

## DAS MALERISCHE DIE KUNST, DIE RICHTIGE FARBE AUF DEN RICHTIGEN FLECK ZU SETZEN

19. November 2019 – Frühjahr 2023

### Auftakt und Schluss des Rundgangs (Raum 1 und 2)

Diese Präsentation widmet sich der Frage, was »gut gemalt« bedeutet, und untersucht verschiedene Aspekte des Malerischen. Dazu gehören beispielsweise das Tempo beim Malen, das Glück des Anfängers, Fragen nach Autorschaft, Farbtheorien und die Suche nach einer »reinen« Malerei:

So schuf Lovis Corinth 1911 in nur drei Tagen einen riesigen gemalten Blumenstrauss als Geburtstagsgeschenk für seine Frau. Als Franz von Stuck begann, mit Ölfarben zu experimentieren, notierte er auf der Vorderseite des gelungenen Bildes stolz »mein erstes Ölgemälde« – für sich wie für die Nachwelt. Ein virtuos hingeworfenes, unsigniertes Frauenporträt könnte sowohl von Wilhelm Busch wie von Franz von Lenbach stammen, die beide in jungen Jahren sehr ähnlich malten. Wer denkt, dass Landschaftsmaler doch ein ganz besonderes Faible für die Farbe Grün haben müssten, wird sich darüber wundern, dass reines Grün aus der Tube als »Spinat« verspottet wurde. Wilhelm Leibl schließlich interessierte nur das »Wie«, nicht das »Was«; sein Streben nach dem »Reinmalerischen« inspirierte seinen Kollegen Carl Schuch zu einem radikal vereinfachten Stilleben mit Lauch.

Die Ausstellung untersucht, was und vor allem wie die Künstlerinnen und Künstler im 19. und frühen 20. Jahrhundert gemalt haben. Die Frage nach dem Malerischen wurde in dieser Zeit so wichtig, dass sie die frühen Freilichtmaler wie den Kreis um Wilhelm Leibl auf völlig neue bildnerische Wege brachte. Der Akzent verschob sich vom Motiv hin zur Qualität der Farbe und ihrer Wirkung. Somit wurde nicht zuletzt auch die Grundlage für die expressionistische und abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts gelegt.

Lovis Corinth

Tapiau, Ostpreußen 1858 – Zandvoort 1925

Hymnus an Michelangelo, 1911

FH 271, Dauerleihgabe der BayernLB

Corinths Frau, die Malerin Charlotte Behrend-Corinth, schreibt in ihren Erinnerungen: Das Thema Blumen »ließ [Lovis Corinth] niemals los. Die Faszination [...] blieb dieselbe, gleich ob er Blumen

zum Strauß gebunden in Berlin [...] oder in verschwenderischer Fülle ausgebreitet auf einem Gut wie Klein-Niendorf sah. Unzählige Rosensorten wurden dort im Freien wie auch in den Treibhäusern kultiviert. Hier entstand der *Hymnus an Michelangelo*. [...] Die Gärten und Treibhäuser [wurden] geplündert, und es wurden Rosen, Mohnblumen, Schwertlilien und Nelken in Körben und Töpfen und Schalen herangeschleppt und um eine Sklaven-Büste Michelangelos arrangiert. Drei Tage arbeitete Corinth an dem Bild. Er schenkte es mir.«

Lovis Corinth

Tapiau, Ostpreußen 1858 – Zandvoort 1925

Der Walchensee bei Mondschein, 1920

AK 10, Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung

1919 baute sich Corinth ein Haus im bayerischen Urfeld am Walchensee, wo er fortan möglichst viel Zeit verbrachte. Dort entstanden, meist im Freien, rund 60 Gemälde und zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen. Für die Nachtbilder mischte Corinth im Voraus die Farben auf der Palette und plante die Bildanlage so weit, dass er auch bei sehr geringem Licht arbeiten konnte. Was als rasch gemalte Momentaufnahme auftritt, war in Wahrheit absichtsvoll vorbereitet.

»Der Stoff kann hundertfach behandelt sein; wie der bestimmte Maler ihn auffaßt, das macht das Bild neu und zum Kunstwerk.«  
Lovis Corinth (1908)

## SECESSIONISTEN

Lovis Corinth war um die Jahrhundertwende einer der vielseitigsten deutschen Maler. Seine künstlerische Entwicklung reichte von einem fast kruden Realismus über eine impressionistische bis hin zu einer expressionistischen Phase. Der in Ostpreußen geborene Corinth studierte von 1880 bis 1884 an der Münchner Akademie und gehörte 1892 zu den Gründungsmitgliedern der Münchener Secession. Im Jahr 1900 übersiedelte er nach Berlin und wurde Vorsitzender der dortigen Secession.

In den späten 1880er Jahren kam es in der Münchner Kunstszene zu einem entscheidenden Protest gegen die einflussreiche Münchner Künstlergenossenschaft. Unter dem Präsidium Franz von Lenbachs bestimmte dieser konservative Berufsverband über Ausstellungsmöglichkeiten und damit indirekt auch über Künstlerkarrieren.

1892 gründeten 107 Künstler den Verein Bildender Künstler Münchens, die Münchener Secession. Sie war im deutschsprachigen Raum die erste offizielle Abspaltung der jüngeren Generation von der großen Gemeinschaft der Etablierten.

Ihr Ziel war eine Abwendung von traditioneller Kunstauffassung, sie sprach sich für Elite- statt Massenausstellungen sowie für Internationalität und künstlerische Selbstbestimmung aus. Sie wandte sich damit gegen eine zunehmende Provinzialität der riesigen Ausstellungen im

Münchener Glaspalast, vertrat aber kein spezifisches Programm. Trotz eines expliziten Stilpluralismus zeigte sich einheitlich die Tendenz, den Historismus zu überwinden und eine neue künstlerische Sprache auszubilden.

Befreiend wirkte die programmatische Lösung von den überholten akademischen Konventionen. Eine flächige und helle Malerei begann sich in den Reihen der Secessionisten herauszukristallisieren. Damit war die Secession ein wichtiger Wegbereiter der künstlerischen Moderne.

Die Herausforderung einer reinen Malerei wurde von Künstlern wie Lovis Corinth, Max Slevogt und Albert Weisgerber ganz unterschiedlich beantwortet. Gemeinsam ist ihnen eine neue Begeisterung für die Farbe.

Max Slevogt

Landshut 1868 – Neukastel 1932

Danae, 1895

G 1044, erworben 1929

Slevogt, neben Corinth der zweite bedeutende deutsche Naturalist und Impressionist, lebte in den Jahren 1885 bis 1897 großenteils in München. Seine Danae wurde kurz vor Eröffnung aus der Ausstellung der Münchener Secession von 1899 entfernt. Man befürchtete, dass die realistische Darstellung eines nicht-klassischen Frauenkörpers im Bereich der klassischen Mythologie einen Skandal provozieren könnte. Künstlerkollegen und Kunstkritiker wie Karl Voll dagegen feierten »die Pracht der Farbe« und die malerische Qualität des Bildes unabhängig von seinem Gegenstand.

