

Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden

Internationale Konferenz der Forschungsgruppe
„München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung“
München / Wildbad Kreuth, 7. bis 10. April 2005

Um die Geschichte der Münchner Akademie der Bildenden Künste zu erforschen, die im Jahr 2008 ihr 200-jähriges Bestehen feiern wird, ist bereits seit 2003 eine hochschulübergreifende Arbeitsgruppe tätig. Zu ihr gehören zunächst die Akademie der Bildenden Künste München sowie das Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, die Institute für Kunstgeschichte und Kunstpädagogik der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie das Architekturmuseum der Technischen Universität München. Hinzu kommen Kontakte zu rund 20 Institutionen aus den alten und neuen EU-Mitgliedsstaaten sowie aus den Ländern, die für einen Beitritt zur EU kandidieren, mit deren Vertretern derzeit ein internationales Netzwerk gebildet wurde.

Auf der ersten gemeinsamen Expertenkonferenz vom 7. bis 10. April 2005 wurde München unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts als Zentrum der Künstlerausbildung für den nord-, ost- und südeuropäischen Raum untersucht. Dabei konzentrierten sich die Referate auf die Motive für ein Studium in München, auf die Bedeutung der individuellen Vita und der jeweiligen nationalen Identität, es wurde dargestellt, wie nach dem Studium der Transfer des Erlernten in die Heimat geschah, ob es eine Beeinflussung der dortigen Kunstszene gab und wie sich die Anwesenheit ausländischer Kunststudenten und Künstler auf das Münchner Kunstleben auswirkte. Eine gewisse Dominanz zeigte sich bei der Historienmalerei an der Akademie der bildenden Künste, in der sich die nationale Identität am besten darstellen ließ. Zur Verdeutlichung brachten die Referenten reiches Bildmaterial mit.

Die Tagung, die durch die Hanns-Seidel-Stiftung gefördert wurde, fand in den Räumen der Hanns-Seidel-Stiftung in München statt. Bei dieser Eröffnung am 7. April unterstrich Dr. h.c. mult. Hans Zehetmair, der Vorsitzende der Hanns-Seidel-Stiftung, vor allem die Funktion der Akademie als „Scharnier“ zu den zahlreichen Heimatländern der ausländischen Studenten. Der Rektor der Akademie der Bildenden Künste, Prof. Nikolaus Gerhart, stellte in seiner Begrüßungsansprache Kunst und Effizienz gegenüber und betonte den Kunstbegriff und die Wichtigkeit der Vermittlung desselben. Im Namen der Forschungsgruppe begrüßte Prof. Dr. Walter Grasskamp alle Teilnehmenden und zeichnete angesichts der bevorstehenden 200-Jahr-Feier im Jahr 2008 die früheren Akademie-Jubiläen nach. Er verlieh seiner Hoffnung Ausdruck, daß sich die Zusammenarbeit mit den zahlreichen anderen Institutionen als fruchtbar erweisen möge. Dabei verwies er auf die unlängst durchgeführte Transkription der handschriftlichen Matrikelbücher der Akademie, durch die sich künftig die Recherche nach ausländischen Studenten wesentlich einfacher gestalten wird, und auf den weiteren Aufbau des Akademie-Archivs.

Das Eröffnungsreferat hielt *Frank Büttner* (München) über das Thema „Die Akademie und das Renommee Münchens als Kunststadt“ bis zum ersten Weltkrieg. Er betonte zunächst, daß dieser Ruf größeren Schwankungen unterlag, daß München aber durch die – besonders von Frauen gewählten – privaten Malschulen weiterhin als Kunststadt Geltung hatte. Das Ansehen gründete im 19. Jh. darin, daß nur eine Akademie – noch ganz im Sinne der Aufklärung – Schule wahrer Kunst sein konnte. König Ludwig I. wollte,

daß Kunst zur Hebung des nationalen, geschichtlichen, religiösen und sittlichen Bewußtseins im Volk präsent sei – Kunst sollte kein Luxus sein. Doch daneben war auch die wirtschaftliche Seite von Bedeutung, die den Werkstätten, Gießereien, Glasmalwerkstätten oder auch Lithographieanstalten Arbeit bescherte und die durch gute Kunstkritik den frühen Tourismus förderte. Besonders unter dem Direktorat von Cornelius stieg das Ansehen der Akademie europaweit; die Historienmalerei dominierte aber auch noch in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Erste Krisen kamen unter Max II., der sich mehr der Wissenschaft verpflichtet sah, und unter Ludwig II., der seine Künstler vielfach zu Stilkopien zwang. Auch wenn Avantgarde und konservative Kreise schließlich keinen gemeinsamen Nenner mehr fanden, kann die Bilanz insgesamt als positiv bezeichnet werden.

