

Frank Büttner

## Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt

Ende des 19. Jahrhundert genoss München den Ruf, neben Paris die bedeutendste "Kunststadt" Europas zu sein. Der Aufsatz möchte darlegen, welchen Faktoren München seine herausragende Stellung als Kunststadt verdankte. Das war zum einen die hohe Wertschätzung der Kunst. Sie zeigte sich in der Kunstpolitik des Königshauses und seinen zahlreichen Aufträgen, dank derer zahlreiche Künstler Beschäftigung fanden. Diese Wertschätzung wurde, auch wenn es in den Revolutionsjahren 1830 und 1848 Widerstände gab, vom bildungsbürgerlichen Publikum geteilt. Nicht minder entscheidend war der Faktor der Öffentlichkeit. Nicht nur die in offiziellem Auftrag ausgeführten Werke, auch die ständig verbesserten Ausstellungsmöglichkeiten (Kunstvereinsgebäude ab 1838, Glaspalast ab 1854) garantierten eine breite Öffentlichkeit, die auch frei schaffenden Künstlern Marktchancen eröffnete. Die Kunstkritik und die in München konsequent genutzten Möglichkeiten der Kunstreproduktion durch Lithographie und Photographie leisteten ebenfalls einen wichtigen Beitrag zur öffentlichen Wirksamkeit. Erst dank dieses Umfeldes wurde das Ausbildungsangebot der Akademie wirklich attraktiv.

Die Krise, die nach 1900 in den Diskussionen um "Münchens Niedergang als Kunststadt" diagnostiziert wurde, hatte sich schon lange abgezeichnet. Die bayerische Kunstpolitik verkannte die allgemeinen Tendenzen der Kunstentwicklung, vor allem die schwindende Bedeutung offizieller Kunst. Die Akademie hielt trotzdem an Rezepten fest, die von den Entwicklungen der frühen Moderne längst überholt waren. Aber ungeachtet der konservativen bayerischen Kunstpolitik konnte München einen wichtigen Platz in der Geschichte der modernen Kunst behaupten, in erster Linie dank der Leistungen der Künstler, die sich zum 'Blauen Reiter' zusammenschlossen. Damit war ein Beweis für das noch immer günstige kulturelle Klima gegeben, von dem allerdings nach dem Ersten Weltkrieg kaum etwas übrig blieb.

<1>

Unter der provokativen Überschrift 'Münchens Niedergang als Kunststadt' erschienen in der Berliner Zeitung 'Tag' im April 1901 zwei Artikel des Kunstkritikers Hans Rosenhagen – zwei Artikel, die unverblümt die Versäumnisse der bayerischen Kunstpolitik auflisten.<sup>1</sup> Der gravierendste Vorwurf war, dass man in München die Künstler der Secession nicht hinreichend unterstützt habe. Anerkannte Künstler wie Corinth und Slevogt seien nach Berlin abgewandert. Der Konservatismus in Bayern stehe jeder künstlerischen Entwicklung entgegen.

<2>

In München reagierte man empört.<sup>2</sup> Die Überzeugung, *die* Kunststadt in Deutschland zu sein, war Kern des kollektiven Selbstverständnisses in der bayerischen Hauptstadt, auch für diejenigen, die sich wenig um die Kunst kümmerten, aber doch von diesem Ruf der Stadt profitierten, allen voran jene, die von dem schon damals wichtigen Fremdenverkehr lebten. Man sammelte Stellungnahmen zur Verteidigung des Renommees Münchens, wollte belegen, wie wenig die Vorwürfe aus Berlin gerechtfertigt seien. In der Tat konnte sich die Münchener Bilanz um die Jahrhundertwende im nationalen Vergleich durchaus sehen

---

1 Rosenhagen 1901, passim; vgl. Schrick 1994, 75-76.

2 Vgl. Engels 1902.

lassen. Eine – wenn auch etwas verspätete – Antwort auf diesen Angriff aus Preußen war die große Ausstellung 'München 1908', die in acht großen Hallen eine Art kommunaler Leistungsschau präsentierte.<sup>3</sup> Sie wurde von wohlwollenden Kritikern als Beweis dafür angesehen, "dass bei uns nach wie vor frisches, künstlerisches Leben pulsiert, dass München seine Tradition hochhält, und dass die über den Niedergang Münchens als Kunststadt gefällten Urteiler gewisser Neider jeder Begründung entbehren."<sup>4</sup>

<3>

Ein deutlicher Schwerpunkt dieser Ausstellung lag auf dem Kunstgewerbe. Auf diesem Feld konnte München damals in der Tat eine herausragende Stellung in Deutschland beanspruchen. Treibende Kraft war zunächst der 1851 gegründete Kunstgewerbe-Verein gewesen, der mit seinen großen Ausstellungen 1876 und 1888 im Glaspalast demonstrierte, dass sich München zum Zentrum des historistischen Kunstgewerbes entwickelt hatte.<sup>5</sup> Entwicklungsfähigkeit bewies man mit der Hinwendung zum Jugendstil und der Gründung der Vereinigten Werkstätten 1898. Auch auf internationalen Ausstellungen, wie der Weltausstellung Paris 1900 fand Münchener Kunstgewerbe große Beachtung. Für die Förderung des Nachwuchses sorgte die so genannte Debschitz-Schule, die 1902 von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz ins Leben gerufen wurde.<sup>6</sup> 1907 wurde in München schließlich der 'Werkbund' gegründet,<sup>7</sup> der allerdings einige Jahre später abwanderte, wie zuvor schon wichtige Künstler wie Theodor Fischer, Bruno Paul, Otto Pankok, Richard Riemerschmid, Otto Eckmann und Hermann Obrist München verlassen hatten. Hier gab es einiges, was als Argument für Münchens "Niedergang" angeführt werden konnte.

<4>

Dennoch konnte sich München um 1900 als "Künstlerstadt" verstehen. Thomas Mann schrieb 1917, München "ist die Stadt der bildenden und schmückenden Künste; die Lebensform des 'Kunstmalers' ist hier die allerlegitimste."<sup>8</sup> Das bestätigt die große Zahl der in München und seinem Umland tätigen Künstler: 1907 waren es 1447, in ganz Oberbayern 3543.<sup>9</sup> Für die Ausbildung zum Künstler galt München als beste Adresse. Bekanntlich hat selbst ein Picasso 1897 empfohlen, in München Kunst zu studieren. Gut ein Drittel der 1907 in München immatrikulierten Studenten stammten aus Ländern, die nicht zum deutschen Reichsgebiet gehörten.<sup>10</sup> Über die Zahl und Herkunft der Schüler der privaten Malschulen von Aßbe, Knirr, Nauen, Hollosy und Heymann, die erfolgreiche 'Damen-Akademie' nicht zu vergessen, ist ein genauer Überblick derzeit nicht möglich.<sup>11</sup> Die Zahl dürfte sehr groß sein und darunter waren nicht wenige, die sehr erfolgreich ihren Weg als Künstler machen sollten.