»Selten nur löste in mir eine Malerei eine stärkere Sensation aus; die Goldstücke, die durch die Luft der nackten, verkürzt dargestellten Danae zufielen, elektrisierten mich als ein Wunder von Farbenschönheit. Auf diese freie Art hatte ich noch nie vorher Tageslicht gemalt gesehen.«

Der Maler Hans Purrmann über Max Slevogts Danae (1947)

»In der Farbe liegt nun auch [...] das Verdienst. [Es] funkelt und schimmert mitunter schon sehr üppiger Glanz der Farbe, und immer mehr kündigt sich das ganz neuzeitliche Streben an, die Formen bei aller Beweglichkeit und Schärfe ohne Hilfe von erklärenden zeichnerischen Mitteln bloß auf die Farbe zu stellen, sie impressionistisch aufzulösen und das Bild aus lauter Farben aufzubauen.«

Karl Voll über Max Slevogt (1912)

Lovis Corinth

Tapiau, Ostpreußen 1858 – Zandvoort 1925

Selbstbildnis mit Skelett, 1896

G 2075, erworben 1929

Das Selbstbildnis zeigt den 38-jährigen Künstler. Es steht am Beginn einer Reihe von Selbstdarstellungen, die Corinth seit der Jahrhundertwende bis zu seinem Tod immer wieder

malte und die gewöhnlich an seinem Geburtstag am 21. Juli entstanden. Corinth zeigt sich nicht beim Malen, befindet sich jedoch in seinem Atelier mit einem großen Fenster nach Norden. Das starke Gegenlicht verschattet sein Gesicht. Neben ihm hängt ein Skelett an einem Haken: ein typisches Requisit eines damaligen Künstlerateliers. Hier spielt es natürlich auch auf traditionelle Memento-Mori-Darstellungen an.

Lovis Corinth  
Tapiau, Ostpreußen 1858 – Zandvoort 1925  
Der Pianist Conrad Ansorge, 1903  
S 29, Dauerleihgabe der Münchener Secession

Conrad Ansorge, Liszt-Schüler, war seit den 1890er Jahren ein angesehener Konzertpianist, gefeiert für seine Beethoven-Interpretationen. Als Komponist vertonte er zeitgenössische Lyrik von Stefan George, Rainer Maria Rilke und Friedrich Nietzsche. Corinth malte ihn nicht am Klavier, sondern im Garten. Mehr als die Inszenierung eines berühmten Künstlers scheinen ihn die Herausforderungen eines Pleinair-Porträts gereizt zu haben: die Darstellung des Lichts durch leuchtende Farbe und die Veränderung der Lokalfarben durch farbige Schatten und Reflexe. Vor so viel Frische hebt sich Ansorges Gesicht umso strenger ab.

Albert Weisgerber  
St. Ingbert 1878 – Fromelles/Ypern 1915  
Pariser Restaurant, 1906  
G 1101, Schenkung von Ludwig Böhrer, München 1929

Weisgerber war Meisterschüler Franz von Stucks und Mitglied der Münchener Secession. Seit 1905 hielt er sich mehrfach in Paris auf, wo er zu den Anhängern von Henri Matisse gehörte, die sich regelmäßig im Café du Dôme trafen. Der Einfluss der Fauves um Matisse ist in den Werken dieser Zeit nicht zu übersehen: In kräftigen Farben gestaltete er eine vitale Welt und schilderte mit einer zeichnenden Pinselschrift die Unruhe des Großstadtlebens. Die schräge Pinselstruktur veranschaulicht den Regen und unterstreicht den flüchtigen Charakter der Situation.

Albert Weisgerber  
St. Ingbert 1878 – Fromelles/Ypern 1915  
Im Münchner Hofgarten, 1911  
G 10675, erworben 1951

»Das, was der Mensch an Farben mehr sieht, ist eine Bereicherung seines ganzen Wesens an Fröhlichkeit und Lustbewusstsein. Unsere Seele steht, mindestens zum Teile, unter der sinnlichen Suggestion der Aussenwelt; je suggestibler sie für Farbenfülle und Farbennüancen wird, um so reicher wird sie an innerem Empfindungsgehalt. Die moderne Malerei aber hat uns wirklich suggestibler für die Welt der Farbe gemacht.«  
Otto Julius Bierbaum (1893)

### Raum 3

Gerhard Richter

Dresden 1932

Zwei Skulpturen für einen Raum

von Palermo, 1971/1984

Bronze und Granitsockel mit grauer Ölfarbe

bemalt, Wandbemalung in »Münchner Gelb«

G 16698 a-b, erworben 1985

Diese beiden Köpfe schuf Gerhard Richter im Jahr 1971, als Teil eines konzeptionellen Raumes, den sein Künstlerfreund Blinky Palermo kurz zuvor in der Münchner Galerie Heiner Friedrich gestaltet hatte: Dort wurden alle Wände des Ausstellungsraumes in »Münchner Gelb« gestrichen. Nur die Kanten waren weiß abgesetzt. Nachdem sich Palermos Raum zunächst als leerer Erfahrungsraum darbot, wurden bei einer zweiten Präsentation Richters Skulpturen in den Raum integriert.

Vor der Wiedereröffnung des Lenbachhauses 2013 hat sich Gerhard Richter diesen Raum für seine Installation ausgesucht.

### Raum 4 und 5

**CHRISTOPH HEILMANN STIFTUNG**

**DIE SCHULE VON BARBIZON**

#### Aus der Sammlung von Christoph Heilmann

Die nach einem stringenten Konzept über Jahrzehnte aufgebaute Sammlung des Kunsthistorikers, Sammlers und Stifters CHRISTOPH HEILMANN ist seit 2013 als Dauerleihgabe am Lenbachhaus. Ihr reicher, mehr als hundert Werke umfassender Bestand spiegelt entscheidende Aspekte der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert wider. Denn diese übernahm im Gefüge der Gattungen bald eine führende Rolle und beharrte entgegen aufkommender nationaler Strömungen vielfach auf einer dezidiert europäischen Ausrichtung.

Die Schwerpunkte der Sammlung gelten der länderübergreifenden Verflechtung der deutschen, französischen und skandinavischen Landschaftsmalerei. Im freien Reisen und naturnahen Umherstreifen entwickelte sich eine neue Methodik des Landschaftenmalens. Die freimalerischen Ölskizzen sind deshalb in der Sammlung besonders zahlreich vertreten, gingen doch von ihnen kaum zu überschätzende Impulse auf die internationale Entwicklung der zeitgenössischen Moderne aus.