Jan von Bonsdorff (Uppsala) sprach in der geographisch von Nord über Ost nach Süd strukturierten Reihenfolge der Vorträge in seinem Referat über „Die Rolle Münchens als Ausbildungsstätte für skandinavische Maler und Malerinnen in den 1870er Jahren“. Die große Mobilität der zumeist sehr jungen skandinavischen Künstler führte sie zwar gerne nach Düsseldorf, doch diente München schließlich vor allem in den 1870er Jahren als eine Art Umschlagplatz für den Weg nach Paris, wo sie sich weiter künstlerisch ausbildeten. In den 1880er Jahren verließen die jungen Künstler aus Christiania (Oslo), Stockholm und Helsinki München wieder, obwohl ihnen als Rückhalt und Sammelpunkt der 1877 gegründete Skandinavische Verein diente. In der höchsten und begehrtesten Klasse der Akademie, der Historienklasse Karl von Pilotys, aber auch bei Wilhelm von Diez, fanden sich nur wenige Skandinavier. Zu ihnen gehörten z.B. Marcus Grønvold, Otto Sinding und Carl Gustaf Hellqvist, die anschließend viele Jahre mehr oder weniger dauerhaft in München lebten.

Vor allem die Winterbilder des Dänen Anders Andersen-Lundby und die oft humoresken Schilderungen aus dem Klosterleben von Thure N. Cederström aus Schweden waren in München beliebt. Die meisten norwegischen Maler an der Akademie besuchten die Klassen von Wilhelm Lindenschmit, Otto Seitz und Ludwig von Löfftz. Im Vergleich zu den schwedischen Malern in München arbeiteten die Norweger eher wenig mit der großen Tradition der epischen Historienmalerei – sie bevorzugten Genre- und Landschaftsmalerei. Aus Matrikelbüchern, Künstlerlexika und Sekundärliteratur konnte Bonsdorff für die siebziger und achtziger Jahre in München etwa 70 Personen norwegischer Herkunft feststellen, etwa zwanzig Schweden, ein Dutzend Finnen, dazu einzelne Dänen. Da man die eher malerischen Ausbildungszweige bevorzugte, waren nur wenige Finnen (z. B. J. E. Stenberg) und ein einziger Norweger (Søren Lexow-Hansen) in den Bildhauerklassen zu finden. J. J. Tikkanen kehrte zurück und erhielt später die erste kunsthistorische Professur an der Universität Helsinki. Zusätzlich gab es in München auch einige schwedische und dänische Künstlerinnen, die allerdings in München privat ausgebildet wurden und von denen einige hier auch selber unterrichteten.

Die Tagung wurde am 8. und 9. April im Bildungszentrum der Hanns-Seidel-Stiftung in Wildbad Kreuth fortgesetzt.

Annika Waenerberg (Jyväskylä) bemängelte in ihrem Vortrag „Vom Sprungbrett zur Brücke. Münchens Bedeutung für die finnische Kunst“ zunächst das weitgehende Fehlen von Forschungen zu diesem Thema und wollte ihre ersten Ansätze daher weitgehend als Forschungshypothesen verstanden wissen. Gesichert ist bisher, daß es sich zwischen 1844 – dem ersten Finnen an Münchens Akademie – und dem 2. Weltkrieg trotz einer großen Anzahl an kunstinteressierten Reisenden wohl nur um 17 wirkliche Kunststudenten in München handelte, von denen bisher lediglich 5 bekannt sind, die an der Akademie eingeschrieben waren. Trotz dieser geringen Zahl kann eine Art Kettenreaktion nachgewiesen werden, die erste ausgelöst von dem Maler R.W. Ekman nach 1844, die zweite für Bildhauer von C.A. Sjöstrand nach 1857. Die Attraktivität Münchens wurde durch J.W. Snellman (1806-81) bekannt gemacht, einem weitgereisten Philosophen, Staatsmann und Pädagogen, so daß Finnen auf dem Hin- oder Rückweg nach oder aus Italien in München unbedingt Station machten. Als eindeutige „Brücke zum Modernismus“ in Finnland fungierte eine kleine Gruppe in Turku, die als Künstler der Gruppe des sogenannten „Roten Zimmers“ sich so eng mit München

