³, doch sieben Jahre später musste er sie bereits wieder verlassen.

Am 11. August 1854 in Oberlangenu in Schlesien geboren und aufgewachsen, kam Höcker als Zwanzigjähriger nach München, um sich am 19. Oktober 1874 in die Antikenklasse der Münchner Kunstakademie einzuschreiben.⁴ Von dort wechselte er in die Klasse des Genre-, Landschafts- und Historienmalers Wilhelm von Diez, wo er bis zum Frühjahr 1879 – gemeinsam mit Schülern wie Ludwig Herterich, Adolf Hoelzel oder Karl Stauffer-Bern – studierte.⁵ Danach folgten Jahre wiederholter, längerer Aufenthalte in Paris, Holland, Holstein und Berlin, bis er 1888 endgültig nach München zurückkehrte und sich Vertretern einer modernen naturalistischen Malrichtung – vielfach aus der ehemaligen Klasse Diez – anschloss (Abb. 2).⁶ Wilhelm von Diez selbst war bereits ein wichtiger Lehrer an der Akademie gewesen, der seinen Schülern technische Freiheiten erlaubte, mit weichem Pinsel malerisch experimentieren ließ, sie zu Eigenständigkeit und Austausch untereinander anregte und so ihren innovativen Geist förderte, wie der Kunstkritiker Georg Jacob Wolf resümiert: »Der Lehrer war mit dieser gegenseitigen Förderung der Schüler überaus einverstanden. Denn ihn plagte keineswegs der Ehrgeiz, das Münchner Kunstleben mit Miniaturausgaben seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit, mit kleinen Diezen, zu bevölkern und seine Art zu malen, sowie seinen Stoffumkreis als den allein gültigen hinzustellen. ... [so] daß man nicht zuviel wagt, wenn man die Diez-Schule als Wiege der gesamten modernen Münchner Malerei und darüber hinaus eine Stätte der besten Anregungen für die ganze deutsche Kunst nennt.«⁷

Diesen Geist von Freiheit und Förderung des individuellen Talents gab Höcker später an seine eigenen Schüler weiter, sodass Wolf im Folgenden auf diese Parallele – ja Konkurrenzsituation – aufmerksam macht: »Besonders aber fand Diez in seinem Schüler Paul Höcker späterhin – gleichfalls an der Münchner



1

Abb. 1

Porträt Paul Höcker, Fotograf unbekannt, o.J.



2



3

Abb. 2
Das Atelier von Paul Höcker in München,
fotografiert von Carl Teufel, 1889/90

Abb. 3
Paul Höcker, *Ein Wunsch*, um 1893
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt,
Verbleib unbekannt

Akademie – einen scharfen Konkurrenten in der Beliebtheit als Lehrer. In Höckers Atelier wiederholte sich das Schauspiel, das einst die Diez-Schule dargeboten: wiederum war ein ›Geniekasten‹ beisammen. Diez selbst mochte daran seine Freude haben: ein bißchen großväterlich und wehmütig zwar, aber doch voll Genugtuung, dass er, der noch als Achtundsechzigjähriger (er starb am 25. Februar 1907) voll Schaffensfreudigkeit und voll Bildkraft war, seine legitimen Urenkelschüler erleben konnte, die ihm, wie einst seine eigenen Schüler, Ehre machten.«⁸

Paul Höcker wurde von Ludwig von Löfftz (1845–1910), einem Diez-Schüler der vorangegangenen Generation, berufen, der seit 1878 als Professor für Malerei an der Akademie unterrichtete und im Dezember 1891 als Nachfolger Friedrich August von Kaulbachs zum Akademiedirektor ernannt worden war. Unter seiner Führung gelangen Berufungen innovativer Kräfte, darunter auch von Künstlern aus dem sich gerade formierenden Secessionkreis. So folgten nach Höcker vier Jahre später der junge Franz Stuck sowie Heinrich von Zügel (1850–1941), beide – wie Höcker – Gründungsmitglieder der Secession. Fünf Jahre zuvor (1886) war der prächtige Neubau der Akademie am Siegestor endgültig bezogen worden, sodass die Situation sowohl in räumlicher als auch in personalpolitischer Hinsicht als verhältnismäßig gut zu bezeichnen ist. Dennoch waren die Lehrer der vorangegangenen Generation – »lauter Mumien der Pilotschule«⁹ – in der Überzahl. Fast alle

der in den 1890er-Jahren lehrenden Maler waren in der Klasse von Karl von Piloty ausgebildet worden, so Sándor von Wagner (1838–1919), Franz von Defregger (1845–1921), Nikolaus Gysis (1842–1901), Sándor von Liezen-Mayer (1839–1898) und viele mehr. Sieht man sich jedoch die Geburtsjahrgänge der Professoren an, so lässt sich nicht wirklich von »Vergreisung« sprechen – das durchschnittliche Alter lag in Höckers Berufungsjahr 1891 um die 50 Jahre. Sieben Jahre später mag der Topos vom veralteten Kollegium, der symptomatisch für die Beschreibungen der Personalsituation an der Münchner Kunstakademie zu sein scheint, besser gegriffen haben: »Energisch wurde die Notwendigkeit betont, die bejahrten Professoren in den Ruhestand zu versetzen und bei neuen Berufungen auf den Nachwuchs Rücksicht zu nehmen. Doch handelte es sich dabei nicht um das Nachrücken einer Generation, die auf ihr Daseinsrecht pochte, sondern im Übergangsstadium der ehrgeizig zur Großstadt aufstrebenden bayrischen Residenz um die Verteidigung einer nicht mehr sicheren lokalen Tradition gegen Verbesserungen einer veränderten Zeit, die aus Paris und Berlin nach München getragen werden sollten. Der Streit ging um eine neue Kunst, ..., um die Verjüngung aller Lehranstalten, um ein neues, frisches Leben – in einer vertrockneten und verstaubten Atmosphäre.«¹⁰

Die legendäre Gesinnungsstarre und Reformresistenz der Akademie erschwerte auch damals die Öffnung für neue künstlerische Entwicklungen, sodass die jungen, progressiv gesinnten Schüler sich entweder bei den wenigen fortschrittlichen Professoren sammelten oder der Akademie als Institution generell den Rücken zukehrten und sich andere Möglichkeiten der Künstlerausbildung suchten, etwa in den Münchner Privatschulen eines Anton Azbe oder Simon Hollósy. Nicht zuletzt deshalb versuchte Löfftz mit den Secessionisten neuen Wind in die alten Flure zu bringen.