Aus diesem wichtigen und für eine deutsche Privatsammlung einzigartigen Bestand konzentrieren die beiden Räume der CHRISTOPH HEILMANN STIFTUNG sich hier auf die MALER VON BARBIZON. Was mit einer lokalen Gruppe im Wald von Fontainebleau begann, sollte bald weit über die französischen Grenzen wirken. Wie nie zuvor wurde die Landschaftskunst dank der antiakademischen Rebellen vom Kopf auf die Füße gestellt und vom Atelier nach draußen verlegt. Die Strahlkraft der Maler von Barbizon erreichte München

besonders schnell. Früh wurden ihre Landschaften im Glaspalast ausgestellt und ihre berühmtesten Vertreter Gustave Courbet und Camille Corot mit den höchsten bayerischen Orden ausgezeichnet.

### Die Maler von Barbizon

Das kleine Straßendorf Barbizon am Rande des Waldes von Fontainebleau, südlich von Paris gelegen und durch die neu gebaute Eisenbahnverbindung gut zu erreichen, wurde ab 1840 zu einem Treffpunkt der wichtigsten französischen Landschaftsmaler. Ihr immer locker bleibendes, oftmals freundschaftlich getragenes Bündnis wurde bald als SCHULE VON BARBIZON bezeichnet. Als ehemaliges königliches Jagdgebiet mit uralten Baumbeständen, archaischen Felsen und weiten Heidelandschaften bot der berühmte Wald besonders abwechslungsreiche und urtümliche Naturmotive. Den sterilen und statischen Kunstraum Atelier ließen die Maler von Barbizon allmählich hinter sich. Ausgestattet mit Tubenfarben und leichten Reisefarbkästen waren sie oft auch in unwegsamem Gebieten unterwegs. Das Malerische gewann damit eine völlig neue Qualität.

Ihr führender Protagonist Théodore Rousseau scheute etwa nicht die tiefe Düsternis des alten Eichenwaldes und die Winterkälte, als er seinen *Wald bei Sonnenuntergang im Winter* (nach 1846) malte und ihn in ein abendliches mystisches Licht tauchte. Nicht mehr südliche, elegische Stimmungslandschaften, sondern der raue Norden bestimmte die Natur ihrer Bilder. Gustave Courbet malte seine *Schwarze Felsen bei Trouville* im ausgehenden Jahr 1865 und fand angesichts des Naturschauspiels zu einem – wie er schrieb – sich »befreienden« Malakt in der Wiedergabe des Herbsthimmels. Jean-François Millets *Bauernmädchen am Ufer eines Baches* zeugt von einer neuen, innigen Verbindung von Mensch und Natur.

Und schließlich versprachen auch die Landschaften von Camille Corot, Jules Dupré und Charles-François Daubigny und anderen den stadtmüden Parisern eine ersehnte Authentizität in der Naturdarstellung, sowohl im unklassischen Motiv als auch in der freien und ungekünstelten Pinselführung.

Konzept der Präsentation: Dr. Christoph Heilmann

Alexandre-Gabriel Decamps  
Paris 1803 – Fontainebleau 1860  
Der Jäger, 1840er Jahre  
Öl auf Leinwand  
CHS 119

Antoine-Louis Barye  
Paris 1795 – Paris 1875  
Felsen im Wald von Fontainebleau, n. d.  
Öl auf Leinwand  
CHS 111

Antoine-Louis Barye

Paris 1795 – Paris 1875

Partie im Wald von Fontainebleau, n. d.

Öl auf Leinwand

CHS 112



Joseph Beaume  
Marseille 1796 – Paris 1885  
Fuchsjagd, n. d.  
Öl auf Leinwand  
CHS 36

Narcisse Virgilio Diaz de la Peña  
Bordeaux 1807- Menton 1876  
mit  
Alexandre-Gabriel Decamps  
Paris 1803 – Fontainebleau 1860  
Blick in das Waldesinnere mit Jäger, nach 1850  
Öl auf Holz  
CHS 46

Narcisse Virgilio Diaz de la Peña  
Bordeaux 1807- Menton 1876  
Heide, abfallendes Gelände bei Apremont mit Sandfurche, ca. 1840  
Öl auf Leinwand  
CHS 25

Narcisse Virgilio Diaz de la Peña  
Bordeaux 1807- Menton 1876  
Gesellschaft im Freien bei Mondlicht, ca. 1860  
Öl auf Leinwand  
CHS 47

Georges-Bernard Michel  
Paris 1763 – Paris 1843  
Landschaft mit Reiter, nach 1830  
Öl auf Leinwand  
CHS 61

Paul Huet  
Paris 1803 – Paris 1869  
Im Wald von Villers-Cotterêts, 1822  
Öl auf Leinwand  
CHS 131

Théodore Rousseau  
Paris 1812 – Paris 1867  
Landschaft in der Auvergne (Lac Chambon?), 1830

Öl auf Papier auf Leinwand  
CHS 9

Théodore Rousseau  
Paris 1812 – Paris 1867  
Wald bei Sonnenuntergang im Winter, nach 1846  
Öl auf Holz  
CHS 1

Théodore Rousseau  
Paris 1812 – Paris 1867  
Landschaft mit Kohlenmeiler, ca. 1850  
Öl auf Holz  
CHS 68

Théodore Rousseau  
Paris 1812 – Paris 1867  
Landschaft in der Auvergne, 1830  
Öl auf Papier auf Holz  
CHS 139

Jules Louis Dupré  
Nantes 1811 – L'Isle-Adam 1889  
Sonnenuntergang, ca. 1850  
Öl auf Leinwand  
CHS 10

Jules Louis Dupré  
Nantes 1811 – L'Isle-Adam 1889  
Abendhimmel über stehendem Gewässer, ca. 1860  
Öl auf Holz  
CHS 50

Jean-François Millet  
Gruchy/Normandie 1814 – Barbizon 1875  
Nacktes Bauernmädchen an der Böschung eines Baches sitzend, 1847/48  
Öl auf Holz  
CHS 130

Jean-François Millet  
Gruchy/Normandie 1814 – Barbizon 1875

Junge Frau, sich die langen Haare nach dem Bade hochsteckend, 1845/46  
Schwarze Kreide auf braunem Papier  
CHS 137

Charles- François Daubigny  
Paris 1817 – Paris 1878  
Getreideernte, ca. 1870/72  
Öl auf Leinwand  
CHS 44

Charles- François Daubigny  
Paris 1817 – Paris 1878  
Mündung der Themse, ca. 1870  
Öl auf Holz  
CHS 2

Henri-Joseph Harpignies  
Valenciennes 1819 – Saint-Privé 1916  
Ansicht von Saint-Privé, 1887  
Öl auf Holz  
CHS 55

Johan Barthold Jongkind  
Lattrop (Niederlande) 1819 – La Côte-Saint-André 1891  
Seine-Ufer, 1852  
Öl auf Leinwand  
CHS 14