---

3 Amtlicher Führer durch die Ausstellung München 1908, hg. von der Ausstellungsleitung. Vorw. und Text von Walter Riezler, München 1908; Die Ausstellung München 1908 - eine Denkschrift / hg. von der Ausstellungsleitung. Vorw. u. Einl. von Walter Riezler. Erläuternder Text von Günther von Pechmann, München 1908.

4 Zur Eröffnung der Ausstellung 'München 1908', in: Münchner Illustrierte Zeitung, 1. Jg., Nr. 17 vom 17. 5. 1908; vgl. Schrick 1994, 86.

5 Schack von Wittenau 2002, 117-129.

6 Götz 1998, 237-255.

7 Campbell 1981, 14-41.

8 Thomas Mann, Musik in München (1917), in: Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Frankfurt am Main 1960, hier: Bd. 11, 343.

9 Ruppert 1998, 126-129.

10 Ruppert 1998, 133-137.

11 Deseyve 2005. Eine Untersuchung der "Malschulen" in München bleibt ein großes Desiderat; zur "Damen-Akademie" vgl. Meister 1998, 227-235.

<5>

In diesem Beitrag soll es allerdings nicht um diese Studierenden, ihre Motive, nach München zu kommen und um die Anregungen, die sie hier erhalten haben, gehen. Es soll auch keine Geschichte der Kunst in München vor dem Ersten Weltkrieg, noch eine Geschichte der Münchener Akademie skizziert werden. Mein Anliegen ist es, nach den Voraussetzungen und Gründen für das hohe Ansehen zu fragen, das München als Kunststadt bis zum Ersten Weltkrieg genoss. Es sind Gründe, die fast alle in irgend einer Weise mit der Akademie zusammenhängen, ohne dass die Akademie, ihre Verfassung und ihre Mitglieder, in jedem Fall als eigentliche Ursache auszumachen wären. Vielmehr ist ein komplexes Netzwerk von Faktoren zu erkennen, das auf dem hier zur Verfügung stehenden Platz nur in seinen Hauptzügen behandelt werden kann.

## **Die Akademie als Schule "wahrer" Kunst**

<6>

Die Gründung, oder besser Neugründung der Münchener Akademie war ein Politikum. Schon bald nach dem Regierungsantritt Max IV. Josephs wurde dem Kurfürsten von Seiten Münchener Künstler wie von seinem Galeriedirektor Christian Mannlich der Ausbau der bestehenden Einrichtung, die eher als Zeichenschule zu gelten hat, zu einer Akademie nahe gelegt. Konkrete Schritte wurden jedoch erst unternommen, nachdem Bayern zum 1. Januar 1806 zu Königreich ausgerufen worden war und nachdem die Münchner Galerie durch die endgültige Eingliederung der Bestände der Düsseldorfer Gemäldegalerie zu einer der bedeutendsten Sammlungen Europas aufgestiegen war. Als Haupt- und königliche Residenzstadt brauchte München eine Akademie.

<7>

Die Aufgaben, die der Akademie mit der Konstitutionsurkunde von 1808 zugewiesen wurden, wurzeln im Wesentlichen in der Kunsttheorie der Aufklärung.<sup>12</sup> Aufgabe ist es, Sinn für Schönheit und Geschmack zu verbreiten, um so Geist und Sitten des Volkes zu veredeln und sie so letztlich auch politisch zu beeinflussen, was nur geschehen konnte, wenn die Künste "ein öffentliches Daseyn, eine Beziehung auf die Nation und den Staat selbst" haben, wofür die Akademie zu sorgen hatte.<sup>13</sup> Schließlich sollte durch die Akademie auch die 'National-Geschicklichkeit' erhöht werden, wovon man sich Hebung des Handwerks und damit wirtschaftliche Vorteile erhoffte. Hier stand man also noch ganz in der alten merkantilistischen Tradition, die die Akademien des Absolutismus geprägt hatte.

<8>

Kunstgeschichtlich erfolgte die Akademiegründung in einer schwierigen Zeit. In Kreisen der Künstler, besonders jener, die in Rom Zuflucht gesucht hatten, unter ihnen Carstens, Schick und Koch, wurde die Institution Akademie rundweg abgelehnt. Die Genie-Ästhetik ließ an der Lehrbarkeit von Kunst grundsätzlich zweifeln. Das Regelwerk, auf dem die Akademielehre aufbaute, wurde als verknöchert und seelenlos angesehen. Durch die Weimarer Klassik war ein Begriff 'wahrer' Kunst etabliert worden, der das rein Naturalistische, das nur formal Schöne der Dekoration wie das nur Unterhaltende oder didaktisch Zweckhafte als "gehaltlos" abtat und aus dem Bereich 'wahrer' Kunst ausgrenzte. Das autonome Kunstwerk vermittelte keine Lehren, sondern wurde dem Betrachter zum aller Zeit enthobenen Bildungserlebnis.<sup>14</sup>

<9>

---

12 Stieler 1909, 17-25.

13 Konstitution der königlichen Akademie der bildenden Künste, in: Stieler 1909, XXII.

14 Büttner 1990, 259-285.

Der erste Direktor der Akademie, Peter Langer, vermochte es nicht, diesen Kunstbegriff, den er durchaus teilte, mit dem durch Lehrtradition und Konstitution gegebenen Auftrag zu vermitteln. Schelling, der in seiner Philosophie den Begriff der Kunst noch weiter steigerte, indem er sie zum höchsten Organon der Philosophie deklarierte, hat als Sekretär keinen spürbaren Einfluss auf die Akademielehre unter dem Direktorat Langers gehabt. Neue Impulse kamen mit Peter Cornelius.<sup>15</sup> Er hielt mit dogmatischer Unbeirrbarkeit zeitlebens an dem Begriff "wahrer" Kunst fest, an der 'ars una', die ihren Mittelpunkt im Poetischen hat.<sup>16</sup> Mit Friedrich Schlegel waren er und alle Nazarener davon überzeugt, dass die bildende Kunst nicht autonom sei, sondern der Religion und dem öffentlichen Leben zu dienen habe. Öffentliche Kunst par excellence war die Freskomalerei, deren Erneuerung er erfolgreich betrieb. Kunst konnte nicht gelehrt werden, aber durch die Mitarbeit in der Werkstatt des genialen Meisters konnte dem Schüler die Möglichkeit gegeben werden, seine Talente zu entwickeln. Diese hier in aller Kürze aufgezählten Grundsätze bestimmten das Akademiekonzept während des Direktorates von Cornelius. Sie bestimmten auch die Inhalte, die Dominanz der Historienmalerei. Wenn er die Fortführung der Professur für Landschaftsmalerei ablehnte, so geschah die im Sinne der schon von Friedrich Schlegel formulierten These, dass die Ausdifferenzierung der Kunst in verschiedene Fächer ein Zeichen des Verfalls sei. "Wahre" Kunst ist ein Ganzes, sie kann nur in ihrer "Allheit und Einheit" erscheinen. Als "wahre" Kunst vertritt sie höchste Geltungsansprüche, ist Künderin von "ewigen Wahrheiten", denen sich auch die Herrschenden unterzuordnen haben. Das Eröffnungsbild des Freskenzyklus in der Alten Pinakothek zeigte in diesem Sinne Ludwig I., wie er von der Poesie in den Hain der Kunst geführt wird.<sup>17</sup>