Die Münchner Secession, die sich – nur wenige Monate nach Höckers Berufung zum Professor – im Februar 1892 formierte, setzte sich für eine neue Ausstellungspolitik sowie für eine von der Künstlergenossenschaft zurückgedrängte Internationalität der Kunststadt München ein. Ihr Erscheinungsbild in künstlerischer Hinsicht war äußerst vielfältig, sodass man als kleinstmöglichen Nenner die Freiheit der Stilentwicklung eines jeden Einzelnen nennen kann, ein Grundsatz, der bereits in der Diez-Klasse vorgeherrscht hatte. Paul Höcker war – neben einigen anderen Diez-Schülern – Gründungsmitglied und als erster Schriftführer im Exekutivkomitee der Vereinigung.¹¹ Warum Höcker sich schon bald bei der Secession zurückzog, ist unbekannt.¹² Vielleicht nahmen ihn seine Aufgaben für die Akademie so in Beschlag, dass er sein Engagement an anderer Stelle aufgab.

War nun Paul Höcker als Secessionist an der Akademie Garant für eine malerisch neue, gar avantgardistische Richtung? Bot sein Œuvre wegweisende Vorbildfunktion für seine Schüler? Als Grafiker ist er nicht in Erscheinung getreten, wie man vielleicht aufgrund seiner zahlreichen Schüler, die als Illustratoren hervortraten, vermuten würde.¹³ Er war Maler, doch sein malerisches Werk stellt sich äußerst heterogen dar. Buchner äußerte sich in seinem Nachruf auf Höcker folgendermaßen: »Wäre Paul Höcker nichts anderes als der Lehrer jenes Künstlerkreises,



4

Abb. 4

Paul Höcker, *Holländisches Mädchen*, 1882/83
Öl auf Leinwand, 126 x 73 cm, Neue Pinakothek
München

⁸ Ebd., S. 18.

⁹ Siehe *Bayerisches Vaterland*, 31.3. und 1.4.1898, zitiert nach Zacharias 1989, S. 11.

¹⁰ Siehe Uhde-Bernays, Hermann, *Im Lichte der Freiheit*, München 1963, S. 120ff., zitiert nach Stein 1974, S. 13.

¹¹ Zur Secession vgl. den Beitrag von Bettina Best, S. 152.

Höcker war im Übrigen im Juni 1891 sowie im Dezember 1891 für drei Jahre als Ersatzmann zur Ergänzung des Vorstandes der Münchener Künstlergenossenschaft gewählt worden. Vgl. *Die Kunst für Alle*, 15. Juni 1891, Jg. VI, Heft 18, S. 287, und 15. Dezember 1891, Jg. VII, Heft 6, S. 91.

¹² 1893 ist Höcker noch im Secessionenkatalog als Schriftführer genannt, 1894 ist er nicht mehr Schriftführer, aber noch im Ausschuss, danach fehlt er selbst im Ausschuss. Vgl. die offiziellen Kataloge der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens »Secession«, München 1893ff.



5



7

der als ›Scholle‹ weithin berühmt ist, so könnte er mit diesem Verdienst schon zufrieden sein. Höcker war aber selbst ein feiner, großer Künstler; freilich kein ganz Großer, außerdem auch einer der Stillen im Lande.«¹⁴

Da sind zum einen die zahlreichen harmlosen, brav anmutenden Szenen aus dem holländischen Leben, denen er seine ersten Erfolge verdankte. Hier knüpfte er an die holländische Genremalerei an: beschauliche Szenen am Kamin (Abb. 3), holländische Mädchen in Tracht (Abb. 4 und 5), Mädchen, die sich vor dem Spiegel putzen und mit Kätzchen spielen, oder Kinder, die auf einer Wiese lagern, über ihre Arbeit gebeugte Schusterjungen (Abb. 6). Auffallend ist, dass er »für die keusche Anmut des Kindes besonders viel Sinn«¹⁵ hatte. Daneben existieren zahlreiche Darstellungen androgyner Gestalten mit symbolistischem Sinngehalt (Abb. 7 und 8), die sich bereits dem Jugendstil nähern, oder porträtähnliche Bilder, die zwischen Bildnis und Sinnbild stehen (Abb. 9). Man findet aber auch das beeindruckende Bild *Akt mit Blumenstrauß*, das Sigrid Bertuleit – im Vergleich mit Manets *Olympia* – beschreibt (Abb. 10): »Hoecker setzt die Accessoires in Szene und nobilitiert sein Modell, Blumenstrauß und Halskette mit Medaillon erinnern an Manets Interpretation. ... Hoeckers Unabhängigkeit gegenüber dem französischen Protagonisten Edouard Manet beruht auf der abstrakten Flächengestaltung – der Hintergrund lässt z.B. jeden vertikalen Pinselstrich erkennen. Eigenwillig ist Hoeckers Wahl der Farbe, die dem Gemälde einen Hauch von Modernität am Beginn des Jahrhunderts gibt. Somit ist dieser Akt auch im doppelten Sinn ein ›Akt der Befreiung‹.«¹⁶

Weiterhin widmete sich Höcker christlichen Themen, so in dem früh von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angekauften *Ave Maria* (Abb. 11) oder in den von religiöser Mystik bestimmten Sittenbildern, zu denen seine Nonnendarstellungen zu zählen sind (Abb. 12 und 13). Gerade diese boten immer wieder Anlass zu Kritik, da man Höcker – wohl zu Recht – eine Anlehnung an einen modischen Zeitgeschmack vorwarf, wie Richard Muthers Einschätzung verdeutlicht: »Später hat er ... sinnende Nonnen gemalt und, als die Mystik in Schwung kam, auch dieser Richtung mit eklektischem Geschmack sich angeschlossen.«¹⁷ Immerhin brachte ihm die *Nonne im Laubengang* – laut Ostini, der von diesem »reichlich kühnen« Bild, das »restlos gelungen« sei, berichtet – die Professur an der Münchner Akademie ein.¹⁸

Außerdem finden sich Landschaften, bisweilen mit Frauengestalten, die ihren Gedanken nachhängen (Abb. 14 und 15), Marinebilder unter dem Eindruck eines Aufenthalts in Kiel sowie Kriegsschiffbilder (Abb. 17). Und da sind nicht zuletzt die humoristischen Pierrot-Motive, ursprünglich für die Ausstattung des Speisesaals eines Champagnerfabrikanten entworfen (Abb. 18)¹⁹, die sich dann im weiteren Œuvre verselbstständigten und positiv auffielen (Abb. 16 und 19): »Auf der Münchener Internationalen von 1897 erregte unter vier ausgestellten Bildern ein Clown, der vor japanischem Wandschirm eine Pfauenfeder auf der Nase balanciert, Aufsehen – heute scheint er wie der ernsthaftere Pathe so manches Reznicekschen Karnevalsstückes.«²⁰