Eugène Isabey  
Paris 1803 – Laguy bei Paris 1886  
Die Schmuggler, nach 1830  
Öl auf Leinwand  
CHS 56

Gustave Courbet  
Ornans 1819 – Tour-de-la-Peilz/Vevey 1877  
Schwarze Felsen bei Trouville, 1865  
Öl auf Leinwand  
CHS 11

Jean-Baptiste Camille Corot  
Paris 1796 – Paris 1879  
Der Große Baum (Studie), ca. 1865  
Öl auf Holz  
CHS 5

Antoine-Louis Barye  
Paris 1795 – Paris 1875  
Damhirsch, im Begriff, einen Felsbrocken vor sich herzurollen  
Bronze  
CHS 35

Antoine-Louis Barye  
Paris 1795 – Paris 1875  
Türkisches Pferd, Modell um 1835/40, Guss wohl vor 1855  
Bronze  
CHS 3

Rosa (Marie-Rosalie) Bonheur  
Bordeaux 1822 – Thomery 1899  
Stier im Schritt auf abgerundetem Sockel, 1846  
Bronze  
CHS 37

Aimé-Jules Dalou  
Paris 1838 – Paris 1902  
Der Bauer, 1897/1899  
Bronze  
CHS 43

## Raum 6 und 7

### DER LEIBL-KREIS

Der sogenannte Leibl-Kreis war ein freier Zusammenschluss von Künstlerfreunden, die sich zum Teil schon auf der Münchner Akademie Mitte der 1860er Jahre kennenlernten. Sie beschäftigten sich intensiv mit malerischen Fragen, die für sie Vorrang vor dem Sujet hatten. Zu der Gruppe gehörten neben Wilhelm Leibl selbst unter anderen Carl Schuch, Johann Sperl, Wilhelm Trübner, Albert Lang, Theodor Alt und Karl Haider.

Um 1870 griff Leibl Errungenschaften der französischen Malerei, insbesondere von Gustave Courbet und Édouard Manet, auf und pflegte einen genau beobachtenden Realismus. Dieser Ansatz wurde von Malern des Kreises auf individuelle Weise weiterentwickelt.

Für Leibl und seine Freunde stand das »Reinmalerische« im Vordergrund, demgegenüber das Erzählerische als »literarisch« abqualifiziert wurde. Ihre Bilder zeichnen sich durch einen starken Kontrast von dunklem Hintergrund und hellen Farben aus, die mit sichtbarem, manchmal

breitem Pinselstrich nebeneinander aufgetragen sind. Um der »Ehrlichkeit« der Malerei willen betrieb man eine »Alla-prima-Technik«, bei der zwar in verschiedenen Schichten, aber nass in nass gemalt wurde, während spätere Übermalungen oder Lasuren verpönt waren.

Die engste Zusammenarbeit der Maler des Kreises, die sich auch in verschiedenen Atelieregemeinschaften zeigte, fiel in die frühen 1870er Jahre. Später gingen die Mitglieder eigene Wege. So fand etwa Schuch einen sehr eigenen Stil, der auf genauer Analyse von Farbverhältnissen und pastosem Farbauftrag beruhte. Trübner wandte sich nach 1876 immer wieder auch der von diesem Kreis abgelehnten Historienmalerei zu.

Die Werke stießen auf Unverständnis des damals auf gründerzeitliche Dekorationskunst und anekdotische Malerei fixierten Münchner Publikums; 1873 zog sich Leibl vom Münchner Kunstbetrieb zurück aufs Land und lebte mit seinem Kollegen Johann Sperl in Berbling und Bad Aibling in Oberbayern. Andere wie Schuch hielten sich meist fern von München auf, beispielsweise in Venedig und Paris. Damit blieben die Maler des Leibl-Kreises zwar Außenseiter in der Kunstszene Münchens; heute jedoch bewerten wir ihre Kunst als bedeutendsten Beitrag zur Münchner Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

»Meinem Principe gemäß kömte nicht darauf an ›Was‹[,] sondern ›Wie‹ [,] zum Leidwesen der Kritiker u. Zeitungsschreiber u. des großen Haufens, denen das ›Was‹ die Hauptsache ist.«  
Wilhelm Leibl (1876)

»Diese moderne Anschauung in der Malerei besteht in der Hauptsache darin, so gut als nur möglich zu malen, d. h. das Kolorit auf die höchste Stufe zu erheben und alles Übrige, bisher als Haupterfordernis Geltende, dagegen so weit zu vernachlässigen als es ein Hindernis wird, das der Erreichung des höchsten Ziels der Malerei, der koloristischen Qualität, im Wege steht. [...] Es handelt sich in der Kunst nicht um das, Was man darstellt, sondern allein um das, Wie man es darstellt und die Schönheit muss in der Malerei selbst liegen, nicht im Gegenstand.«  
Wilhelm Trübner (1892)

Wilhelm Leibl

Köln 1844 – Würzburg 1900

Kopf eines Blinden, ca. 1866/67

G 12558, erworben 1959

Diesen »Charakterkopf« malte Leibl vermutlich an der Münchner Kunstakademie in der Komponierklasse von Arthur von Ramberg. Das Gemälde ging später in den Besitz Rambergs über.

Zu einer dunklen Tonmalerei, in der die malerische Handschrift wesentlicher Teil der Bildwirkung ist, führten Leibl neben seinen Akademielehrern die Alten Meister des 17. Jahrhunderts. Seine experimentelle Technik umkreist hier die Blindheit oder eingeschränkte Sehfähigkeit des Dargestellten. Der Maler konzentrierte sich ganz auf Bereiche, die ihm wichtig erschienen, andere, etwa die rechte Seite des Kopfes, beließ er im Unklaren. Vorsichtig baute er den Kopf aus dünnen, unregelmäßigen Pinselstrichen auf. Die bewegte Oberfläche der Malerei

gibt dem Modell lebendige Präsenz.

Wilhelm Leibl

Köln 1844 – Würzburg 1900

Frau Anna Gentz, ca. 1868

FH 152, Dauerleihgabe des Münchner Stadtmuseums

Wilhelm Leibl  
Köln 1844 – Würzburg 1900  
Der Maler Julius Bodenstein, 1876  
G 12693, erworben 1960

Wilhelm Leibl  
Köln 1844 – Würzburg 1900  
Knabekopf, 1896  
G 12851, erworben 1961

Carl Schuch  
Wien 1846 – Wien 1903  
Stilleben mit Porree, ca. 1886/88

G 16329, erworben 1981

Seit Mitte der 1870er Jahre beschäftigte Schuch sich mit der Gattung Stilleben. Sie bot ihm ein ideales Experimentierfeld für seine malerischen Untersuchungen. Er setzte die Farbe dünn und durchsichtig ein oder dick und opak. Er variierte ihren Auftrag, mal in senkrechter Pinselschrift, mal in freier Spachtelarbeit. Sein Hauptinteresse galt Farbkontrasten: Hier ist der Komplementärkontrast Rot-Grün am augenfälligsten. Zwischen den beiden vermitteln Gelb und Orange. Neutrale Töne – Weiß, Grau und Braun – bringen sie zur Geltung. Aus den Beziehungen zwischen den Farbwirkungen ergibt sich eine Art von Bilderzählung, die Schuch »coloristische Handlung« nannte.