<10>

Der restriktive Begriff "wahrer" Kunst blieb auch nach Cornelius gültig. Als Friedrich Gärtner dem König 1843 nahe legen wollte, wieder eine Schule der Landschaftsmalerei einzurichten, geschah dies ausdrücklich gegen die aktuellen naturalistischen Tendenzen: "Dieser jedenfalls sehr edle Zweig der Malerkunst droht mehr und mehr einem unregelmäßigen, man dürfte wohl sagen, geistlosen Naturstudium und einer rein porträtierenden vedutenmäßigen Darstellungsweise zu verfallen. Jene höhere, das Naturleben in seiner tieferen geistigen Bedeutung erfassenden Richtung, wie sie in älteren Zeiten zumal von Nicolas Poußin und Claude Lorrain, in neueren von Joseph Koch geübt wurde und von Reinhart und Rottmann heutzutage noch geübt wird, scheint allmählich verschwinden zu wollen, wodurch die Landschaft gänzlich von ihrem historischen Grunde und Entwicklungsgange losgetrennt werden würde".<sup>18</sup>

<11>

Das war ganz im Sinne des alten Goethe geschrieben, der unermüdlich darauf hingewiesen hatte, dass nur ideale Landschaftsmalerei Anspruch erheben kann, als 'wahre' Kunst zu gelten.<sup>19</sup>

<12>

Dass unter Kaulbach am klassischen Kunstbegriff festgehalten wurde, versteht sich von selbst. Grundsätzlich wurde dies auch unter Piloty nicht anders. Die Dominanz des Historischen, und damit des Poetischen im Sinne der Kunsttheorie der Romantik, blieb erhalten, nur die Ausführung, die malerische Qualität, erhielt höheres Gewicht.

---

15 Büttner 1999, 21-25.

16 Zum Kunstbegriff von Cornelius vgl. Büttner 1999, 451-462.

17 Büttner 1999, 83.

18 Stieler 1909, 105.

19 Büttner 2004, 337-340.

<13>

Hier können wir zunächst einmal abrechnen, um zu konstatieren, dass von der Akademie – in Übereinstimmung mit der in der deutschen Klassik ausgearbeiteten Ästhetik – ein Kunstbegriff vertreten wurde, wie er höher nicht denkbar ist. Sein höchster Geltungsanspruch kann erst zum Tragen kommen, wenn die Kunst die Möglichkeiten erhält, in die Gesellschaft hineinzuwirken. Der zweite wesentliche Faktor, der die ungewöhnliche Akkumulation kulturellen Kapitals in München möglich gemacht hat, war die Kunstpolitik der Wittelsbacher, insbesondere Ludwigs I.

## **Offizielle und öffentliche Kunst**

<14>

Während der Französischen Revolution und unter Napoleon spielte die Kunst als Instrument der 'instruction publique' eine zentrale Rolle. Schon als Kronprinz hatte Ludwig von Bayern die in der Kunstpolitik liegenden Möglichkeiten erkannt, wie seine Projekte zur Walhalla und zur Glyptothek zeigen.<sup>20</sup> Die Ideen, die Cornelius und seine Freunde zur Wiederbelebung der Freskomalerei entwickelt hatten, mit der sie die Kunst wieder in Leben führen wollten, lagen genau auf seiner Linie. Die Worte, mit denen Ludwig I. 1844, also nach dem Weggang von Cornelius, die Aufgabenstellung der Akademie bekräftigte, hätten auch von Cornelius geschrieben sein können. Im Mittelpunkt stand dabei die "national-geschichtliche und religiös-sittliche Bestimmung" der Kunst. Die Akademie habe "den Künsten auch fernerhin ein öffentliches Dasein, eine Beziehung auf die Nation und den Staat selbst zu geben, wodurch sie fähig werden, ihrerseits vorteilhaft auf das Ganze zurückzuwirken, und nicht nur den Sinn für die Schönheit und den Geschmack an edlen Formen unter allen Ständen zu verbreiten, sondern auch durch ihre Werke das allgemeine Nationalbewusstsein, die Liebe zum Vaterland und die Achtung vor allem Hohen und Heiligen zu wecken, zu nähren, zu erhöhen."<sup>21</sup> Natürlich stand dahinter auch die politische Erwartung, dass ein gebildetes Volk gefeit ist gegen alle revolutionären Umtriebe.

<15>

Diese Wirkung kann die Kunst nur entfalten, wenn sie in der Öffentlichkeit präsent ist. Ein entscheidender Grundzug der Kunstpolitik Ludwigs I. war es, Kunst nicht mehr für die 'Magnificentia', die höfische Pracht einzusetzen, die ihre Adressaten zu allererst in der Gesellschaft des Hofes und in den konkurrierenden Höfen hat. Die von ihm initiierten Werke richteten sich an die nationale, alle Stände umfassende Öffentlichkeit. Denkmalsprojekte, Museumsbauten, Kirchen und sogar die Residenz verkündeten als Gesamtkunstwerke und mit ihren Bildprogrammen Bildungsideen im Sinne der Klassik und dokumentierten zugleich den einzigartig hohen Rang, der der Kunst zugestanden wurde. Neben der auf "Bildung" abzielenden innenpolitischen Aufgabe hatte die Kunstpolitik Ludwigs eine wirtschaftliche und eine allgemein-politische Seite. Zum einen ist auf die durchaus erfolgreiche Ausbildung von Gewerbebezweigen wie der Bronzegießerei, der Glasmalerei oder der Porzellanherstellung einschließlich der Porzellanmalerei hinzuweisen. Zum anderen auf das internationale Prestige, das im 19. Jahrhundert noch mit Kunst zu erreichen war. Mit der Kunstpolitik konnte der König die Defizite, die er auf dem Gebiet der militärischen und industriellen Macht gegenüber Preußen und Österreich hatte, kompensieren.