verbunden fühlten (Emil Rautala aus Turku war Student an der Akademie in München), daß diese Gruppe den ironischen Beinamen "Turkuer Münchner" erhielt. Waenerberg wies daraufhin, daß in diesem Zusammenhang vor allem dringend die Schriften des Malers Edwin Lydén (1879-1956) näher untersucht werden müßten, der bereits früh den deutschen Expressionismus zu vermitteln suchte.

Ausrine Slavinskiene (Kaunas) stellte „Lithuanian painters in Munich“ vor. Die litauischen Maler hatten – unterdrückt durch den russischen Zaren – in ihrer Heimat seit 1831 keine Ausbildungsmöglichkeit mehr und mußten nach Petersburg ausweichen. Nach der Mitte des 19. Jh. wurde aber München (neben Rom und Paris) zwischen 1870 und dem 1. Weltkrieg für etwa 20 Studenten aufgrund der hier herrschenden Freiheiten ein besonderer Anziehungspunkt, obwohl die Grundlagen des Studiums immer noch in Petersburg absolviert wurden. Besonders die bereits bestehende polnische Künstlergemeinschaft galt ihnen als ein Magnet – hier wurden die Litauer sofort integriert und beheimatet. Mit der gewonnenen Ausbildung schufen Kalpokas, Riomeris, Daugirdas oder Ivanauskas zuhause später eine eigene, bedeutende Künstlerszene, in der sie im 19. Jh. Realismus mit einem Hang zur Neoromantik als dominierende Stilrichtung importierten.

Halina Stepién (Warschau) hatte die „Polnische Enklave in München“ für die Jahre 1828 bis 1914 untersucht. Nach einer kurzen Darstellung der polnischen Geschichte und der nach den Teilungen entstandenen Unterdrückung und die späteren Aufstände gegen Rußland (1830, 1863) zeigte sie die daraus resultierende, beinahe unumgängliche Abwanderung der polnischen Jugend ins Ausland. Nur hier war ihnen freie literarische und künstlerische Arbeit unter Beibehaltung ihrer nationalen Identität möglich; alleine an der Akademie in München studierten im Lauf der Zeit rund 300 Polen. Ihr Interesse galt aber auch dem Besuch von Privatschulen, v.a. von Jozef Brandt, sowie dem Münchner Kunstverein. Sie nahmen teil an zahlreichen Ausstellungen, wo sie mit der von ihnen bevorzugt dargestellten, für die Münchner „fremden Szenerie“ – sie stellten gerne ihre Heimat mit stimmungsvollen Landschaften oder in Genrebildern dar – großes Interesse beim Publikum und auf dem Kunstmarkt erregten. Durch die gleichzeitige Beschickung polnischer Ausstellungen hielten sie Kontakt zu ihrer Heimat und förderten so wiederum die Entwicklung der dortigen Kunstszene, da ihre Werke durch die neuen Strömungen in München natürlich beeinflußt waren.

Barbara Ciciora (Krakau) schilderte detailliert die Verbindung des polnischen Malers „Matejko und München“. Nach der Aufteilung Polens Ende des 18. Jh. fanden die dortigen Künstler keine große Unterstützung mehr. Vor allem nach den nationalen Aufständen 1831 und 1864 kam es zu stärkeren Ausreisewellen der Künstler, zur Gründung von privaten Ateliers in München und in den 1870er und 80er Jahren zur Bildung der größten Künstlergemeinde in München. Für den Bereich der polnischen Historienmalerei gilt Jan Matejko (1838-1893) als die führende Gestalt. Er studierte ab Januar 1859 mit einem staatlichen Stipendium lediglich ein einziges Studienjahr an der Münchner Akademie bei Prof. Anschütz, doch fertigte er in München überaus zahlreiche Vorlagen der zugänglichen Historiengemälde und von Kostümen und Requisiten, die er später nach seine Rückkehr in Polen verwendete. Bei seiner Ankunft konnte er bereits ein Studium an der Kunstschule Krakau nachweisen, legte mehrere Empfehlungsschreiben vor und wurde auch binnen kurzem durch Anschütz bei Kaulbach vorgestellt. Für seine Akademiearbeiten in München wurde er mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet. Als späterer Direktor der Schule für Schöne Künste in Krakau empfahl er seinen Studenten lieber München als Paris.