Carl Schuch  
Wien 1846 – Wien 1903  
Bauernhaus in Ferch am Schwielowsee, 1878 (?)  
G 5151, erworben 1939

Carl Schuch  
Wien 1846 – Wien 1903  
Männerbildnis, n. d.  
G 11540, erworben 1954

Carl Schuch  
Wien 1846 – Wien 1903  
Männliches Bildnis, n. d.  
G 18262, erworben 2002



Wilhelm Trübner

Heidelberg 1851 – Karlsruhe 1917

Brüsslerin mit blauer Krawatte, 1874

G 654, erworben 1928

Trübner malte dieses Bildnis 1874 in Brüssel, während einer Reise nach Belgien und Holland mit Carl Schuch. Bei der Dargestellten soll es sich um Leonie de Baker handeln, eine Statistin am Théâtre Royal des Galeries Saint-Hubert, in dem Operetten und Revuen gegeben wurden. Im Verzicht auf die Wiedergabe klassisch schöner Züge demonstriert Trübner die im Leibl-Kreis vertretene Idee eines Vorrangs der Malerei vor dem Gegenstand: »Ich brauche kein schönes Gesicht zu malen, [...] alle Schönheit muss in der höchsten koloristischen Darstellungsweise liegen, nicht in der Naturschönheit des dargestellten Gegenstandes.«

Wilhelm Trübner

Heidelberg 1851 – Karlsruhe 1917

Kartoffelacker bei Weßling in Oberbayern, 1876

G 2277, erworben 1931

Trübner hatte 1874 als Einjähriger bei den Dragonern gedient. Er erklärte, Kunst und Dragonertum vereinigen zu wollen. Auch wenn die Dragoner hier nur ein erzählerisches Moment im Hintergrund bilden, erinnert das Bild an ein desillusioniertes Diktum Trübners: »Eine Landschaft [...], die nur ein grünes Feld darstellte [...], hielt der Laie für geistlos, unschön und unkoloristisch, selbst wenn sie vermöge hervorragender Darstellungskunst die besten künstlerischen Qualitäten aufzuweisen hätte [...]; schreibt der Maler aber unter das Bild: ‚Standpunkt Napoleons während der Schlacht bei Austerlitz‘, so gilt es nicht mehr als uninteressant [...], sondern im Gegenteil, als höchst interessant und höchst geistvoll.«

Wilhelm Trübner

Heidelberg 1851 – Karlsruhe 1917

Linde auf Herrenchiemsee, 1874

G 3078, erworben 1933

Trübner kam von der Karlsruher Akademie, als er 1869 im Münchner Glaspalast erstmals Werke von Gustave Courbet, Édouard Manet und Wilhelm Leibl sah. In seiner zweiten Lehrzeit an der Münchner Akademie bei Wilhelm von Diez lernte er den Freundeskreis um Leibl kennen und teilte mit Carl Schuch zeitweise ein Atelier.

Trübner erhob die von Leibl eingeführte gewebeartige Bildstruktur zum Prinzip und malte, anders als Leibl, fast immer mit dem Breitpinsel. Hier konzentrierte er sich auf Abwandlungen von smaragdartig leuchtendem Grün und Grauweiß, die er in flächiger Verzahnung auftrug.

Johann Sperl

Buch bei Fürth 1840 – Bad Aibling 1914

Apotheker Wimmers Garten in Kraiburg, ca. 1883

G 69, erworben 1926

Johann Sperl

Buch bei Fürth 1840 – Bad Aibling 1914

Wiese vor Leibls Atelier in Aibling, 1893

G 221, erworben 1926

Sperl und Leibl lernten sich Mitte der 1860er Jahre an der Münchner Kunstakademie kennen. Ihre Freundschaft mündete in eine Wohn- und Ateliergemeinschaft, die bis zu Leibls Tod hielt. Gelegentlich schufen die beiden gemeinsame Bilder, wobei Sperl die Landschaft und Leibl die Figurenstaffage übernahm. Gleichzeitig entwickelte Sperl sein eigenständiges Werk. Neben Genredarstellungen bevorzugte er seit Mitte der 1880er Jahre Landschaften. 1882 zog Sperl mit Leibl zusammen nach Aibling und malte diese idyllische Umgebung mehrere Male. Im satten, ruhigen Grün hinter Heckenrosen, Nelken und Mohn sehen wir vermutlich Leibl mit Strohhut, zeichnend, und daneben seine Haushälterin, die ihm häufig Modell stand.

## Raum 7

### GRÜN, ODER DIE MATERIALITÄT DER FARBE

Die Industrialisierung und die Fortschritte in der Chemie während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts führten auch in der Malerei zu Neuerungen. Zahlreiche neue synthetische Pigmente kamen auf den Markt und bewirkten eine grundlegende Wandlung und Erweiterung der Farbpalette. Wurden zuvor die von den Künstlern und Künstlerinnen mühsam angeriebenen Farben in Schweinsblasen, Pergament- oder Wachstuchbeuteln aufbewahrt, so revolutionierte 1841 die Erfindung der wieder verschließbaren Metalltube die Kunstwelt. Industriell hergestellte Farbmischungen konnten dadurch lange vor dem Austrocknen bewahrt und immer wieder verwendet werden. Durch diese vereinfachte Handhabung verbreitete sich die Freilichtmalerei, wengleich auch einige Künstler\_innen gegen die »Farbkleckereien« aus der Tube wetterten. Das Malen in der freien Natur verlangte eine intensive Beschäftigung mit dem Farbton Grün. War die Auswahl an grünen Pigmenten, wie etwa Grüne Erde oder Grünspan, bis Ende des 18. Jahrhunderts sehr beschränkt gewesen, erweiterte sich diese mit dem technologischen Umbruch. Die ersten industriell hergestellten Grüntöne, beispielsweise das 1768 erfundene »Scheele-Grün« oder das 1809 erfundene Chromoxidgrün, wurden jedoch als zu dunkel und zu farblos empfunden. Erst das »Schweinfurter Grün« (1822) ebenso wie das Chromoxidhydratgrün (1830) bestachen durch einen intensiven, kräftigen und hellen Grünton. Hersteller verwendeten unter anderem auch Phantasienamen für ihre Farbpigmente, wie beispielsweise »Viktoriagrün«, wodurch die Bestandteile verschleiert wurden.