<16>

Dass diese Kunstpolitik erfolgreich war, zeigt sich an der internationalen Anerkennung, die ihren Niederschlag in ausländischen Presseberichten über München und im anwachsenden

---

20 Zur Kunstpolitik Ludwigs I. vgl. Nerdinger 1987, 9-16; Büttner 2001, 314-333.

21 Zit. nach Mai 1987, 116.

Tourismus fand. Als Bestätigung des Ranges der in München im Auftrag des Königs realisierten Kunstwerke konnte gelten, dass Cornelius wie Schnorr um Rat gefragt wurden, als in London die 'Houses of Parliament' ausgestattet werden sollten, und dass Kaulbach als Münchner Akademiedirektor den Auftrag erhielt, das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin auszumalen. Die Münchner Kunst, die um die Jahrhundertmitte internationalen Rang hatte, war die Kunst der Akademie. Für einen kurzen, kunstgeschichtlich aber durchaus wichtigen Zeitraum fielen in der Münchner Kunst nationale Kunst und Avantgarde – im Sinne von 'führender Kunst' verstanden – zusammen. Das galt auch noch für die Anfänge von Piloty, unter dem die Errungenschaften der französischen und belgischen Malerei übernommen und in die Akademielehre integriert wurden.<sup>22</sup>

## **Bürgerliche Kunstöffentlichkeit**

<17>

Eine vom König verordnete und für den Hof geschaffene Kunst wäre, wie dies im Ancien Regime der Fall war, nur eine Sache der Monarchie und der höfischen Gesellschaft gewesen, mit allen negativen Folgen für die allgemeine Akzeptanz. Hinsichtlich der Kunstpolitik Ludwigs I. waren die Meinungen der Zeitgenossen gespalten. Auf dem 1831 abgehaltenen Landtag wurde von oppositionellen Abgeordneten dem König das Recht bestritten, die Bauten wie Pinakothek oder Odeon aus dem 'Landbau-Etat' zu finanzieren, weil dieser nur für Bauten, die im Interesse der Öffentlichkeit notwendig sind, eingesetzt werden dürfe. Dahinter stand eine entschiedene Skepsis gegenüber der Kunstpolitik Ludwigs, die mit dem Medium öffentlicher Kunst Volksbildung im Sinne der Monarchie betreiben wollte. Die demokratische Opposition im Vormärz reagierte darauf mit schärfster Kritik. Anton Springer schrieb 1845: "Wir legen den entschiedensten Protest ein gegen diese Anmaßung der Münchner Schule, eine nationale und historisch bedeutsame Kunst heißen, die Blüthe des modernen Zeitbewußtseins bilden zu wollen. Zuerst, weil ihr der Athem der Freiheit fehlt. Nur die freie Kunst kann in der Gegenwart historische, allgemeine Bedeutung erlangen. [...] Die freie Kunst als unmittelbarer Ausfluß des modernen Geistes ist demokratisch, nimmt ihren Ursprung vom Volke und kehrt wieder zu diesem zurück".<sup>23</sup>

<18>

In München zeigte diese herbe Kritik wenig Wirkung, weil sich neben der vom König in Auftrag gegebenen öffentlichen Kunst ein eigener Bereich privater Kunst hatte etablieren können, der von der öffentlichen Förderung der Kunst und dem dadurch steigenden Prestige Münchens als Kunststadt direkt und indirekt profitierte. Die sich bildende bürgerliche Kunstöffentlichkeit stimmte den hohen Geltungsansprüchen der Kunst, wie sie von der Akademie vertreten wurde, zu, wenn auch mit etwas anderen Akzenten. Sie schuf sich ihren eigenen Aktionsraum mit der Gründung des Kunstvereins 1823.<sup>24</sup> Max I. Joseph stand der Vereinsgründung zunächst skeptisch gegenüber, weil er vermutete, dass die geplanten Vereinsausstellungen den Ausstellungen Konkurrenz machen würde, die die Akademie nach ihren Statuten zu veranstalten hatte. Akademie und Kunstverein standen jedoch nicht in einem Konkurrenzverhältnis. Ludwig I. wie Akademiedirektor Cornelius wurden Mitglieder des Vereins. Aber natürlich bestand ein gewisses Gefälle zwischen beiden Institutionen. Mit dem Kunstverein wurden Künstlern, die bei den Akademieausstellungen ausgeschlossen blieben, ein öffentliches Forum geschaffen und Marktchancen eröffnet. Generalisierend kann man sagen, dass die Akademie für die öffentliche Kunst, der Kunstverein für Kunst im privaten Bereich stand. Beide ergänzten sich also. Mit dem Kunstverein wurde der

---

22 Zu Piloty vgl. Baumstark / Büttner 2003.

23 Springer 1845, 1023.

24 Langenstein 1983, 59-98.

Geltungsanspruch der Kunst in den privaten Raum hinein verlängert. Das große Renommee, das die im Auftrag Ludwigs I. geschaffene Kunst in ganz Europa hatte, eröffnete auch jenen Künstlern, die nicht von diesen Aufträgen profitierten, aber doch im Blick von außen zur 'Münchener Kunst' gezählt wurden, wachsende Chancen.

<19>

In den Räumen der Neuen Pinakothek wurden die verschiedenen Bereiche zeitgenössischer Kunst zusammengeführt. Ludwig I. sagte bei der Grundsteinlegung der Neuen Pinakothek am 12. Oktober 1846: "Für Gemälde aus diesem und aus künftigen Jahrhunderten ist die Neue Pinakothek bestimmt. Erloschen war die höhere Malkunst, da entstand sie wieder, im XIX. Jahrhundert, durch Teutsche; ein Phönix entschwang sie sich ihrer Asche; und nicht allein die malende, jede bildende Kunst entstand auf's neue herrlich. Als Luxus darf die Kunst nicht betrachtet werden; in allem drücke sie sich aus, sie gehe über in's Leben, nur dann ist, was seyn soll. Freude und Stolz sind Mir Meine großen Künstler. Des Staatsmannes Werke werden längst vergangen seyn, wenn die des ausgezeichneten Künstlers sich noch erhebend erfreuen."<sup>25</sup>

<20>

Die kunstpolitische Wirkung der Gründung der Neuen Pinakothek kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. So wie Alte und Neue Pinakothek städtebaulich miteinander korrespondierten, so wurde die neue Kunst jetzt der alten Kunst gleichgestellt, die öffentliche wie die private.

<21>

Ludwig I. hatte mit seiner Kunstpolitik die Geltung des klassischen Kunstbegriffs etabliert und die umfassende Präsenz der neuen Kunst in München ermöglicht. Das waren die entscheidenden Grundsteine für die Bedeutung Münchens als Kunststadt. Ausgebaut wurde diese Geltung durch die Ausweitung der Ausstellungsmöglichkeiten und des Kunstmarktes, die letztlich eine Verschiebung der Gewichte, vor allem eine Minderung des Gewichtes der offiziellen Kunst mit sich bringen sollte.