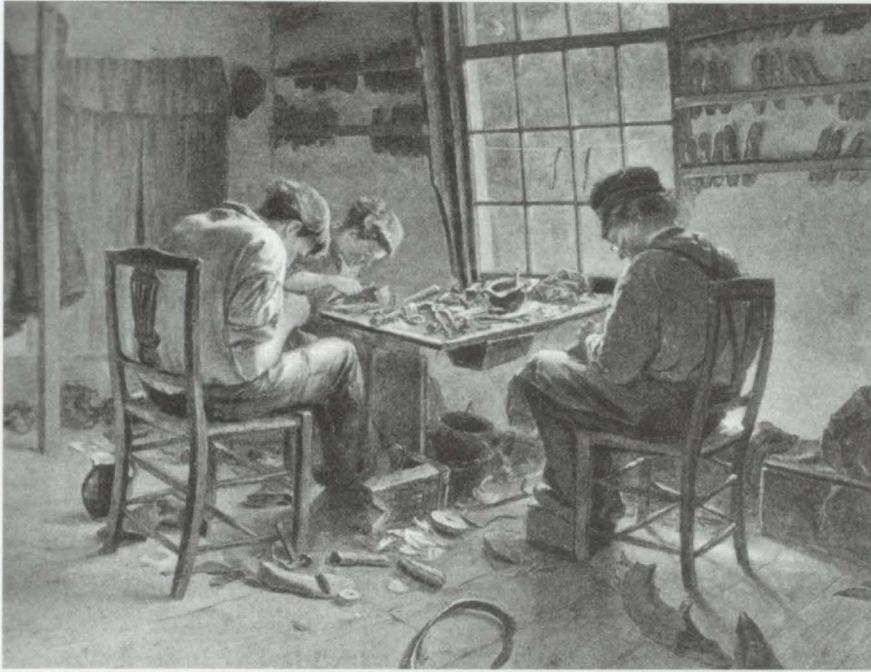


Abb. 5

Paul Höcker, *Holländisches Mädchen*, o.J.
Ölstudie, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt

Abb. 6

Paul Höcker, *Schusterwerkstätte*, 1889
Technik unbekannt, Maße unbekannt,
Verbleib unbekannt

Abb. 7

Paul Höcker, *Bacchant*, o.J.
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt,
Verbleib unbekannt

6

Formal lobten die Kritiker immer wieder seine in Holland erworbene Behandlung des Helldunkels sowie des Lichteinfalls, vor allem bei seinen mystischen Themen: »Bei Höckers schönem Bild ›die Nonne‹ bekommt das grünlich-weiße Licht, das durch die hellbelaubten Bäumen der langen Allee auf die träumerische junge Nonne fällt, einen etwas geisterhaften, überirdischen Charakter, der zu den farbigen Lichtflecken am Boden in gutem Gegensatz steht.«²¹ Was aber ebenso zu herber Kritik führen konnte: »ein Bild ... dessen bläuliche elektrische Beleuchtung aber ihren Zweck verfehlt, wenn sie in uns das Gefühl des mystischen erwecken soll. Im vorigen Jahre der grüne Lichteffect, in diesem Jahre der blaue, im nächsten??«²²

Uhde-Bernays kommt schließlich in seinem Nekrolog 1910 zu dem Schluss: »Trotz großer Vielseitigkeit in seinen Motiven war es Höcker nicht gegönnt, zu einer eigenen Reife zu gelangen.«²³ Und Ostini vermerkt: »Als Maler war Paul Höcker kein Revolutionär; er hielt sich hier auf einer Mittellinie der Ruhe und Ausgleichlichkeit im Bilde, der höchsten Sorgfalt im Formalen und in den Valeurs. Nur in der Farbe hatte er mit dem Schwarz und Braun der älteren Münchener Schule gebrochen, im Motiv an Stelle des Anekdotischen die Zustandsschilderung gesetzt.«²⁴

Alles in allem wurde Höcker zwar von seinen Zeitgenossen weitgehend positiv bewertet, allerdings immer wieder mit dem Hinweis, keiner der wegweisenden Künstler seiner Zeit gewesen zu sein. Sein Œuvre schwankt zwischen gefälligen holländischen Genreszenen, lyrisch-sentimentalen Bildern eines in Mode gekommenen Mystizismus, humorvollen Karnevalsszenen, aber auch beachtlichen Landschaften, Porträts und Aktdarstellungen. In seiner lockeren Malweise zeigte er – sicherlich auch angeregt durch seine Nähe zu den befreundeten Malern Max Liebermann und Fritz von Uhde²⁵ – einen Detail-Impressionismus, den man zu

13 Grafische Arbeiten wurden kaum in den zeitgenössischen Publikationen abgebildet. Heute sind keine Werke – selbst in naheliegenden Sammlungen wie der Staatlichen Graphischen Sammlung München, der Städtischen Galerie im Lenbachhaus oder der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt – bekannt. Freundliche Auskunft von Andreas Strobl.

14 Siehe Buchner 1910, S. 60.

15 Siehe Ostini 1913, S. 168.

16 Siehe Bertuleit 2003, S. 92.

17 Siehe Muther 1893/94, 3. Band, S. 440.

18 Vgl. Ostini 1913, S. 170.

19 Vgl. Voß, Georg: »Die Ausstellung der Münchener Secession im Sommer 1894«, in: *Die Kunst für Alle*, 1. Juli 1894, Jg. IX, Heft 19, S. 294.

20 Siehe Uhde-Bernays 1910, S. 71.

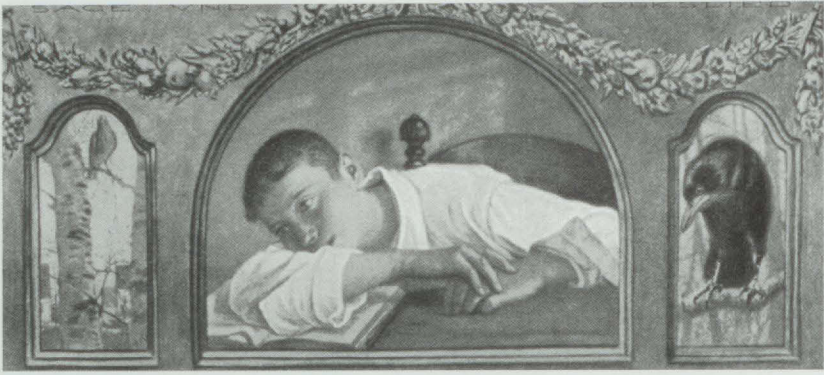
21 Siehe Springer, Jaro, »Die Internationale Kunstausstellung zu Berlin«, in: *Die Kunst für Alle*, 1. Juni 1891, Jg. VI, Heft 17, S. 260.