Trotz der neuen Grünpigmente lebte die Tradition des 18. Jahrhunderts, Grüntöne durch das Mischen von Blau- und Gelbtönen zu erzeugen, größtenteils fort. In den Maleritaktaten des frühen 19. Jahrhunderts finden sich kaum Beschreibungen über die Verwendung von Grünpigmenten, dafür Anweisungen zum Mischen von Grün (vorzugsweise wurden das vergleichsweise billige »Berliner Blau« sowie Chromgelb eingesetzt). Gustave Courbet blieb Zeit seines Lebens dabei, seine Grüntöne selbst zu mischen.

Die satten, kräftigen Grüntöne aus der Tube waren zu Beginn noch ungewohnt für die Künstler. Waren die um 1800 entwickelten neuen Grünpigmente zu schmutzig und ungesättigt, so mussten die Mitte des 19. Jahrhunderts eingeführten durch Zumischung von dämpfenden Farben wie Ocker und Schwarz wieder abgetönt werden, um eine naturnahe Darstellung zu ermöglichen. Erst die Expressionisten, so auch die Maler des Blauen Reiter, verwendeten derartige Grüntöne pur und brachten die reine, leuchtende Farbe auf die Leinwand.

Einen anderen Weg schlugen die Neoimpressionisten in Frankreich ein, die von Eugène Delacroix'

Kolorismus ausgingen. Sie übernahmen seine Theorie der Farbzerlegung in verschiedene farbige Flecken: Die Farbe wird danach nicht auf der Palette gemischt, sondern steht kontrastreich auf der Leinwand nebeneinander und mischt sich erst im Auge der Betrachtenden.

Unser herzlicher Dank gilt dem Doerner Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen für die wertvollen Leihgaben aus der kunsttechnologischen Sammlung.

»Sehr viele Landschaften haben keinen weiteren Existenzgrund als groß zu sein & grün – & weiter [ist] nichts davon zu sagen: sie sind grün & – groß. Früher malte man sie trotz dem sie bloß grün sind – heute weil.«  
Carl Schuch (1882/83)

Ludwig Willroider  
Villach 1845 – Bernried 1910  
Viehweide bei Morgenstimmung, 1872  
FH 265, Dauerleihgabe der BayernLB

Gabriel von Max  
Prag 1840 – München 1915  
Palette, n. d.  
G 18402/376, Schenkung Dr. Wolfgang Honsig-Erlenburg 2005

#### Vitrinen

Pigmentsortiment aus der Sammlung Schütze  
Inv. Nr. 51.2.1-146, Leihgabe des Doerner Instituts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München

Auszug aus „Preisliste: B“ der Firma H. Schmincke & Co. Fabrik für feine Künstlerfarben, 1910  
Leihgabe des Doerner Instituts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München

Farbtonkarte aus dem Buch *Farbwarenkunde* von Heinrich Wulf, 1950  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Eine Ölfarrentube aus der Sammlung Friedrich Köck, ca. 1933  
Inv. Nr.47.1.8.01

Zwei Ölfarrentuben aus dem Nachlass von Toni Roth, frühes 20. Jh.  
Inv. Nr. 67.1.07.22 (Vert Paul Veronese) und Inv. Nr. 67.1.07.20 (gebr. grüne Erde),  
Leihgaben des Doerner Instituts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München

Pigmentdosen aus Papier, diverse Hersteller  
Städtische Galerie im Lenbachhaus

Acht Glasflaschen mit folgenden Pigmenten:

Chromoxidhydratgrün matt, Inv. Nr. 05.01.02

Chromoxidhydratgrün feurig, Inv. Nr. 05.01.16

Zinnobergrün, Inv. Nr. 05.01.24

Zinkgrün, Inv. Nr. 05.01.28

Viktoria Grün hell, Inv. Nr. 05.01.38

Kobaltgrün, Inv. Nr. 05.03.03

Cyanblau – Preußischblau, Inv. Nr. 04.1.21

Cadmiumgelb, Inv. Nr. 01.03.06

Leihgaben des Doerner Instituts der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München

Carl Schuch

Wien 1846 – Wien 1903

Pariser Notizheft I (Faksimile), 1880er Jahre

Aufgeschlagen S. 58/59: Notizen zur Mischung von Grün bei Charles-François Daubigny und anderen

Faksimile und Transkription: Edition zum Katalog der Ausstellung *Carl Schuch – Ein europäischer Maler*, Belvedere Wien 2012

## Raum 8

### AKADEMIKER UND AUTODIDAKTEN

Die 1808 gegründete Akademie der Bildenden Künste in München befriedigte den Wunsch nach professioneller Ausbildung und wurde bald zum Ort der Wahl einer wachsenden Zahl von Künstlern. Doch konnte die auf Historienmalerei spezialisierte Lehre nicht jedes künstlerische Talent und Bedürfnis in gleicher Weise ansprechen.

Eduard Schleich gilt heute als bedeutender Wegbereiter der Freilichtmalerei in Deutschland. Zwar schrieb er sich 1827 an der Akademie ein, wandte sich jedoch bald der Landschaftsmalerei zu. Da dieser Lehrstuhl 1826 abgeschafft worden war, bildete er sich hauptsächlich autodidaktisch weiter, insbesondere durch Naturstudien im bayerischen Gebirge.

Carl Spitzweg studierte zunächst Pharmazie und wandte sich – ebenfalls als Autodidakt – 1833 ganz der Malerei zu. Er traf Schleich Mitte der 1830er Jahre in München im Kreis antiakademisch eingestellter Künstlerfreunde. Sie wurden enge Freunde und schulten sich selbst intensiv in ihrem jeweils gewählten Metier. Gemeinsam kopierten sie Gemälde Alter Meister in den großen Gemäldesammlungen in München, Schleißheim und Pommersfelden und durchwanderten auf der Suche nach neuen Motiven Bayern und Tirol. Entscheidend für ihre Entwicklung wurde eine 1851 gemeinsam unternommene Reise nach Paris, wo sie die Malerei der Schule von Barbizon kennenlernten, sowie ein anschließender Besuch der Welt- und Industrieausstellung in London, wo sie unter anderem Werke von John Constable sahen.

Für Franz von Lenbach, der früh eine überragende Begabung für die Malerei zeigte, war die

Münchener Akademie und die Lehre bei Carl Theodor von Piloty nur ein erstes Sprungbrett für seine glänzende Karriere. Er ergänzte diese erste Ausbildung durch eine rund zehn Jahre dauernde zweite »Lehrzeit«, in der er in den großen europäischen Sammlungen Alte Meister kopierte. Ab 1870 stieg Lenbach zum gefeierten Porträtmaler auf und setzte sich als weltgewandter, virtuoser Künstler in Szene. Seine Malweise orientierte sich an Meistern wie Rubens, Tizian und Veronese, doch bediente er sich auch der Fotografie als Hilfsmittel. Seine Kunstauffassung und sein kunstpolitischer Einfluss prägten die Kunstszene Münchens im späten 19. Jahrhundert. Die Städtische Galerie im Lenbachhaus wurde 1929 in der ehemaligen Residenz Franz von Lenbachs eröffnet.