Jindřich Vybíral (Prag) sprach über „Prager Architekten in München – Bayerische Architekten in Prag“. München galt für die böhmischen Studenten als Pflichtbesuch – neben dem Wiener Polytechnikum und Italien. Insgesamt nahmen die Münchner auf Prag mehr Einfluß als umgekehrt: J.G. Gutensohn, ein Klenzeschüler, unterrichtete in Prag; Th. Fischer führte in Prag ebenso wie B. Grueber mehrere Bauten und Palais aus. Vor allem die von Grueber betriebene Denkmalerneuerung und archäologische Forschung war bedeutend, doch fand er in Böhmen nur wenig Anerkennung für seine Arbeiten und Schriften; er mußte schließlich seine Schule schließen und Prag 1873 verlassen.

Dieses Thema wurde von *Roman Prahl* (Prag) mit Vorstellung der „Art students' community in Munich around 1885 and the beginnings of Czech Modernism“ weiter ausgeweitet. Obwohl seit etwa 1840 Künstler und Architekten aus München in Prag tätig waren, gaben tschechische Kunststudenten München erst in den 1870er Jahren den Vorzug vor Wien. Neben den größeren Freiheiten und der Akademie war München generell anziehend wegen der zahlreichen Sammlungen und der gleichsam „internationalen Szene“. Die 1885 in München gegründete Gesellschaft Škréta bestimmte Alfons Mucha zum ersten Vorsitzenden und zählte rund 300 Studenten und Künstler. Die Mitgliedschaft bedeutete einen positiven Wettbewerb untereinander, man präsentierte sogar eigene Ausstellungen und unterhielt ein spezielles Publikationsorgan „Paleta“. Diese Gesellschaft wurde 1887 nach Prag transferiert und fand ihre Fortführung unter dem Namen Mánes, die wiederum wenige Jahre später für die Entstehung des dortigen Modernismus ausschlaggebend war.

Ágnes Kovács (Budapest) zeigte einige „Facetten der Münchener Akademie in der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung“ auf. Die ersten Ungarn hielten sich ab 1834 in München auf, zwischen 1850 und 1920 handelte es sich um rund 280 Maler und Bildhauer, wobei ein sprunghafter Anstieg aufgrund der politischen Widrigkeiten vor allem nach 1850 zu beobachten war. Man förderte die Studenten von Seiten Ungarns, da man auf ein Aufblühen der Historienmalerei und später auf die Entwicklung einer eigenen ungarischen Ausbildungsstätte hoffte. Sandor (Alexander) Wagner, Gyula Benczur und Sandor (Alexander) Liezenmayer wurden sogar Professoren an der Akademie in München. Nach etwa 1880 wurde es üblich, daß jeder ungarische Künstler in München studiert haben sollte, so daß auch ihre große Präsenz bei Ausstellungen – auch auf den Weltausstellungen – und auf dem Münchner Kunstmarkt unübersehbar blieb. Eine gewisse Konkurrenz zur Akademie entstand aber z.B. durch Simon Hollosy, der eine eigene Privatschule in München errichtete. Kovács bemängelte immer noch das weitgehende Fehlen von wissenschaftlichen Beiträgen, die die Rolle der Münchener Akademie behandeln. Bis jetzt präsentieren sich in der ungarischen Kunstgeschichte noch zwei Richtungen: Zum einen zeigt man die ungarische Kunst des 19. Jh. in der vollen Ablehnung des „Akademismus“, zum anderen stehen eher politische und ideologische Gesichtspunkte im Vordergrund. Letztere betonen besonders die „sozialistisch-realistische“ Epoche der Nachkriegszeit, in der alles als Pseudo-Kunst abgelehnt wurde, was nicht das Leben der Arbeiter- oder der Bauernklasse darstellte.