22 Siehe Brandes, Otto, »Die beiden Pariser Salons«, in: *Die Kunst für Alle*, 15. Juni 1891, Jg. VI, Heft 18, S. 280.

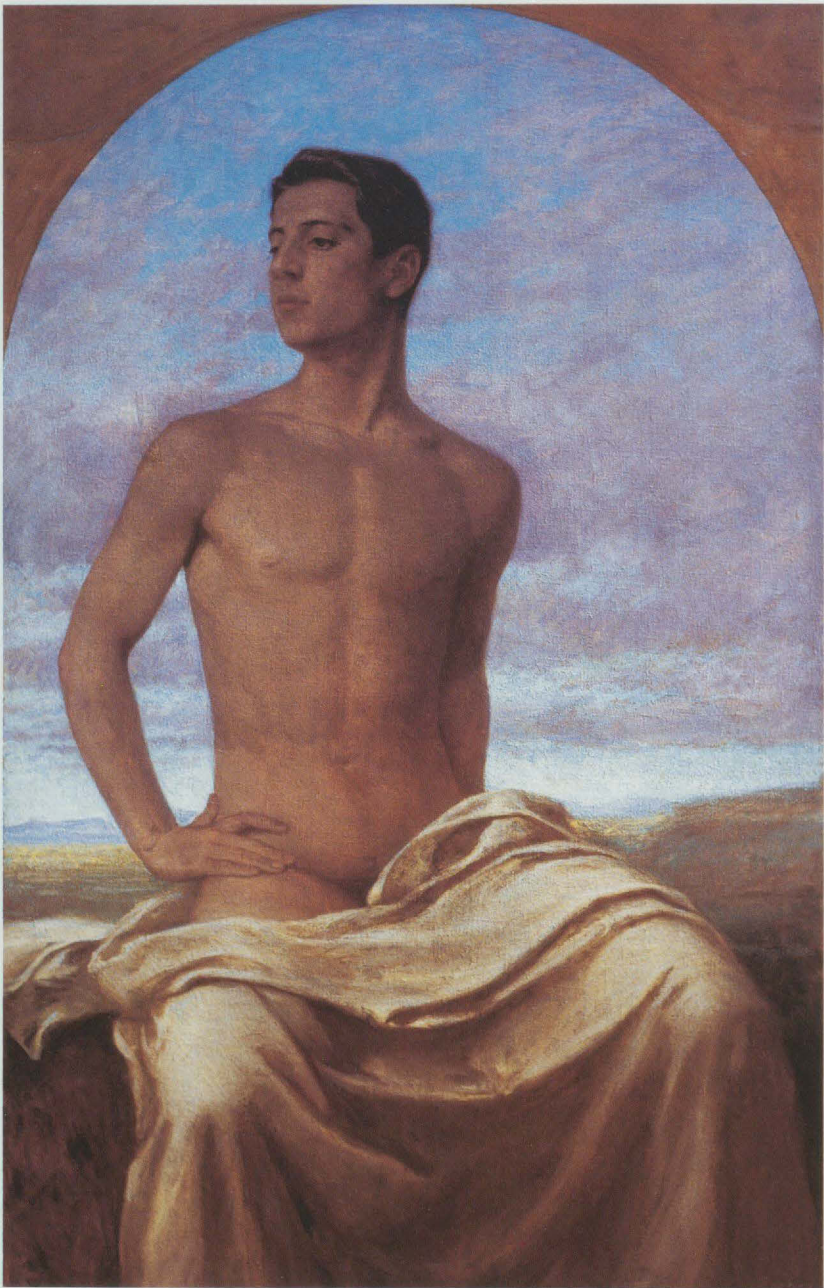
23 Siehe Uhde-Bernays 1910, S. 70f.

24 Siehe Ostini 1913, S. 162.

25 Vgl. Ostini 1913, S. 162.



8



9

Abb. 8

Paul Höcker, *Sage und Volkslied*, o.J.
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt,
 Verbleib unbekannt

Abb. 9

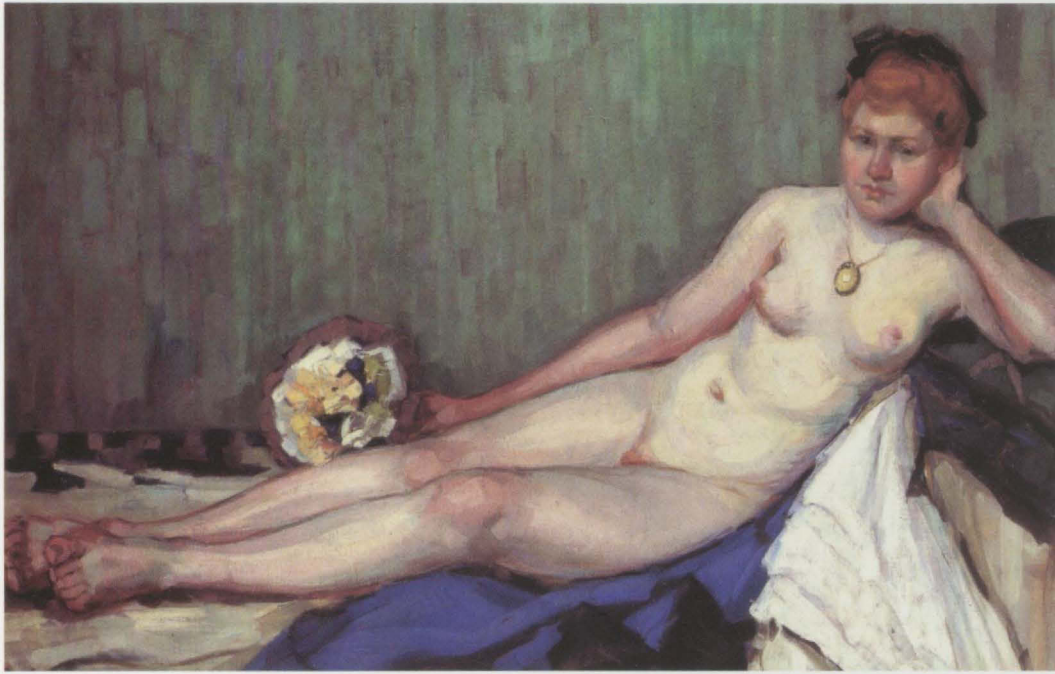
Paul Höcker, *Nino*, um 1908
 Öl auf Leinwand, 156 x 98 cm, Privatbesitz Schweiz

Abb. 10

Paul Höcker, *Akt mit Blumenstrauß*, o.J.
 Öl auf Leinwand, 72 x 99,5 cm, Galerie Bernd Dürr,
 München