Franz von Lenbach

Schrobenhausen 1836 – München 1904

Zwei Bauernjungen an einem Abhang, 1859

L 150, aus dem Nachlass Franz von Lenbach, Schenkung Lolo von Lenbach 1925

Lenbach studierte seit 1854 an der Münchener Akademie und hielt sich während der Sommermonate meist in der ländlichen Gegend von Schrobenhausen und Aresing auf. Aus der Erinnerung berichtete er, dass er alles malte, was ihm unterkam, »so z. B. Pferdehufe, ganze Pferde, Hühner, halbnackte Bauernjungen oder auch nur ihre Beine und Füße«. Skizzenhaftigkeit und sommerliches Licht prägen diese Studien. Die zwei Knaben konnte er deshalb auch leicht als sonnenverbrannte italienische Staffagefiguren in ein großformatiges Bild des römischen Titusbogen übertragen, das er nach einer Romreise 1860 malte (es befindet sich heute im Szépművészeti Múzeum in Budapest).

Franz von Lenbach

Schrobenhausen 1836 – München 1904

Hüterbub auf einem Grashügel, ca. 1859

L 802, erworben 1950

»Wir müssen uns in der Technik auch stets daran erinnern, dass wir nur ein sehr mangelhaftes Material haben, wir können nicht Licht auf unsere Paletten spritzen, sondern eben nur Farben.«  
Franz von Lenbach (1893)

Wilhelm Busch

Wiedensahl 1832 – Mechtshausen 1908

(zuvor Franz von Lenbach zugeschrieben)

Unbekanntes Mädchen, 1877 (?)

L 830, erworben 1937

Das Gemälde ist traditionell Franz von Lenbach zugeschrieben worden, weil es sich auf der Rückseite einer Pappe befand, deren Vorderseite ein von Lenbach gemaltes Bildnis von Victoria

Engelhart zeigte (L 771). Vorder- und Rückseite der Pappe wurden 1961 getrennt und L 771 wurde verkauft.

Das in lockerer Weise gemalte Bild ist jedoch in Lenbachs Werk ohne Vergleich. Deshalb wird es seit 1982 Wilhelm Busch zugeschrieben. Die Freunde Busch und Lenbach arbeiteten eng zusammen, im Jahr 1877 malte Busch sogar für einige Zeit in Lenbachs Atelier; deshalb können die Werke beider Künstler aus dieser Zeit stilistische und materielle Gemeinsamkeiten aufweisen.

Wilhelm Busch

Wiedensahl 1832 – Mechtshausen 1908

Bildnis eines Knaben mit großem Hut, ca. 1871/72

G 13291, erworben 1964

Wilhelm Busch ist im allgemeinen als Zeichner, Karikaturist und Erfinder von Bildgeschichten bekannt. Neben dieser Tätigkeit hat er jedoch sein Leben lang gemalt. Seine malerische Ausbildung erfuhr er an den Akademien in Düsseldorf, Antwerpen und München. In den kleinen Porträts und Landschaften, die zu seinen Lebzeiten nicht an die Öffentlichkeit kamen, hat er ohne Vorzeichnung alle Gegenständlichkeit in eine rasche Pinselschrift übersetzt. Parallele Strichlagen prägen die mit borstigem Pinsel aufgetragene Farbe. Als vorbildlich für seine dynamische Pinselstruktur und die reduzierte Farbigkeit sah Busch sowohl die Niederländer des 17. Jahrhunderts wie Frans Hals als auch John Constable und die Maler von Barbizon.

Wilhelm Busch

Wiedensahl 1832 – Mechtshausen 1908

Landschaft, ca. 1890

G 13389, erworben 1965

Wilhelm Busch

Wiedensahl 1832 – Mechtshausen 1908

Auf der Weide, ca. 1885/90

G 13475, erworben 1966

Eduard Schleich der Ältere

Haarbach bei Landshut 1812 – München 1874

Oberbayerische Ebene mit heimziehender Schafherde, um 1860/70

G 341, erworben 1927

Schleich galt zu Lebzeiten als Maler einer »reinen und unverfälschten« Landschaft. In seinen Bildern suchte er die landschaftliche Stimmung so wiederzugeben, wie er sie auf seinen Wanderungen in der Natur sah, ohne kompositionelle Kniffe und Tricks. Auf diesem Weg bestätigten ihn sowohl die Maler von Barbizon wie auch beispielsweise John Constable, deren Werke er auf seinen Reisen nach Frankreich und England kennenlernte. Insbesondere seine vielfältigen Himmelsdarstellungen zeugen davon, wie ihm gelang, das Immaterielle materiell

durch die Farbe zu erfassen. Heute gilt Schleich als Wegbereiter der Freilichtmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Eduard Schleich der Ältere  
Haarbach bei Landshut 1812 – München 1874  
Sandgrube an der Schleißheimer Allee, ca. 1860/70  
G 5008, erworben 1939

Schleich begegnete Carl Spitzweg Mitte der 1830er Jahre in München. Gemeinsam kopierten sie Gemälde Alter Meister und reisten in Bayern und Tirol, nach Paris und London. Ihre Künstlerfreundschaft ging so weit, dass sie sich gegenseitig bei der Fertigstellung ihrer Bilder unterstützten. Es wird berichtet, dass Schleich Spitzweg bei der Gestaltung des Himmels half und Spitzweg in Schleichs Landschaften Figuren einfügte. Schleichs Landschaften weisen oft nur ganz kleine Staffagefiguren auf und überlassen fast den gesamten Bildraum der atmosphärisch wiedergegebenen Natur. Vermutlich stammt das eingefügte Personal hier ebenfalls von der Hand Spitzwegs.

Carl Spitzweg  
Germering-Unterpfaffenhofen 1808 – München 1885  
Die Jugendfreunde ca. 1855 oder 1862/63  
G 14469, erworben 1970

Carl Spitzweg  
Germering-Unterpfaffenhofen 1808 – München 1885  
Wo brennts?, ca. 1850  
G 12694, erworben 1960

Carl Spitzweg  
Germering-Unterpfaffenhofen 1808 – München 1885  
Einsiedler und Teufel, ca. 1870  
FH 184/4, Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland

Carl Spitzweg  
Germering-Unterpfaffenhofen 1808 – München 1885  
Ausruhende Spaziergänger, ca. 1865/70  
G 3, erworben 1925

Carl Spitzweg  
Germering-Unterpfaffenhofen 1808 – München 1885  
Päpstliche Zollrevision, ca. 1855 oder 1875/80



G 331, erworben 1927

Carl Spitzweg wurde vor allem für seine kleinformatigen Bilder berühmt, die Alltagsszenen, kauzige Sonderlinge und romantische Begebenheiten zeigen. Als Maler war er Dilettant. In diesem Bild zeigt sich, was er auf Reisen beim Studium der Malerei in Paris, London und Antwerpen gelernt hat: Es verbindet karikierende Beobachtung mit einer freien, abwechselnd dünn und dick aufgetragenen, leuchtend farbigen Malerei, die an die Werke des von ihm geschätzten Narcisse Diaz de la Peña erinnern, ein Mitglied der einflussreichen Schule von Barbizon.