András Zwickl (Budapest) betonte in seinem Referat „Hauptschauplatz München. Ungarische Künstlerinnen und Künstler in München – Kunst aus München in Ungarn“ die führende Rolle Münchens für die moderne ungarische Kunst. In der ständigen Ausstellung der Ungarischen Nationalgalerie hängen heute vorwiegend Werke von Künstlern, die ihre Ausbildung an der Akademie in München absolvierten. Beispielhaft griff er die 1880/90er Jahre auf, da die Studenten dieser Zeit, etwa Geburtsjahrgang 1860, nach 1896 die Künstlerkolonie von Nagybánya begründeten, die weniger an der Akademie orientiert war und bereits neue Wege suchte. Führend war hier Károly Lyka, der bereits 1951 das ungarische Künstlerleben in München beschrieb. Die Ausbildung war zuhause nur unzureichend, daher war ein Auslandsstudium unabdingbar. Zwickl griff mehrere modellhafte Lebensläufe heraus, nämlich den von Mihály Munkácsy, Gyula Benczur und Pál Szineyei. Vor allem Benczur brachte den Stil Pilotys nach Ungarn; die in den 1880er Jahren geborenen Künstler stellten nach 1900 bevorzugt in Paris aus. Neben der Akademie wurden aber auch die privaten Schulen in München besucht, vor allem diejenige von Simon Hollosy. Außerdem stellten sie erfolgreich in zahlreichen Ausstellungen aus, auch im Glaspalast, in dem 1883 ein eigener Saal für die Ungarn zur Verfügung gestellt wurde. Dieser Ausstellungserfolg brachte auch den eher abfälligen Beinamen „Kunsthallenmalerei“ hervor.

Stelian Mândrut (Cluj/Klausenburg) sprach über „Die Ausbildung der Künstler aus Rumänien an der Akademie der bildenden Künste München“ 1808-1935. Rumänien (Walachei, Siebenbürgen, Bukowina, Banat, Bessarabien) war in dieser Zeit immer orientiert an westlicheren Universitäten, und München galt als eines der wichtigsten Ziele innerhalb Deutschlands, als Drehscheibe für Kontakte nach Osten. Im Lauf der Zeit kamen rund 100 Künstler aus Rumänien nach München, in erster Linie Maler, weniger Bildhauer oder Architekten. Mândrut stellte die Hypothese auf, daß es sich dabei entweder um die ersten Kontakte mit den

Ergebnissen klassischer und moderner deutscher Kunst handelte, oder aber, daß sich eine ähnliche geistig-künstlerische Entwicklung abzeichnete wie in Frankreich und Italien. Die Studenten betrachteten die Akademie jedenfalls als stimulierend, fast als eine Art Labor, waren angezogen von den modernen Auffassungen und kehrten mit großem Fachwissen zurück, das sie in ihrer Heimat verwerten konnten. Dort galt der Fachunterricht fast als ein Modernisierungs- und Europäisierungsfaktor. Mándrut wies daraufhin, daß Peregrinationsforschung für die rumänischen Studierenden an der Akademie in München einen bedeutsamen Beitrag bei der Erforschung ihrer Kulturgeschichte, des Schul- und Bildungswesens leisten könne. Sein Vortrag wurde ergänzt durch einen kurzen Beitrag von *Tiberiu Alexa* (Baia Mare/Rumänien), der die Hauptpunkte der „kulturellen Evolution“ in Rumänien im 19. und 20. Jahrhundert vorstellte.