Abb. 11

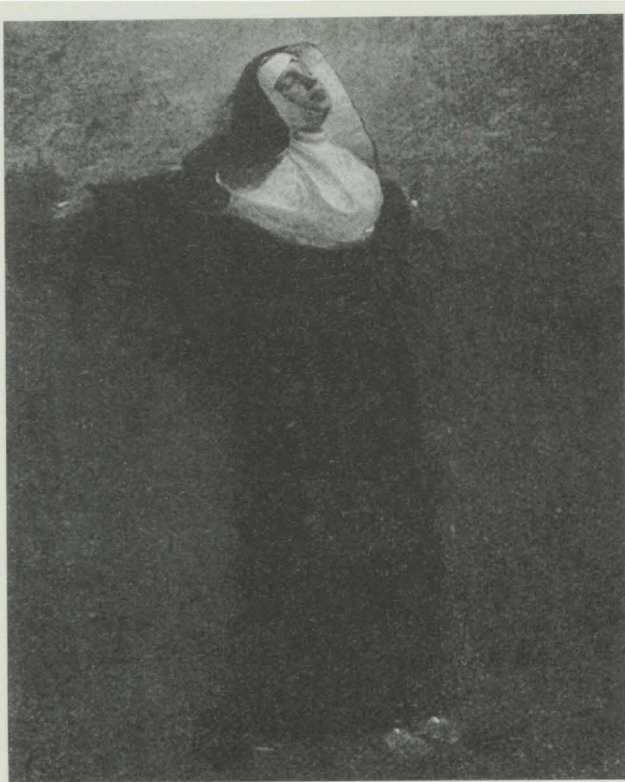
Paul Höcker, *Ave Maria*, um 1898
 Öl auf Leinwand, 219 x 236 cm, Neue Pinakothek
 München



10



11



12



13

26 Siehe Münzer 1996, S. 8.

27 Vgl. Dürr 1989, S. 43, und Stein 1991, S. 16–32.

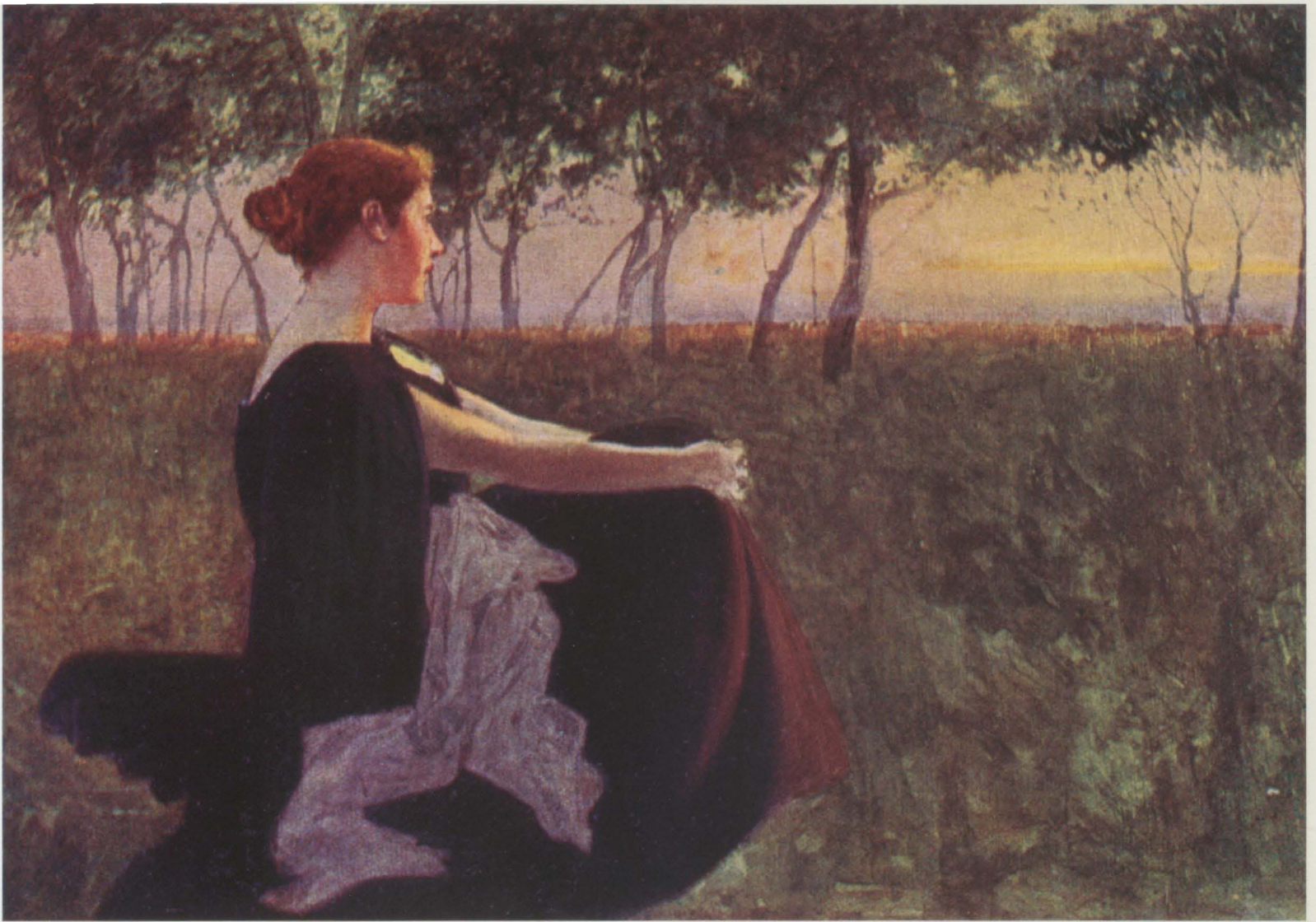
28 Siehe Wolf 1908, S. 82f.

29 Vgl. Ostini 1913, S. 161 und 162.

jener Zeit als verhalten progressiv einschätzen könnte. Er hatte also seiner Schülerschaft zwar nicht eine absolut neuartige Avantgarde zu bieten, stattdessen aber eine gewisse Bandbreite an Motiven sowie malerischen Umsetzungsmöglichkeiten. So mag es schon aufgrund seines heterogenen Œuvres nicht verwundern, dass er auch bei seinen Schülern verschiedene Herangehensweisen zuließ. Seine Modernität lag also nicht so sehr in seinem malerischen Vorbild als vielmehr in seiner Persönlichkeit, die den althergebrachten Geniegedanken ablehnte und die Eigenständigkeit seiner Schüler förderte. Innovative Bildideen, gepaart mit maltechnischer Verve – je nach individuellem Temperament –, fanden bei ihm Entfaltungsmöglichkeit. Entsprechend stark frequentiert war seine Klasse, da sein liberaler Lehr- und Führungsstil vor allem die fortschrittlich orientierten Schüler anzog. Die Scholle-Maler etwa hatten alle zuvor bereits bei anderen Lehrern studiert. Adolf Münzer berichtet über seinen Glückszustand, als er schließlich in Höckers Klasse gefunden hatte: »Die Professoren Raupp und Otto Seitz waren meine ersten Lehrer, die mich aber nicht ganz befriedigten. Von Oktober 1893 bis Oktober 1894 leistete ich meine militärische Dienstzeit ab und trat dann in die Klasse von Prof. Höcker ein, der mit seinen Schülern im Sommersemester die Freilichtmalerei betrieb. Endlich war ich an der richtigen Stelle.«²⁶

Selbst Maler, die zuvor schon bei dem progressiver gesinnten Ungarn Simon Hollósy gelernt hatten – wie Max Feldbauer oder Franz Wilhelm Voigt – oder bereits die Académie Julian in Paris besucht hatten – wie Leo Putz –, traten zur Vervollkommnung ihrer Studien in Höckers Klasse ein.²⁷ So kam es zu einer Schmiedestätte der Nachwuchstalente, die Georg Jacob Wolf mehrfach mit »Geniekasten« bezeichnete: »Höcker hielt zu Anfang der neunziger Jahre an der Münchener Akademie ein stark besuchtes Atelier. Das war ein sogenannter ›Geniekasten‹; was an besten jungen Talenten damals in München war, scharte sich um Höcker, einen Ideallehrer, der keinen selbständigen Keim je zertrat um der professoralen Autorität willen, sondern der wie kein anderer auf jede individuelle Erscheinung bei seinen Schülern einzugehen und sie nach der guten Seite hin zu kultivieren verstand. Er schlug seine Leute nicht allesamt über den nämlichen Leisten und ›drillte‹ sie nicht.«²⁸

Dass die freie Entfaltung seiner Schüler im Vordergrund stand, nicht die getreue Nachahmung der Manier des Meisters, war ungewöhnlich – Ostini sprach sogar von »revolutionär« und »umwälzend«²⁹ – für die Künftlerausbildung an der Akademie, in der die Schüler stets angehalten worden waren, ihrem Meister künstlerisch zu folgen: »Unsere Zeit ist arm an ausgesprochenen Künstlercharakteren, wenigstens soweit der Nachwuchs in Betracht kommt. Wer hat denn eigentlich das, was man wirklich persönlichen Stil nennen kann? ... Vorweg durch die Schleifmühle der Akademie. Die jungen Leute sollen und wollen auch alle gerade so ›sehen‹ und malen wie ihr Lehrer ... da erzählt einer, er habe jetzt einen Lehrer, bei dem könne man so recht das Grau-Sehen lernen; er sei gar nicht für reine Farben. Und ein anderer spricht begeistert von seinem Lehrer, weil man bei ihm alles eckig



14

Abb. 12

Paul Höcker, *Die Wundmale*, um 1893
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt,
 Verbleib unbekannt

Abb. 13

Paul Höcker, *Nonne*, o.J.
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt,
 Verbleib unbekannt

Abb. 14

Paul Höcker, *Abend*, o.J.
 Ölstudie, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt

Abb. 15

Paul Höcker, *Letzte Sonnenstrahlen*, o.J.
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt,
 Verbleib unbekannt



15



16

sehen lernt: der sei imstande, selbst das rundeste, molligste Kinderköpfl noch eckig zu sehen.«³⁰

Dieser Nachahmungszwang fehlte in der Höcker-Klasse. Der dortige Geist basierte auf »mannigfaltigen Anregungen, die der Meister gab und jene Erziehung zur Selbständigkeit, die ein charakteristisches Merkmal dieser Lehrmethode war«. ³¹ Seine individualisierte Seh- und Arbeitsweise war die Grundlage einer Gemeinschaft, die eine Atmosphäre von Kollegialität und Zusammengehörigkeitsgefühl begründete und die Basis für langjährige Künstlerfreundschaften bilden sollte. Gerade die Künstlergruppe Scholle zehrte von dieser Atmosphäre, denn »die Meisten von ihnen waren ... Studiengenossen aus der Höcker-Schule und obendrein gute Freunde«. ³²

Höcker selbst wurde – wie im Übrigen auch sein Kollege und ebenfalls erfolgreicher Lehrer Franz von Stuck – als zurückgezogen und wortkarg geschildert: »Er war wohl immer eine zur Stille und Selbsteinkehr geneigte Natur, als Mensch nicht vielen zugänglich, wenn auch von Herzen gütig. Hoecker konnte nach außen leicht abweisend und reizbar sich zeigen und dann wieder so amüsant und liebenswürdig im Verkehr sein, wie nur einer. Im Grunde war er sicher ein Einsamer.« ³³ Die Vermutung, dass »stumme Lehrer« den Gemeinschaftsgeist einer Klasse fördern und die selbstständige Orientierung erzwingen, sodass man geradezu von autodidaktischen Gruppen sprechen könnte, wie sie Norbert Knopp im Zusammenhang mit Stuck anstellt, trifft eventuell auch auf Höcker zu. ³⁴

Neu für die Ausbildung an der Akademie war – sieht man von der frühen Arbeitsweise Kobells ab – das Arbeiten in der Natur, das zwar bereits andere Maler zuvor praktiziert hatten – beispielsweise der Leibl-Kreis in den 1870er-Jahren –, das aber noch keinen Eingang in die altehrwürdige königliche Institution gefunden hatte. Höcker war der akademische Lehrer, der »es zum erstenmal unternahm, mit seinen Schülern aufs Land zu ziehen und die lebendige Natur als höchste Lehrmeisterin aller Kunst zu proklamieren«. ³⁵ Damit waren nicht etwa Zeichenstunden im Garten der Akademie oder kleinere Tagesausflüge gemeint, Höcker verbrachte ganze Sommermonate mit seinen Schülern auf dem Land, um sich in Freilichtmalerei zu üben, was ihm von diesen hoch angerechnet wurde, so Georgi im Rückblick: »Als Höckers größtes Verdienst um seine Schüler erscheint mir immer, daß er den Horizont seiner Schüler riesig erweiterte dadurch, daß er während der Sommermonate mit ihnen hinaus aufs Land zog und dort im Freien Köpfe und Akte malen ließ.« ³⁶ Eine Karikatur von Franz von Stuck (Abb. 20) aus der gemeinsamen Zeit in der Allotria Anfang der 1890er-Jahre dokumentiert ironisch den offenbar vorherrschenden Drill, den Höcker bei der Pleinairmalerei walten ließ. Zehn Maler stehen in Reih und Glied, um auf das Kommando ihres uniformierten Lehrers eine an einem Baum angebundene Kuh zu malen. Stuck wie Höcker gehörten in der Allotria der fortschrittlicheren Gruppe an, die sich vorrangig aus Diez-Schülern zusammensetzte, die Pleinairmalerei vorantrieb und aus der heraus sich später die Secession bildete. Traditioneller gesinnt waren dort die ehemaligen Piloty-Schüler. ³⁷

30 Siehe Wolf 1908, S. 81.

31 Siehe Biermann 1910, S. 17.

32 Siehe Wolf 1923, S. 147.

33 Siehe Ostini 1913, S. 162.

34 Vgl. Knopp 1985, S. 226.

35 Siehe Biermann 1910, S. 72.

36 Siehe Brief von Walter Georgi an Theodor Schreiber, Direktor des Museums der bildenden Künste Leipzig, 4.5.1907, in: Museum der bildenden Künste Leipzig, Archiv: ACTA, Dokumente und Correspondenz, das Verzeichnis der Kunstwerke betr., Vol. II, 1897, Blatt 213ff. Freundlicher Hinweis von Karl-Heinz Mehnert.