<22>

Die Akademie war seit ihrer Gründung zu turnusmäßigen Ausstellungen verpflichtet. Unter Peter Langer wurde diese Pflicht eher widerwillig absolviert. Man begriff sie eher als Leistungsschau der Zöglinge. Mit der Gründung des Kunstvereins erhielten die Akademieausstellungen ernst zu nehmende Konkurrenz. In den Räumen des Kunstvereins am Hofgarten wurde eine permanente Ausstellung eingerichtet, in der die Werke regelmäßig ausgetauscht wurden. Die Kunstvereinsausstellungen wurden in den 1820er und 1830er-Jahren zum wichtigen Umschlagsplatz für Kunst. Hier zeigte sich der Marktwert, den private Kunst haben konnte. Allerdings blieben die Aktivitäten fast ganz auf die lokale Kunstszene beschränkt. Dass sich hier die Gewichte der öffentlichen Wahrnehmung zu verschieben drohten, dürfte man auch in der Akademie bemerkt haben. So wird man sehr zufrieden gewesen sein, dass der König sich um 1830 entschloss, gegenüber der Glyptothek ein Ausstellungsgebäude zu errichten, das dann nach Plänen Zieblands ab 1838 errichtet wurde.<sup>26</sup> Die Akademie konnte 1845 im neuen Gebäude eine Ausstellung organisieren, auf der erstmals in größerem Umfang auch Werke auswärtiger Künstler präsentiert wurden. Dieses Konzept einer erweiterten Akademieausstellung wurde 1848 und 1851 wiederholt, wobei der Erfolg nicht den Erwartungen entsprach. Aus den Diskussionen über neue Strategien, in denen immer wieder Vergleiche zu Paris und Brüssel gezogen wurden, ergibt sich, dass man den Stellenwert der Kunstaussstellungen für den Status der Kunstszene der

---

25 Zitiert nach Mittlmeier 1977, 220.

26 Karnapp 1979, 52-59.

Stadt zunehmend klarer erkannte. Dass man, um überregional wahrgenommen zu werden, in ganz neue Dimensionen vorstoßen mußte, war mit dem ungeheuren Erfolg der Londoner Weltausstellung von 1851 evident geworden.

<23>

Bayern antwortete mit dem Bau des Glaspalastes, in dem 1854 die erste Industrie- und Gewerbeausstellung veranstaltet wurde.<sup>27</sup> Zunächst herrschte Uneinigkeit, wie das Gebäude nach Abschluss dieser Ausstellung, für die es errichtet worden war, genutzt werden sollte. Ende 1856 entschied sich der König für eine dauerhafte Nutzung als Ausstellungs- und Versammlungshalle. Damit war der Weg geöffnet für eine neue Karriere Münchens als Stadt großer Kunstausstellungen.

<24>

Der Auftakt stand unter einem günstigen Stern. 1856 war in Bingen die 'Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft' gegründet worden. Eines ihrer Anliegen war die Veranstaltung von Kunstausstellungen mit Werken der Mitglieder, die an wechselnden Orten abgehalten werden sollten. Für 1858 fiel die Wahl auf München. Die Akademie hatte schon 1854 den Plan erwogen, eine historische Ausstellung deutscher Kunst zu veranstalten, um damit den eigenen Standort deutlich zu machen. Im Hinblick auf ihr 50jähriges Gründungsjubiläum wurde der Plan wieder aufgegriffen. Jetzt planten Akademie und Kunstgenossenschaft gemeinsam die 'Erste deutsche Kunstausstellung', die im Glaspalast veranstaltet wurde und mit ihren über zweitausend Werken ein in Deutschland so noch nie dagewesenes Kunstereignis darstellte.

<25>

Der Erfolg hatte Folgen. Zum einen wurde der Kunstverein immer weiter an den Rand des Geschehens gedrängt. Der Münchener Lokalverein der Kunstgenossenschaft dominierte die Szene zunehmend. Die Akademie zog schon nach kurzer Zeit die Konsequenz und beantragte 1862 beim König, von der Verpflichtung entbunden zu werden, regelmäßige Ausstellungen zu veranstalten. Der gewaltige Erfolg der von der Künstlergenossenschaft organisierten Kunstausstellungen, insbesondere der internationalen Ausstellungen von 1869 bis 1888, ist bekannt.<sup>28</sup> Preise, Staatsankäufe und Verkaufserlöse waren auch für auswärtige Künstler attraktiv. Für München bedeutete dies, dass der überregionale Ruf als Kunststadt nicht mehr nur auf den durch den König initiierten Kunstunternehmungen basierte, sondern auch ein Verdienst der vereinsmäßig organisierten Künstlerschaft war.<sup>29</sup> Die Akademie stand in den Anfangsjahren in einem kooperativen Verhältnis zur Kunstgenossenschaft, die Erfolge der Ausstellungen waren auch die der Akademie, deren Lehrer und Schüler dort sehr gut vertreten waren. In der Zeit der großen Ausstellungen während der zweiten Jahrhunderthälfte stand München im Zenit seiner Attraktivität als Kunststadt, was sich in der wachsenden Zahl der hier arbeitenden Künstler niederschlug.<sup>30</sup> Die ersten Krisensymptome, die sich damals bereits zeigten und für uns im Rückblick gut erkennbar sind, wurden von den Zeitgenossen kaum wahrgenommen. Doch darüber später.

## **Kunstkritik und Reproduktionswesen**

<26>

---

27 Nerdinger 1997, 120-125.

28 Grösslein 1987.

29 Ludwig 1986, 83-119.

30 Vgl. die Statistiken bei Ruppert 1998, 117-142.



Eine entscheidende Rolle für die öffentliche Wirkung und weite Ausstrahlung der Münchener Kunstszene spielte die Kunstkritik. Ludwig I. sorgte von Anfang an dafür, dass seine kunstpolitischen Initiativen von einer geradezu modern anmutenden, systematischen Öffentlichkeitsarbeit begleitet wurden. Im 'Kunstblatt', dem in den 1820er und 1830er-Jahren wichtigsten Organ auf diesem Gebiet, wurde regelmäßig über die Münchener Unternehmungen berichtet.<sup>31</sup> Diese Berichte machten in manchen Jahren ein Viertel des Gesamtumfanges aus. Ludwig I. sorgte dafür, dass dessen Redakteur Ludwig Schorn an die Universität als Professor für Ästhetik und an die Akademie als Professor für Kunstgeschichte berufen wurde und versuchte, den Sitz der Redaktion des Kunstblattes von Stuttgart nach München zu ziehen. Das misslang zwar, doch mit Ernst Förster hatte das Blatt einen wichtigen Mitarbeiter in München, der nach Schorns Tod 1842 mit Kugler und Grüneisen die Redaktion übernahm. Kunstwissenschaft und Kunstkritik wurden im Kunstblatt gleichrangig behandelt, was letztlich der positiven Beurteilung der Gegenwartskunst zugute kam.

<27>

Auch in der zweiten Jahrhunderthälfte fand die Kunst in München in Zeitungen und Zeitschriften große Resonanz. Umtriebige Kunstkritiker wie Friedrich Pecht und die 1885 von ihm gegründete Zeitschrift 'Kunst für alle' sorgten dafür.<sup>32</sup> Das sollte auch in der Krisenzeit um 1900 so bleiben, in der Georg Hirth mit den 'Münchener neuesten Nachrichten' und der 'Jugend' eine wichtige Rolle spielte.<sup>33</sup> Auch an den 'Simplizissimus' ist hier zu erinnern.

<28>

Im Kontext der Medienpräsenz ist auch auf die Bedeutung der Kunstreproduktionen hinzuweisen. Johann Nepomuk Strixner und Ferdinand Piloty haben in München die lithographische Bildreproduktion perfektioniert und kommerzialisiert. Die neuen Möglichkeiten der Photographie und der daraus entwickelten Reproduktionstechniken nutzte Edgar Hanfstaengl zu einem international agierenden Geschäft mit Gemäldereproduktionen. Der Verbreitung der Kenntnisse Münchener Kunst kamen diese Aktivitäten sehr zugute.

## **Ein vorläufiges Fazit**

<29>

Entscheidende Faktoren beim Aufstieg Münchens als Kunststadt waren die hohe Wertschätzung der Kunst, die sich in der Kunstpolitik des Königs dokumentierte und den entsprechend hohen Investitionen, dank derer zahlreiche Künstler Beschäftigung fanden. Diese Wertschätzung wurde, auch wenn es in den Revolutionsjahren 1830 und 1848 Widerstände gegen die Kunstpolitik Ludwigs gab, letztlich vom bildungsbürgerlichen Publikum geteilt. Nicht minder entscheidend war der Faktor der Öffentlichkeit: nicht nur die in offiziellem Auftrag ausgeführten Werke, auch die ständig verbesserten Ausstellungsmöglichkeiten garantierten eine breite Öffentlichkeit, die auch frei schaffenden Künstlern Marktchancen eröffnete. Auch die mediale Öffentlichkeit, die Kunstkritik sowie die Reproduktionsmöglichkeiten trugen entscheidend zur Öffentlichkeit bei. Auf allen diesen Feldern konnte München seit der Regierungszeit Ludwigs I. bis gegen die Jahrhundertwende im Vergleich mit anderen Städten, selbst mit Berlin, Pluspunkte verbuchen. Damit erst wurde das Ausbildungsangebot der Akademie wirklich attraktiv.

<30>

---

31 Zum Kunstblatt vgl. Dahm 1954 und Karge 2003.

32 Bringmann 1982, 98-105.

33 Endres 1921.

Das durch die Kulturpolitik geschaffene Umfeld trug sozusagen die Akademie, die im zweiten Jahrhundertviertel selbstbewusst darauf hinweisen konnte, dass durch ihre Mitglieder Cornelius, Schnorr und Kaulbach Entscheidendes in der deutschen Kunstszene bewegt worden war. Mit den Berufungen nach der Jahrhundertmitte, vor allem mit den Berufungen von Piloty und Dietz, zeigte sie eine gemäßigte Anpassungsfähigkeit an neue naturalistische Tendenzen und an die Betonung des Malerischen, die den Erfolg sicherten; allerdings wurde zunehmend auch das Umfeld wichtiger. Insbesondere auf die Entstehung der Malschulen ist hier hinzuweisen, die sich zunehmend als Alternative anboten. Man konnte am Ende des Jahrhunderts nach München gehen, um Kunst zu studieren, ohne die Akademie zu besuchen.

## Der lange Weg in die Krise

<31>

Die Bilanz der Akademie in der zweiten Jahrhunderthälfte fällt alles in allem positiv aus. Doch man muss sogleich dagegen halten, dass sich in der Zeit der Blüte schon deutliche Krisensymptome ausmachen lassen, die die Zeitgenossen so nicht gleich erkannten. Im Gegenteil. Der Neubau der Akademie, seit 1875 von Gottfried Neureuther geplant, 1885 endlich fertig gestellt, war mit seinem Dekorationsprogramm ein selbstbewusst auftrumpfendes Monument der klassischen Kunstanschauungen.<sup>34</sup> Mit den Porträtmedaillons und Schrifttafeln des Außenbaus präsentiert er sich als Erbe der bisherigen Kunstgeschichte. Im Mittelbild des grandiosen Treppenhauses zeigte die zur Menschheit herabsteigende Personifikation der Kunst an, dass genau das hier geschehen sollte: dass die vom Himmel gesandte Kunst der Menschheit geschenkt wird. Während staatlicherseits der so erhobene höchste Geltungsanspruch der Akademie akzeptiert und die gewaltige Bausumme bereitgestellt wurde, wurde er von der Künstlerkommunität zunehmend in Frage gestellt.

<32>

Ein folgenreicher Faktor für den Weg in die Krise war die Kunstpolitik von Maximilian und Ludwig II. Maximilian legte den Hauptakzent seiner Kulturpolitik bekanntlich auf die Wissenschaftsförderung.<sup>35</sup> In der Förderung der bildenden Kunst hat er auf den ersten Blick fortgesetzt, was Ludwig I. begonnen hatte. Der Blick auf seine umfangreichsten Projekte, die Fresken des Nationalmuseums und die Gemälde der historischen Galerie des Maximilianeums, zeigt jedoch, dass er aus Gründen der Kostenersparnis bereit war, auch Werke von unerfahrenen und drittrangigen Künstlern zu akzeptieren. Damit unterstützte er – sicherlich unbeabsichtigt – den bereits in Gang befindlichen Prozess der Dichotomisierung zwischen einer der öffentlichen Erziehung dienenden Kunst auf der einen, und einer autonomen Kunst auf der anderen Seite, von denen nach den gängigen Urteilen der Kritik nur letztere dem Anspruch 'wahrer' Kunst gerecht wurde.

<33>

Ludwig II. hat, auch wenn das heute nicht gerne gehört wird, der Kunstentwicklung in München und in Bayern geschadet, indem er die Künstler veranlasste, seine Simulationen einer mittelalterlichen oder absolutistischen Hofkunst zu realisieren und selbst fähige Künstler wie den Bildhauer Wagnmüller zur Ausführung von Stilkopien zwang.<sup>36</sup> Letztlich waren die Kunstaufträge Ludwigs II. Privatunternehmungen ohne öffentlichen Geltungsanspruch.

---

34 Vgl. Hufnagl, in: Zacharias 1985, 77-88.

35 Achim Sing, in: Nerdinger 1997, 46-51.

36 Kurda 2005.

<34>

Ein wesentliches Phänomen auf dem langen Weg in die Krise war das Auseinanderdriften von öffentlicher und privater Kunst. Die öffentliche Kunst wurde zwar hochgehalten. Es ist sogar eine intensive neue Diskussion über Ziele und Aufgaben nationaler Kunst zu registrieren, die im Gefolge der nationalen Euphorie nach der Reichsgründung geführt wurde. Ein Ministerialbeschluss vom August 1873 galt ausdrücklich der Förderung einer historischen Monumentalkunst, doch sie wurde durch die Art der Auftragsvergabe abgewertet.<sup>37</sup> Mit dem Fragwürdigwerden ihres Kunstanspruches büßte die offizielle Kunst nach und auch ihren Geltungsanspruch ein.

<35>

Die "private" Kunst hingegen, die Kunst, die die Künstler ohne Auftrag schufen und die auf den privaten Käufer zielte, weitete ihren Geltungsanspruch immer weiter aus: Je stärker auf die formale Seite, zum Beispiel mit dem Postulat des 'Rein-Malerischen', gesetzt wurde, desto weniger galt der Inhalt, der doch für die öffentliche Kunst notwendigerweise im Zentrum stand. Die Avantgarde der Naturalisten und Impressionisten machte der öffentlichen Kunst den Kunstanspruch streitig. In Reaktion darauf versuchten konservative Kreise zunehmend, die alten ästhetischen Normen hoch zu halten. Der bis vor den Landtag getragene Skandal um Liebermanns Gemälde 'Zwölfjähriger Jesus im Tempel', das auf der internationalen Ausstellung von 1879 gezeigt wurde,<sup>38</sup> und ähnliche Fälle waren aber doch nur Rückzugsgefechte, die die Entwicklung nicht aufhalten konnten, aber die Spaltung zwischen offizieller und sich selbst als fortschrittlich verstehender Kunst vertieften.

<36>

Der zunehmend schwierige Stand der Akademie zeigt sich auch in der Frage ihres Umgangs mit der angewandten Kunst.<sup>39</sup> Die Konstitutionsurkunde hatte der Akademie die Aufgabe gestellt, einen Beitrag zur Förderung der National-Geschicklichkeit zu leisten, sich also auf irgendeine Weise an der Ausbildung von Kunsthandwerkern zu beteiligen. Immer wieder suchte sich die Akademie diesem Auftrag zu entziehen. Der 1825 unternommene Versuch, vom Ministerium genehmigt zu bekommen, nur solche Schüler aufzunehmen, die sich "dem Höheren der Kunst widmen wollen", wurde genauso abgelehnt wie spätere Versuche. Andererseits ließ die Akademie ministerielle Vorgaben, wie jene vom September 1848, nach der die Akademie die Zöglinge "auf die Eröffnung neuer Bahnen durch die Verbindung mit dem Gewerbsmanne" hinzuweisen habe, ins Leere laufen.<sup>40</sup> Gerne überließ man der vom 'Verein zur Ausbildung der Gewerke' gegründeten und von Hermann Dyk geleiteten Schule diese Aufgabe. Als 1864 mit dem Promemoria eines unbekanntem Verfassers abermals versucht wurde, der kunsthandwerklichen Ausbildung an der Akademie einen Platz zu verschaffen, dokumentierte die Entgegnung Kaulbachs, dass die Akademie unter seinem Direktorat nicht bereit war, sich von den Normen des klassischen Kunstbegriffs zu lösen. Dieser Konflikt schien mit der Gründung der Kunstgewerbeschule 1868 bereinigt, doch kam er nach der Jahrhundertwende erneut auf die Tagesordnung, als Peter Behrens, einer der Mitbegründer der Münchener Werkstätten, die Einrichtung von Meisterklassen für Kunstgewerbe an der Akademie forderte. Die Akademiendirektion reagierte wie zuvor.

<37>

---

37 Ministerialblatt für Kirchen- und Schulangelegenheiten im Königreich Bayern, Nr. 28 vom 19. 8. 1873, 299: Bekanntmachung Nr. II: "Die Pflege und Förderung der Kunst durch den Staat betreffend" zitiert nach Mai, in Zacharias 1985, 125.

38 Leppien 1990.

39 Dazu Mai, in: Zacharias 1985, 166-174.

40 Mai, in: Zacharias 1985, 117-121.

Der Status der Akademie wurde um 1900 von zwei einander entgegengesetzten Seiten in Frage gestellt. Die Forderung einer Integration der kunsthandwerklichen Ausbildung konnte auf die seit der Londoner Weltausstellung von 1851 enorm gestiegene Bedeutung des Kunsthandwerks hinweisen, hatte den Erfolg des Münchner Kunstgewerbes in den letzten Jahrzehnten für sich und das Argument, dass hier für die Zöglinge Erwerbsmöglichkeiten lagen – angesichts des Problems der Entstehung eines Künstlerproletariats kein geringes Argument. Wenn die Akademie sich zur Abwehr solcher Ansprüche auf den Auftrag zur Pflege der Kunst im Sinne des tradierten Begriffes "hoher" oder "wahrer" Kunst zurückzog, dann bewegte sie sich auf zunehmend schwankendem Boden, denn gerade der Kunstanspruch wurde von der jungen Moderne entschieden und mit wachsendem Erfolg streitig gemacht. Die zu Zeiten des Direktorates von Ludwig von Löfftz (1891-99) und von Ferdinand von Miller (1899-1919) an der Akademie lehrenden Künstler spielten in der aktuellen Kunstszenen eine zunehmend geringere Rolle, dem ein ausgeprägtes Elitebewusstsein der Jüngeren, von dem beispielsweise die Gründer der Münchener Secession getragen waren, entgegenstand.<sup>41</sup>

<38>

Die Fehler, die um 1900 von der Staatsregierung beim Krisenmanagement gemacht wurden, werden deutlich, wenn man auf die Person des Akademiedirektors Ferdinand von Miller blickt. Die Ämterhäufung ist bemerkenswert. Miller war Leiter der königlichen Erzgießerei, Landtagsabgeordneter, Mitglied des Gemeindegremiums der Stadt, langjähriger Präsident der Künstlergenossenschaft, vielfach geehrt, 1902 zum lebenslänglichen Reichsrat ernannt, 1912 in den Freiherrnstand erhoben. Er erhielt als vielbeschäftigter Mann das Privileg, die Akademie zu leiten, ohne eine Professur zu übernehmen und auszuüben: ein reiner Repräsentationsposten, von dem keine Veränderungen zu erwarten waren. Als die Diskussion über den 'Niedergang Münchens als Kunststadt' ein Handeln nahe legte, berief der Prinzregent eine Kommission, die ihn beraten sollte. Sie bestand aus Lenbach, Friedrich August von Kaulbach, Hildebrandt, Friedrich von Thiersch, Ferdinand von Miller und Rudolf von Seitz, ausschließlich Künstler der älteren Generation, die offensichtlich keine wirksamen Vorschläge zu machen wussten. Die Rezepte, die vor 50 Jahren noch richtig waren, wirkten nicht mehr.