Vessela Christova-Radoeva (Sofia) hinterfragte in ihrem Referat „The Connection between Bulgarian Art and Munich as an European Centre for Fine Art Studies“ die Charakteristik der Avantgarde und modernen Kunst in Bulgarien, den verschiedenartigen Einfluß Münchens bzw. Deutschlands auf bulgarische Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ob die Daten der bulgarischen Künstler an der Akademie in München aussagekräftig genug seien, um einen Einfluß auf die bulgarische Kunst feststellen zu können. Sie erläuterte Avantgarde als eine Wechselbeziehung von künstlerischen Tendenzen, neuen sozialen und politischen Ideen, aber die Avantgardisten griffen eben diese Kunst als Institution an. Obwohl der erste Bulgare bereits 1856 in München studierte, war die bevorzugte Akademie wegen der Nähe zunächst weiterhin Wien, da in Bulgarien – wie überhaupt im Balkan – die ersten Kunstausbildungsstätten erst gegen Ende des 19. Jh. entstanden, z.B. in Sofia 1896. Dennoch war das Interesse an München so groß, daß Bulgaren eine eigene Ausstellung in München organisierten und sich in den 1920er Jahren sogar eine eigene bulgarische Kolonie bildete. Allen voran hat sich Kyrill Zoneff, der auch in seiner Heimat ausstellte, in Deutschland mit seiner Neuen Sachlichkeit etabliert. Die Manifestation der Avantgarde in Bulgarien und im Balkan sei charakterisiert durch das Fehlen „negativer Energie“ oder „destruktivem Pathos“, so die These. Trotz gewisser anarchistischer Strömungen entstanden keine bedeutenden Werke im Sinne der Avantgarde, außer im Bereich der Graphik. Der deutsche Einfluß lag dabei im Bereich des Expressionismus und Symbolismus, doch wurde dieser in den 1920/30er Jahren durch die russische Avantgarde abgelöst.

Marilena Cassimatis (Athen), die das Thema „Die Münchner Akademie und die Athener Kunstschule: (K)eine paradoxe Symbiose“ behandelte, unterschied in ihrem Vortrag regionale Unterschiede bei der Herkunft der Griechen. Die Verbindungen zwischen München und Athen waren begründet worden durch den Philhellenismus von Ludwig I. und dessen Sohn Otto, der als griechischer König in dem neugegründeten Staat Athen zu seiner Hauptstadt machte. In diesem neuen Griechenland mußte die Kunst gleichsam erst wieder neu erfunden werden. Mit einer Kunstschule, in der ab 1837 auch nichtgriechische Lehrer unterrichteten, wurden die künstlerischen Anfänge gelegt, die 1841 den ersten griechischen Kunststudenten nach München führten. Auch in der Folgezeit kamen immer mehr bereits ausgebildete Griechen, die ihr „künstlerisch verarmtes Land“ verließen, um sich in München mit mehr Freiheit fortzubilden, insgesamt an die 70 Griechen. Die Wechselwirkung zwischen dem historisierenden, orthodox-byzantinischen Raum und dem modernisierenden Westeuropa brachte Probleme und stellte die Frage: wie griechisch ist griechische Kunst? Das Bild Griechenlands war von der Münchner Romantik geprägt, die wiederum Theodoros Vryzakis oder Nikiphoros Lytras wesentlich beeinflusste, so daß vor allem Lytras nach seiner Rückkehr eine Reform der Kunstschule in Athen forderte. Beeinflußt von der Akademie und der ländlichen Schönheit wandte man sich aber weg vom Historismus hin zum Genre. Dieser eigentlichen „Münchener Schule“ folgten die wichtigsten Maler griechischer Herkunft teils kritiklos, teils angepaßt mit orientalischen Themen: Konstantinos Volanakis (1837-1907), Nikolaos Gyzis (1842-1901, Simeon Sabbides (1857-1927). Gyzis, in München als Gysis eingedeutscht, wurde schließlich Professor an der Münchner Akademie.

Donovan Pavlinec (Ljubljana) sprach über „Slowenische Maler und München“. Im Gebiet des heutigen Slowenien blieb angehenden Künstlern nur das Ausland, um sich vom „Handwerker“ zum Künstler entwickeln zu können. Neben Wien, das aber in den 1880er Jahren als eher konservativ galt, war bis Anfang

des 20. Jahrhunderts München eines der wichtigsten Kulturzentren, in dem ihnen durch das Studium und durch den Besuch der Kunstausstellungen die neuesten Kunstrichtungen und fortschrittlichen Ideen vermittelt wurden. War in der ersten Hälfte des 19. Jh.s alleine Anton Karinger mit seinen romantischen Landschaften und Porträts vertreten, erhielt München ab den 1880er Jahren den Vorrang vor anderen Akademien. Diese junge Generation der Realisten, zu denen u.a. Jožef Petkovšek und Ferdo Vesel zählten, und allen voran Anton Ažbe, der 1891-1905 seine eigene, bedeutend Schule in München unterhielt, zog wiederum Maler wie Kandinsky und Jawlensky, aber auch die sogenannten »Slowenischen Impressionisten« an. Nach einem auch politisch bedingten zurückgehenden Interesse traten nach dem ersten Weltkrieg slowenische Künstler ihre Ausbildung an der mittlerweile in Zagreb neu gegründeten Akademie an.