37 Vgl. Kennedy 2006, S. 23–36.



17



18

Abb. 16

Paul Höcker, *Intermezzo*, 1897

Tempera auf Leinwand, Maße unbekannt,

Verbleib unbekannt

Abb. 17

Paul Höcker, *Gefechtsschießen auf einem deutschen Panzerschiff*, 1886

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt,

Verbleib unbekannt

Abb. 18

Paul Höcker, *Dekorative Malerei im Speisesaal eines Münchner Hauses*, 1890er-Jahre

Verbleib unbekannt

Abb. 19

Paul Höcker, *Pierrot*, 1890er-Jahre

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt,

Verbleib unbekannt



19

Höcker wechselte mit seinen Schülern Gegenden und Landschaften und damit auch den Motivschatz: »... ein Sommer in Neubeuern bei Baron Wendtstadt, ein anderer in Utting am Ammersee, wieder einer, im engeren Kreis, auf der schwäbischen Alb, in Munderkingen, brachte die Schüler unter sich, die Schüler und den Lehrer einander nahe.«³⁸ Oder: »H.[öcker] zog ... monatelang ›auf das Land‹, wo sie, oft arg beengt und hart untergebracht, im jovialsten Feuereifer geradezu als ›wahre Fanatiker der Arbeit‹ erzogen wurden, aber auch das ›otium cum dignitate‹ genossen und in unverbrüchlicher Ausdauer (wie die deutsche Malerkolonie im Steineichenwald zu Olevano) ihrer Kunst rücksichtslos oblagen, regen Anteil nehmend.«³⁹ Oder: »Höcker war wegen seiner durch und durch individuellen Lehrweise und der ganz und gar nicht professorenmäßigen Kollegialität, die er seinen Schülern erzeugte, ein überaus beliebter Lehrer; und bei den gemeinsamen Sommerarbeiten vor der Natur in Neubeuern (bei Rosenheim), in Utting am Ammersee, in Munderkingen (Württemberg) schlang sich ein inniges Band zwischen Lehrer und Schülern.«⁴⁰

Das Arbeiten in der Natur unter bisweilen harten Bedingungen ist durchaus im Zusammenhang mit einem neuen Naturverständnis, mit der Reformbewegung zu Ende des 19. Jahrhunderts und neuromantischen Tendenzen des Naturlyrismus zu sehen. Dem Beispiel der Schule von Barbizon folgend, entstanden auch im deutschsprachigen Raum ländliche Künstlerkolonien – etwa in Worpswede, Dachau, Polling oder Brannenburg. Der Mallehrer Simon Hollósy – ein Wahlmünchner – verbrachte beispielsweise in den 1890er-Jahren mit seinen Schülern Monate im ungarischen Nagybanya.⁴¹ Diese Bewegung wurde zu einer Lebensphilosophie und entsprach der Grundstimmung, der sich zunehmend verdichtenden Urbanität und Zivilisation zu entfliehen, um auf dem Land in und mit der Natur zu leben und zu arbeiten. Die Landschaft wurde zum Projektionsraum für subjektive Stimmungen, zum Resonanzraum der Seele.⁴² Doch bislang waren es die Akademie-Kritiker oder -gegner, die sich auf diesen Weg begaben, nicht die Akademiker selbst. Diese folgten noch immer der althergebrachten dreiteiligen Akademieausbildung mit Zeichenklasse, Malklasse und schließlich Komponier- oder Meisterklasse. Ein Arbeiten in der Natur war bis dato nicht vorgesehen.

Aus den angeführten Zitaten lässt sich aber nicht nur die Begeisterung für die Freilichtmalerei herauslesen, auch der Gemeinschaftssinn im Rahmen eines innigen, brüderlichen Zusammenlebens ist nicht zu überhören: »im engeren Kreis« kamen sie sich »einander nahe«. Sie arbeiteten »arg beengt ... im jovialsten Feuereifer«, doch vergaßen sie darüber nicht das »otium cum dignitate«⁴³, sodass »sich ein inniges Band zwischen Lehrer und Schülern« schlang. Mit dem Hinweis auf Olevano wurde auch an die Bruderschaft der Nazarener zu Anfang des 19. Jahrhunderts erinnert, Sinnbild für das gemeinschaftliche Miteinander sowohl im künstlerischen wie im privaten Zusammenleben.

Der Einfluss des Lehrers auf einen Gemeinschaftsgedanken schien bereits förderlich bei der Gründung der Münchner Secession, deren Initiatoren zum größ-

38 Siehe Wolf 1908, S. 83.

39 Siehe Bettelheim, wie Anm. 3, S. 147.

40 Siehe Buchner 1910, S. 61.

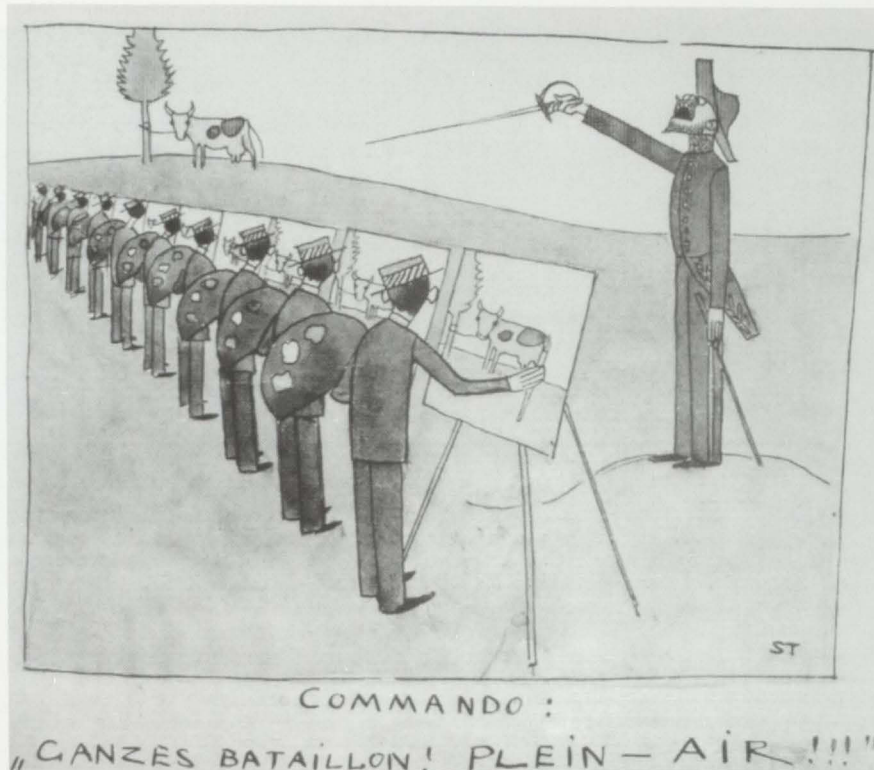
41 Vgl. Zwickl, András, »Hauptschauplatz München«. Ungarische Künstler und Künstlerinnen in München – Kunst aus München in Ungarn«, in: *zeitenblicke*, 5 (2006), Nr. 2 [19.9.2006], hrsg. von Birgit Jooss und Christian Fuhrmeister, URL: <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Zwickl/index.html>, Großmann 2001 und Rödiger-Diruf/Baumstark 1998.

42 Vgl. Dürr 1989, S. 73, und Wolbert, Klaus, »Natur. Fluchtziel, Ursprungsquell und sensualistischer Projektionsraum«, in: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hrsg. von Kai Buchholz u.a., Darmstadt 2001, Bd. 2, S. 185f.

43 Muße mit Würde.

44 Vgl. Dürr 1989, S. 37.

45 *Die Kunst für Alle*, 15. Dezember 1898, Jg. XIV, Heft 6, S. 93.



20

ten Teil aus der Diez-Klasse stammten. Die Scholle-Maler kamen – mit Ausnahme der beiden Brüder Erler und Robert Weises – alle aus der Höcker-Klasse, die eindeutig die Keimzelle der Künstlergruppe bildete. In ihr konzentrierte sich auch ein wichtiger Teil der *Jugend*-Mitarbeiter: Fritz Erler, Reinhold Max Eichler, Walter Georgi, Adolf Münzer und nicht zuletzt Leo Putz und Max Feldbauer hatten entscheidenden Anteil am Erscheinungsbild der Zeitschrift. Auch die späteren *Jugend*-Mitarbeiter George Ernest Dodge, Hans Lesker, Bruno Paul und Ferdinand von Reznicek hatten bei Höcker studiert.⁴⁴ Einige von Höckers Schülern wurden später selbst wiederum Professoren, so Walter Georgi in Karlsruhe, Adolf Münzer in Düsseldorf, Max Feldbauer in Dresden oder Angelo Jank in München.

Eine so hervorragende Schülerschaft sollte an der Bedeutung Höckers als Akademielehrer keinen Zweifel mehr lassen. Umso bedauerlicher ist der Umstand, dass er nur so kurze Zeit an der Münchner Kunstakademie lehrte. In der *Kunst für Alle* liest man im Dezember 1898 unter »Personal- und Atelier-Nachrichten« die kurze Notiz: »Dem Professor der Akademie, Paul Höcker, wurde die erbetene Entlassung aus dem Staatsdienste bewilligt.«⁴⁵ Höcker musste sich nach einem Skandal aus dem Lehrbetrieb zurückziehen: Er hatte für ein Madonnenbild, das zunächst von hohen weltlichen wie geistlichen Würdenträgern gelobt wurde und ihm eine goldene Medaille einbrachte, einen Münchner Strichjungen zum Modell genommen, von dem vermutet wurde, dass er auch sonst mit dem Professor der Akademie in Beziehung stand. Als diese Tatsache bekannt wurde, wurde ein Disziplinarverfahren eingeleitet.⁴⁶ Höcker hatte im Übrigen ein Jahr zuvor, 1897,

Abb. 20

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

Magnus Hirschfeld, Arzt und Vorsitzender des Wissenschaftlich-humanitären Komitees, seine Unterschrift für eine Petition gegen den § 175, jenen Paragraphen, der sexuelle Handlungen zwischen Männern unter Strafe stellte, verweigert. Hirschfeld, dem Höcker Jahre zuvor bereits seine Homosexualität unter Berufung auf seine gleichgesinnten Künstlervorläufer Benvenuto Cellini, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti und Sodoma gestanden hatte, beschrieb seine Reaktion: »Als wir ihm die Petition übersandten, hatte er mir geantwortet: ›Sie widmen Ihre Kräfte einem der humansten Zwecke, und mit Freuden sehe ich, wie viele Männer der einschlägigen Wissenschaften und andere hervorragende und einflussreiche Leute beitragen wollen, daß dieses grausame Gesetz beseitigt werde, allein ich kann Ihnen meine Unterschrift nicht geben, – weil ich selbst konträrsexuell veranlagt bin.«⁴⁷

Obwohl ihm seine Freunde nahelegten, den Ursprung des Madonnenbildes zu verleugnen, zog Höcker es 1898 vor, zu seiner Kunst wie zu seiner Natur zu stehen.⁴⁸ Er reichte seine Kündigung ein und verließ die Akademie. Im Anschluss ging er zunächst nach Italien, wo er in Kontakt mit dem Dichter Jacques d'Adelsward-Fersen trat, der sich nach einem Skandal in Paris in seine Villa Lysis auf Capri zurückgezogen hatte. Dort entstanden einige Bilder von nackten Jünglingen (Abb. 21), so auch mehrfach von d'Adelsward-Fersens Liebhaber Nino Cesarini (Abb. 9). 1901 kehrte Höcker in seinen Heimatort Oberlangenau zurück. Am 13. Januar 1910 starb er in einem Münchner Krankenhaus – wie es hieß – nach langem Leiden.⁴⁹ Der von Biermann verfasste Nachruf fasste noch einmal Höckers große Bedeutung für das Münchner Kunstleben zusammen: »Der bescheidene Meister, Gründungsmitglied und erster Schriftführer der Münchener Sezession, ist vor allem als Lehrer hervorragend gewesen. Es gibt kaum einen bedeutenden jüngeren Maler in München, der nicht einige Zeit zu Höcker gegangen wäre: fast die ganze Scholle (deren Ehrenmitglied der Verstorbene war), der Simplizissimuskreis mit Ausnahme Th. Th. Heines, Jank, Nissl, sie alle haben bei Höcker begonnen und von ihm zuerst die Pflicht einer persönlichen Naturbetrachtung gelernt.«⁵⁰

46 Vgl. Hirschfeld, Magnus, *Von einst bis jetzt. Geschichte einer homosexuellen Bewegung 1897–1922*, hrsg. von Manfred Herzer und James Steakley, Berlin 1986 (Erstdruck 1922/23 in der Berliner Homosexuellenzeitschrift *Die Freundschaft* in 53 Folgen), S. 109.

47 Ebd., S. 108.

48 Ebd., S. 109, und Sternweiler, Andreas, »Kunstbetrieb und Homosexualität«, in: *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenzbewegung*, Berlin 1997, S. 60.

49 Vgl. Bettelheim, wie Anm. 3, S. 148, Biermann 1910, S. 70, und Ostini 1913, S. 161.

50 Siehe Biermann 1910, S. 70.



Abb. 21

Paul Höcker, *Jünglingsakt mit Fisch*, um 1900
Öl auf Leinwand, 85 x 136 cm, Schwules
Museum, Sammlung Sternweiler, Berlin