<39>

Trotzdem blieb München der Ruf als Kunststadt erhalten, war auch für jüngere Künstler attraktiv, selbst für so radikale Neuerer wie die Mitglieder des 'Blauen Reiter'. Viele Quellen von Zeitgenossen deuten darauf hin, dass die Atmosphäre der Stadt als förderlich für eine künstlerische Existenz empfunden wurde. Künstler waren hier anders als beispielsweise in Berlin in die Gesellschaft integriert, wurden als "Folie der Gesellschaft" gesehen. Muther, der selbst lange in München lebte, schrieb in seiner Antwort auf die Frage nach dem Niedergang Münchens als Kunststadt: "Außer Paris gibt es keine Stadt in Europa, die dem Künstler dermaßen gestattet, nach seiner Fassung zu leben. Und mag er in einer Dachkammer hausen, mag er von Wein, Wurst und Rettigen sich nähren – er bleibt ein Künstler. Die ganze Atmosphäre ist hier von Kunst durchtränkt. [...] Diese Nonchalance des Verkehrs, diese Möglichkeit, weder einer amtlichen Hierarchie sich einordnen, noch einem ästhetischen Salon als Renommierstück dienen zu müssen, macht den Künstlern den Aufenthalt in München so lieb".<sup>42</sup> Das Rezept dafür scheint ganz einfach zu sein: "Man verlangt in München vom Künstler nichts. Man lässt ihn in Ruhe. Und das ist sehr viel wert – vielleicht das Beste, was jetzt ein Künstler sich wünscht." Die Akademie spielte bei den Argumenten, die 1902 für München gesammelt wurden, eigentlich keine Rolle mehr.

---

41 Mai, in: Zacharias 1985, 153-166.

42 Muther 1914, 260-61 (dort auch das folgende Zitat).

## Literatur

Reinhold Baumstark / Frank Büttner: Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. Publikation zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek München, 4. 4. bis 27. 7. 2003, München / Köln 2003

Michael Bringmann: Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin 1982

Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980, Bd. 2, Stuttgart 1999

Frank Büttner: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800, in: Reinhart Koselleck (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen, Stuttgart 1990, 259-285

Frank Büttner: Ludwig I. Kunstförderung und Kunstpolitik, in: Alois Schmid / Katharina Weigand (Hg.): Die Herrscher Bayerns. 25 historische Porträts von Tassilo III. bis Ludwig III., München 2001, 314-333

Frank Büttner: Schinkel, Goethe und die "Gefährlichkeit der Landschaftsmalerei", in: Margit Kern / Thomas Kirchner / Hubertus Kohle (Hg.): Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, München / Berlin 2004, 331-348

Joan Campbell: Der Deutsche Werkbund 1907-1934, Stuttgart 1981

Inge Dahm: Das "Schornsche" Kunstblatt: 1816-1849, Diss. München, Ms. München 1954

Yvette Deseyve: Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. München 2005

Franz Carl Endres: Georg Hirth: ein deutscher Publizist, München 1921

Eduard Engels: Münchens "Niedergang als Kunststadt". Eine Rundfrage, München 1902

Norbert Götz: Die Debschitz-Schule in der Hohenzollernstraße, in: Helmut Bauer / Elisabeth Tworek (Hg.): Schwabing. Kunst und Leben um 1900, Essays, München 1998, 237-255

Andrea Grösslein: Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Kunstgenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888, München 1987

Henrik Karge: Das Kunstblatt Ludwig Schorns als Forum der frühen deutschen Kunstgeschichtsbeschreibung, in: Christian Drude / Hubertus Kohle (Hg.): 200 Jahre Kunstgeschichte in München (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte; 2), München 2003, 44-56

Birgit-Verena Karnapp: Friedrich Georg Ziebland (1800-1873). Studien zu seinem Leben und Werk, in: Oberbayerisches Archiv, Bd. 104, 1979, 7-116

Rolf Kurda: Michael Wagnmüller, ein Bildhauer im Dienste König Ludwigs II. – München, Linderhof, Herrenchiemsee, Diss. Univ. München 2004, München 2005 ([http://edoc.ub.uni-muenchen.de/archive/00003157/01/Kurda\\_Rolf.pdf](http://edoc.ub.uni-muenchen.de/archive/00003157/01/Kurda_Rolf.pdf))

- York Langenstein: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München 1983
- Helmut R. Leppien: Der zwölfjährige Jesus im Tempel von Max Liebermann, hg. von der Kulturstiftung der Länder, Hamburg 1990
- Horst Ludwig: Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886-1912), Berlin 1986
- Ekkehard Mai: Problemgeschichte der Münchner Akademie bis in die zwanziger Jahre, in: Thomas Zacharias (Hg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, 103-143
- Monika Meister: Ab nach München. Der Münchner Künstlerinnen-Verein und seine 'Damen-Akademie', in: Helmut Bauer / Elisabeth Tworek (Hg.): Schwabing. Kunst und Leben um 1900, Essays, München 1998, 227-235
- Werner Mittlmeier: Die Neue Pinakothek in München 1843-1854. Planung, Baugeschichte und Fresken, München 1977
- Richard Muther: Aufsätze über Bildende Kunst, 2. Band: Betrachtungen und Eindrücke, Berlin 1914
- Winfried Nerdinger (Hg.): Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848, München 1987, darin: Winfried Nerdinger: Weder Hadrian noch Augustus. Zur Kunstpolitik Ludwigs I., 9-16
- Winfried Nerdinger (Hg.): Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848-1864, München 1997
- Hans Rosenhagen: Münchens Niedergang als Kunststadt, Teil I und Teil II, in: Tag, Nr. 143 vom 13. 4. 1901 und Nr. 145 vom 14. 4. 1901
- Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1998
- Clementine Schack von Wittenau: Der Bayerische Kunstgewerbe-Verein und die Reformbewegung im 19. Jh, in: Schön und gut. Positionen des Gestaltens seit 1850, Kunstgewerbeverein, München 2002, 117-129
- Kirsten Gabriele Schrick: München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945, Wien 1994
- Anton Springer: Kritische Gedanken über die Münchner Kunst, in: Albert Schwegler (Hg.): Jahrbücher der Gegenwart, Jg. 1845, 1022-1034
- Eugen von Stieler: Die Königliche Akademie der bildenden Künste zu München. Festschrift zur Hundertjahrfeier, München 1909
- Thomas Zacharias (Hg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985

**Autor:**

Prof. Dr. Frank Büttner  
Ludwig-Maximilians-Universität  
Kunsthistorisches Institut  
Georgenstraße 7  
D – 80799 München  
e-mail [f.bhu8@lrz.uni-muenchen.de](mailto:f.bhu8@lrz.uni-muenchen.de)