Stefania Cusin (Udine) skizzierte „Triest-München: Beziehungen zwischen einer italienischen Provinz und einem europäischen Zentrum für das Studium der schönen Künste“ im Zeitraum 1880-1915. Die ersten Kontakte der Triester Kunststudenten, die zuvor die Kunstakademie in Venedig bevorzugten, kamen über die Teilnahme an bedeutenden Ausstellungen in München zustande. An der Akademie der bildenden Künste, wo sie sich künstlerisch perfektionieren und moderner fortbilden wollten, schätzten sie die Vermittlung von Technik und Inhalt. Im behandelten Zeitraum untersuchte Cusin 20 Künstler, die allerdings ihre Ausbildung zumeist nicht zum Ende führten, so daß sich keine »langwährende Konditionierung« ergab und in Triest letztlich keine Schule von Münchner Schülern entstand. Viele Werke dieser Triester Künstler zeigten trotzdem eindeutig bildnerische Darstellungen und Techniken, die nach München zurückweisen – von der Malerei der Gründerzeit bis hin zur symbolistischen Malerei, und es wurden manche Triester immer wieder erfolgreich in München ausgestellt, wie Gino Parin, der Porträtmaler Adolfo Levier und der Simplicissimus-Plakatsmaler Gino de Finetti. Durch die transferierten Erfahrungen aus München hatte sich Triest innerhalb weniger Jahrzehnte im künstlerischen Kontext stark verjüngt und wurde im Gegensatz zu früher offener und internationaler.

Ein Resümee war aufgrund der unterschiedlichen Gegebenheiten der Herkunftsländer der Akademiestudenten nicht möglich. Doch sah man bereits jetzt, daß nur durch eine genaue Kenntnis all dieser Länder eine Art „Kunstgeschichte Europas“ entstehen kann. In den Referaten zeigten sich Vergleichbares und Unterschiede: Die in manchen Ländern äußerst disparaten politischen Strukturen förderten die Entwicklung einer jeweils nationalen künstlerischen Identität. Dabei ließen sich die Kunststudenten thematisch einmal mehr und einmal weniger von der Ausbildung in München beeinflussen und transferierten anschließend ebenso mehr oder weniger das neue Können in ihre Heimat, um am Aufbau der dortigen Kunstszene mitzuwirken.

Wie mehrfach in den Diskussionen betont wurde, sollte bei nächster Gelegenheit der Einfluß der Kunstgewerbeschule in München Berücksichtigung finden. Ebenso sollten für weitere Studien innerhalb der Forschungsgruppe die künftigen Erwartungen und Ziele noch eindeutiger formuliert werden, um durch die internationale Kooperation neue Erkenntnisse gewinnen zu können.

Die Tagung endete am Sonntag nach der Rückfahrt aus Wildbad Kreuth mit einer Führung für die Tagungsteilnehmer durch die Akademie der Bildenden Künste in München.

Mary Anne Eder

Kontaktadresse:

Dr. Birgit Jooss

Akademie der Bildenden Künste München

Recherche – Dokumentation – Archiv

Akademiestraße 2

D – 80799 München

Tel: 089 – 38 52 251

Fax: 089 – 38 52 201

e-mail: birgit.jooss@adbk.mhn.de

<http://www.adbk.de/archiv>

Copyright

Arbeitsgemeinschaft außeruniversitärer historischer Forschungseinrichtungen
in der Bundesrepublik Deutschland e.V., 2005.

Kein Teil dieser Publikation darf ohne ausdrückliche schriftliche Genehmigung der AHF in irgendeiner Form
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

AHF, Aldringenstraße 11, 80639 München

Telefon: 089 – 13 47 29, Fax: 089 – 13 47 39

E-Mail: info@ahf-muenchen.de, Website: <http://www.ahf-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise / recommended citation style:

AHF-Information. 2005, Nr.045

URL: <http://www.ahf-muenchen.de/Tagungsberichte/Berichte/pdf/2005/045-05.pdf>