Max Liebermann (1847–1935)  
Amsterdamer Waisenkind, 1881  
G 13446, erworben 1965

»Der Satz, dass die gutgemalte Rübe besser sei, als die schlechtgemalte Madonna, gehört bereits zum eisernen Bestand der modernen Ästhetik. Aber der Satz ist falsch; er müsste lauten: Die gutgemalte Rübe ist ebenso gut wie die gutgemalte Madonna.«  
Max Liebermann (1916)

## Raum 9

### MALSCHÜLER UND LEHRER

1854 eröffnete der Glaspalast als opulentes Ausstellungsgebäude. München entwickelte sich zunehmend zum Anziehungspunkt für Künstler nicht nur aus Bayern, sondern aus ganz Deutschland und dem Ausland. Hier fand man einen leistungsfähigen Kunstmarkt und eine renommierte Akademie mit Lehrern wie Carl Theodor von Piloty, Wilhelm von Diez oder später Franz von Stuck. Paul Klee und Wassily Kandinsky gehörten zu Stucks Schülern. Seine steile Karriere vom Müllerssohn zum letzten Künstlerfürsten Münchens mit internationaler Ausstrahlung machte ihn zu einer Leitfigur für angehende Künstler. Er galt zudem als hervorragender Lehrer, der seinen Schülern viel Freiraum liess.

Die meisten bekannten deutschen Maler der zweiten Jahrhunderthälfte wurden entweder in München ausgebildet oder lebten hier für einige Zeit. Paul Klee schrieb 1898 überwältigt: »Maler gibt es in München 3000, und ich bin *einer*, nur *einer* davon.«

Künstler mit akademischem Abschluss gründeten gerne Schulen, um (oft vorübergehend) ein Auskommen zu finden. Die um 1900 zahlreich vorhandenen Zeichen- und Malschulen boten Alternativen zur Akademie, richteten sich an Landsleute oder bildeten Frauen aus, die an der Akademie der Bildenden Künste bis 1920 keinen Zutritt hatten.

In der sogenannten Damenakademie bot der Münchner Künstlerinnenverein seit 1884 eine professionelle Ausbildungsalternative für Frauen. Neben den männlichen gab es auch einige weibliche Lehrkräfte wie Emilie von Hallavanya, die von 1911 bis 1920 verschiedene Kurse gab.

Wilhelm von Diez  
St. Georgen bei Bayreuth 1839 – München 1907  
Überfall, um 1870/80  
G 725, erworben 1928

Wilhelm von Diez war berühmt für seine Darstellungen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Dabei verband er sein Studium deutscher und holländischer Alter Meister mit einer realistischen Naturauffassung. Er inszenierte Typen aus den Münchner Vorstadtkneipen, studierte Pferderassen und karge Landschaften. Obwohl seine Werke oft eine gewisse Skizzenhaftigkeit aufweisen, basieren sie auf gründlichen Studien.

Auch in der Malklasse, die Diez seit 1870 an der Münchner Akademie leitete, stellte er urwüchsige Modelle nach altmeisterlichen Vorlagen. Ebenso wie die Künstler des Leibl-Kreises malten Lehrer und Schüler »alla prima« oder nass-in-nass.

Wilhelm von Diez  
St. Georgen bei Bayreuth 1839 – München 1907  
Strauchritter, ca. 1875/1900  
G 3917, erworben 1935

Franz von Stuck  
Tettenweis 1863 – München 1928  
Die Wilde Jagd, um 1888  
G 1405, erworben 1929

Als der 25-jährige Stuck dieses Bild malte, schrieb er stolz auf die Vorderseite: »Mein erstes Ölgemälde«. Ausgebildet an der Kunstgewerbeschule, war er bis dahin vor allem als Illustrator tätig. Sein Ziel war jedoch die Malerei. Er versuchte, wie er selbst sagte, sich »nebenbei allmählich [...] in die Malerei hineinzuschmuggeln«. Stuck sollte nicht nur Illustrator und Maler, sondern auch Bildhauer, Architekt und Innenausstatter werden.

Die Protagonisten der *Wilden Jagd* sind Geisterreiter eines Totenheers. In verschiedenen europäischen Volksmythen wird diese unheimliche Meute beschrieben, die in dunklen Nächten geräuschvoll durch die Lüfte zieht.

Hermann Groeber  
Wartenberg 1865 – München 1935  
Malschüler, ca. 1908  
G 3967, erworben 1935

Hermann Groeber wurde 1907 Leiter der Aktklasse an der Münchener Kunstakademie und 1911 ordentlicher Professor. Das Bild zeigt elf Schüler der seit 1907 von Groeber geleiteten privaten Malschule. Diese sind heute kaum mehr bekannt, ein Foto aus dem Nachlass identifiziert sie zum Teil; von links nach rechts: Oberleutnant Heya, Müller, Ludwig Driesler, ein Schweizer (mit Gitarre), Keller, Dr. Müller, Bernhard Witschel, Marotz, Eugen Ammann, Georg Broel, Arnold Fiechter.

Groeber beschäftigte sich jahrelang mit großformatigen Gruppenbildnissen; die *Malschüler* waren das früheste und wurde bei der Ausstellung im Glaspalast München 1909 mit der goldenen Medaille ausgezeichnet.

Emilie von Hallavanya  
Pola, Istrien 1874 – München 1960  
Selbstbildnis, ca. 1905  
G 3971, erworben 1935 von der Künstlerin

Emilie von Hallavanya studierte an der Zeichenakademie in Graz und ab 1893 in München. Sie pendelte zwischen München und Graz, bis sie 1909 auf die Fraueninsel im Chiemsee zog. Hier stellt sie sich bei ihrer Arbeit dar. Die Künstlerin unterhielt in München ein eigenes Atelier und lehrte an der sogenannten Damenakademie. Sie unterrichtete Zeichnen und Malen von Köpfen, Stilleben und Interieurs. Ihr Selbstporträt reflektiert diese künstlerischen Schwerpunkte. Impressionistisch gemalt in einem koloristisch raffinierten Gegenlicht evoziert es einen sommerlichen Arbeitstag im Atelier.

Hans Lesker  
München 1879 – Argonne (Frankreich) 1914  
Selbstbildnis, n. d.  
G 7060, Schenkung von Prof. Jul. Seyler 1942

Wir danken unseren Leihgebern für die großzügige und verlässliche Unterstützung:

Christoph Heilmann Stiftung

BayernLB

Münchener Secession

Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung

Bundesrepublik Deutschland

Münchner Stadtmuseum

Doerner Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen