



SUSANNE BÖLLER

US-amerikanische Studenten an der Münchener Akademie der bildenden Künste 1870–1887

Ästhetische Strategien im transkulturellen Kontext

Susanne Böller

US-amerikanische Studenten an der Münchner Akademie
der bildenden Künste 1870–1887
Ästhetische Strategien im transkulturellen Kontext

Open Publishing in the Humanities

In der Reihe Open Publishing in the Humanities (OPH) wird die Veröffentlichung von hervorragenden geistes- und sozialwissenschaftlichen Dissertationen gefördert. Die LMU unterstützt damit Open Access als *best practice* in der Publikationskultur von Monografien in den Geistes- und Sozialwissenschaften und engagiert sich zugleich in der Nachwuchsförderung. Herausgeber von OPH sind Prof. Dr. Hubertus Kohle und Prof. Dr. Thomas Krefeld.

Die Universitätsbibliothek der LMU stellt dafür ihre Infrastruktur des hybriden Publizierens bereit und ermöglicht dadurch jungen, forschungsstarken Wissenschaftler*Innen, ihre Werke gedruckt und gleichzeitig auch Open Access zu veröffentlichen.

<https://oph.ub.uni-muenchen.de>

US-amerikanische Studenten an der Münchner Akademie der bildenden Künste 1870–1887

Ästhetische Strategien im transkulturellen Kontext

von
Susanne Böller

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**

Gefördert von der Ludwig-Maximilians-Universität München

Georg Olms Verlag AG
Hagentorwall 7
31134 Hildesheim
<https://www.olms.de>

Text © Susanne Böller 2021

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0.
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2021

Zugleich Dissertation der LMU München 2019

Abbildungen Umschlag:

Von links nach rechts, obere Reihe: Carl Marr, *John Marr – Father*, 1891 (Abb. 68); William V. Schwill, *Sketches of a Seated Male*, n.d. (Abb. 12); Charles F. Ulrich, *Castle Garden, In the Land of Promise*, 1884 (Abb. 56); Frank Duveneck, *Seated Nude*, ca. 1879 (Abb. 20); Untere Reihe: William M. Chase, »*Keying Up*« – *The Jester*, 1875 (Abb. 86); J. Frank Currier, *Head of a Boy*, ca. 1878 (Abb. 34); Edward A. Bell, *Lady in Gray*, 1886 (Abb. 63); Walter MacEwen, *The Ghost Story*, 1887 (Abb. 79)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-271252>

<https://doi.org/10.5282/oph.14>

ISBN 978-3-487-16062-7

Inhalt

Vorwort und Dank	XI
English Summary	XIII
Einleitung	1
Teil I Nationale und lokale Topografien einer Bewegung	19
1 Die Kunststadt München und die bildenden Künste in den USA – ein Pressespiegel der gegenseitigen Wahrnehmung	21
Vorspiel: Die königliche Kunststadt Ludwigs I. und Maximilians II. als Modell für die städtebauliche Entwicklung in den USA?	24
Hauptakt: München als Ausbildungsort in der amerikanischen Presse	33
Nachspiel: Prinzregentenzeit und Gilded Age	42
2 Die Belegung im Überblick – 415 US-Amerikaner in 65 Jahren: ihre Präsenz an der Akademie, ihre kulturell und lokal determinierten Voraussetzungen	53
Zahlen und Daten, Fakten und Mutmaßungen	55
Matrikel und Motive – Die Auswertung der Einträge im Matrikelbuch	61
Herkunftsorte – ethnische, kulturelle und kunstkritische Profile	65
Kombinatorischer Datenvergleich der 415 Kandidaten	108
Teil II Einstieg in die akademische Künstlerausbildung	115
3 Der Anfänger im »Antikensaal«	125
Formalitäten und initiale Formation	125
Drei Arbeitsbeispiele aus der Antikenklasse	134
Die akademische Vorschule und das Ende der Antikenklasse	144
Langlebige Ideale – die akademische Praxis in den USA	146
4 Haupt- oder Nebenfächer? – Anatomievorlesungen und Aktklassen	149
Der Anatomieunterricht	151
Anatomieunterricht an amerikanischen Kunstschulen	151
Emil Harless: Pionier der Künstleranatomie an der Münchner Akademie	154
Julius Kollmann: moderne Anatomie und traditionelle Modelle	156
Nikolaus Rüdinger: Empirie und Naturalismus	158
Das Aktstudium an der Münchner Akademie	160
Pädagogische Perspektiven und Prinzipien	164
Akademische Tendenzen und persönliche Entwicklungen	167

Akt in den Natur- und Malklassen: Technische Brillanz und religiöse Konnotationen.....	178
Der weibliche Akt als Historienbild oder Lehrstück.....	183
Carl Marr: <i>Ahasver</i> , 1879.....	184
Frank Duveneck: <i>Seated Nude</i> , ca. 1879.....	188
5 Der Fortgeschrittene in der »Naturklasse« – Köpfe und Körper.....	193
Amerikanische Schüler in den Klassen.....	196
Anschütz und Raab: die späten 1860er- und frühen 1870er-Jahre.....	196
Barth und Löfftz: genialisches Chiaroscuro oder die Disziplin der Linie.....	198
Benzur und Gabl: Zeichnen nach dem Vorbild Holbeins.....	200
Gysis: die Verortung der Figur im Raum.....	203
Herterich: große Form und Steigerung der Stofflichkeit.....	206
Hackl – ein Ausblick.....	208
Teil III Wege in die künstlerische Selbstständigkeit.....	209
6 Der Munich man der 1870er-Jahre – Maltechnische Qualitäten, »unvollkommene Ideale«.....	211
Technische und stilistische Charakteristika der Malklassen der 1870er-Jahre.....	217
Malschule Wagner: individuelle Förderung statt Stilbildung.....	219
Malschule Seitz: naturalistische Präzision.....	221
Malschule Lindenschmit: moderne Porträts für die Historienmalerei.....	223
Malschule Diez: Realismus, reine Malerei und Alte Meister.....	224
Im historischen Kostüm: die Halskrausenporträts der technischen Malklassen.....	233
Das Studium Alter Meister und altmeisterliche Inszenierungen.....	235
Halskrausenbilder in den Malklassen.....	238
Amerikaner unter sich: produktive Amalgamationen von Schulen und Generationen.....	251
Frank Duvenecks Unterricht.....	252
Künstler- und Auftragsporträts.....	254
Schusterjungen und Lehrbuben als bayerisch-amerikanisches Subgenre.....	260
Genremalerei US-amerikanischer Studenten der 1870er-Jahre.....	269
Walter Shirlaw und die Tücken des Teutonischen Akzents.....	273
Charles Frederic Ulrichs neue Bilder für das Land.....	278
Die amerikanische Rezeption der Munich men am Ende des Jahrzehnts.....	288
7 Der Networker: der amerikanische Maler Münchner Provenienz in den 1880er-Jahren.....	297
Ludwig Löfftz: Lieblingslehrer amerikanischer Studenten.....	298
T.C. Steele: Korrekturdurchgänge in der Löfftzklasse.....	301
Ländliche Malgemeinschaft in Schleißheim.....	305
Erste selbstständige Porträts: T.C. Steele & Edward A. Bell.....	308

Angehende Porträtmaler	312
Zwischen Objektivität und Raffinement – Genremalerei der 1880er-Jahre.....	327
Amerikanische Netzwerker in Europa – wechselseitige Transfers deutscher und US-amerikanischer Maler in Holland	342
Amerikaner in Holland – Retransfer nach München	344
Die holländische Stube wird zum Multifunktionsraum.....	350
Die neuen Munich men in der öffentlichen Wahrnehmung in den USA.....	359
8 Der aufstrebende Künstler – Die Entwicklung deutschamerikanischer Ausstellungsbilder.....	363
William Merritt Chase, »Keying Up« – <i>The Court Jester</i> , 1875	368
Toby E. Rosenthal: <i>Elaine</i> , 1874.....	388
Carl Marr: <i>Die Flagellanten</i> , 1889.....	410
Schlusspunkte.....	419
Abbildungsnachweise.....	425
Tabellenverzeichnis.....	427
Bibliografie.....	429
Register.....	509
Anhang.....	517
Schülerliste.....	520

Für meine Eltern

Vorwort und Dank

Dieses Buch wäre nie begonnen und nie beendet worden ohne die Unterstützung zahlreicher inspirierender und hilfreicher Menschen. Ihnen allen danke ich mit dieser Veröffentlichung. Schon meine 1993 eingereichte Magisterarbeit »Amerikanische Maler an der Münchner Kunstakademie 1850–1920« verdankte sich der Begeisterung, die mir Bettina Friedel in ihren Seminaren zur US-amerikanischen Kulturgeschichte an der Universität Stuttgart vermittelte, der Ermutigung durch Lois M. Fink am National Museum of American Art, Smithsonian Institution in Washington, D.C., mich diesem Thema jenseits des kunsthistorischen Mainstreams zu widmen, und schließlich dem Vertrauen, das mein Magistervater an der Universität Stuttgart, Heinrich Dilly†, meiner Unternehmung entgegenbrachte.

Zu deren Wiederaufnahme nach vielen berufstätigen Jahren ermunterte mich Walter Grasskamp, Akademie der bildenden Künste München, zu deren Präzisierung Hubertus Kohle, Institut für Kunstgeschichte der LMU, und Christian Fuhrmeister, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, die im Vorfeld des 200-jährigen Akademiejubiläums die »Forschungen zur Künstlerausbildung« ins Leben riefen sowie unter anderem eine Tagung zu den »American Artists in Munich« veranstalteten und deren Beiträge in einem Tagungsband veröffentlichten. Als sie mich in diese Tagung mit einbezogen, ahnten wir alle nicht, dass mehr als ein Jahrzehnt vergehen sollte, bis aus meiner vertiefenden Beschäftigung eine abgabefertige Dissertation entstanden sein würde. Ich bin Hubertus Kohle und Christian Fuhrmeister zu tiefem Dank verpflichtet für ihr ursprüngliches Vertrauen, ihre Geduld mit dem Unabsehbaren und zahlreiche wertvolle Denkanstöße und praktische Handreichungen. Ihre Gutachten lieferten weitere wichtige Impulse für diese Veröffentlichung, ebenso das von Burcu Dogramaci am Institut für Kunstgeschichte der LMU – auch dafür sei allen herzlicher Dank. In meiner frühen Schreibphase half mir Christof Mauch am Rachel Carson Center/Institut für Amerikanische Kulturgeschichte der LMU (wo ich mein Nebenfach verfolgte), eine entscheidende Wegmarke zu passieren.

Dem Schreiben ging eine jahrelange, intensive Beschäftigung mit den über 400 ehemaligen Studenten der Akademie voraus, mit der Literatur über die bekannteren und den kaum mehr sichtbaren Spuren der heute obskuren unter ihnen. Meine Recherche konzentrierte sich in München auf das Archiv der Akademie der bildenden Künste, in dem mich nacheinander Birgit Jooss und Caroline Sternberg sowie Inge Sicklinger in der Bibliothek sehr unterstützten, auf das Bayerische Hauptstaatsarchiv, die Bayerische Staatsbibliothek sowie die Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte; bei allen Archivar*innen und Bibliothekar*innen bedanke ich mich herzlich. Der größere Teil der Recherche fand in den USA statt; hier waren es vor allem die Archives of American Art und die Bibliothek des Smithsonian American Art Museum in Washington, D.C., die die reichsten Erträge lieferten. Ein vierwöchiges Gaststipendium, das mich

diese Einrichtungen in der anregenden Gemeinschaft der Smithsonian Fellows nutzen ließ, war der »point of no return« für diese Arbeit. Ermöglicht hat ihn Cynthia Mills†, die damalige Leiterin des Fellowship Program, wofür ich ihr stets dankbar sein werde. Bei meinen späteren Recherchen waren mir auch die Bibliothekar*innen der Watson Library, Frick Library und New York Historical Society großzügig behilflich, ebenso Karen Sherry seinerzeit am Brooklyn Museum, Ann Marley an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Julie Aronson am Cincinnati Art Museum, Tom Lidtke und Andrea Waala am Museum of Wisconsin Art, Judith Barter, Ellen Roberts und Denise Mahoney, seinerzeit alle am Art Institute of Chicago, sowie Heather Winter am Milwaukee Art Museum. Leider konnte ich nicht alle Orte besuchen, die über Kunstwerke und Nachlässe der Munich men verfügen. Umso wichtiger war die Korrespondenz mit hilfreichen Kollegen: Hier möchte ich Martin Krause am Indianapolis Museum of Art (heute Indianapolis Museum of Art at Newfields) und Karen McWorther, ehemals Denver Art Museum, und D. Fred Baker, den Vorsitzenden des William Merritt Chase Catalog Raisonné Committee, nennen. Auch die Begegnung mit den Kuratorinnen der William Merritt Chase-Retrospektive durch die TERRA Foundation for American Art, Katherine Bourguignon, Erica E. Hirshler und Elizabeth Smithgall, hat sich überaus bereichernd auf diese Arbeit ausgewirkt.

Im Unterschied zur Magisterarbeit entstand meine Dissertation im Internetzeitalter, und ich habe enorm von der Tätigkeit zahlloser Lokalhistoriker*innen, Auktionshausmitarbeiter*innen und Kunsthistorikerkolleg*innen profitiert, die ihr Wissen online zur Verfügung stellen. So ist es nur folgerichtig, dass sie nun als Open Access Publikation erscheint. Dass dies möglich ist, verdankt sich dem großen Einsatz meines Doktorvaters Hubertus Kohle für diese zeitgemäße Form der Teilhabe. Für deren Realisierung war die Arbeit des Teams der Publikationsdienste Open Access, Claudie Paye und Annerose Wahl entscheidend. In allen Stadien dieser Arbeit habe ich große Unterstützung erfahren: von Thomas Löffler und Ute Schüler, die das Design der Magisterarbeit übernahmen, von Erjona Dervishi, die den Bildband der Dissertation programmiert und Karin Hennig, die dieses Buches lektoriert hat. Ihnen allen gilt mein tiefempfundener Dank.

Geschrieben wurde diese Arbeit parallel zu meiner Tätigkeit am Lenbachhaus in München, was nicht nur den Prozess gewaltig in die Länge gezogen, sondern auch umgekehrt den Charakter meiner Arbeit dort verändert hat. Dafür, dass dies möglich war, und für viele inspirierende Ratschläge danke ich Matthias Mühling und Karin Althaus, ferner Monika Bayer-Wermuth und Marta Koscielniak sowie allen anderen, die mich auf vielfache Weise unterstützt haben. Nicht zuletzt haben mir Freunde und Familie über all die Jahre mit ihren Aufmunterungen sehr geholfen. Ganz besonders bedanke ich mich bei Amy und Peter Pastan in Washington und Irene Rodriguez in New York für ihre einzigartige Gastfreundschaft, die mir meine Forschungen dort erst ermöglichten. Der größte Dank jedoch gilt meinen Eltern für ihre emotionale und intellektuelle Begleitung, ihnen widme ich dieses Buch.

München, März 2021

Susanne Böller

English Summary

American Students at the Munich Academy of Fine Arts, 1870–1887: Aesthetic Strategies in a Transcultural Context

More than four hundred Americans attended the drawing, painting, and sculpture classes of the Academy of Fine Arts in Munich from the second half of the nineteenth century until World War I, most of them between 1870 and 1887. From the beginning of the 1870s, the Munich Academy was perceived by Americans to be a serious and inexpensive school for a rapidly growing number of art disciples who found inadequate training opportunities in their own country. The Academy's liberal admissions policy for international students – exclusively male, as female students were not admitted until after 1918 – strengthened the reputation of the self-proclaimed »art city of Munich.«

When this generation of artists exhibited their Munich training in the United States from the mid-1870s, opinions were divided; their progress was too great, the execution of the works too »clever.« Art critics gave them the somewhat derisive label »Munich men.« Although only a few became prominent nationally, their achievements spurred a movement that outstripped the modest domestic art scene and took place on a Euro-American stage, primarily in Paris. After their return home, American students of the Munich Academy were active as painters, sculptors, and applied artists. They created exhibition forums and established schools whose students often continued their education in Europe, also in Munich, where new themes and styles were being introduced. These subsequent generations were not then, and are not now, referred to as Munich men; yet their contributions were no less significant to the course of American art.

This book is a collective artistic biography of representative individuals from several generations of Americans who studied in Munich. It explores their work, and gives shape to their little-known histories. Of the 415 U.S. students whose records are preserved through the Academy's matriculation records, it focuses on the years of highest enrollment, 1870–1887, and on students in the predominantly attended drawing and painting classes. Introductory chapters examine the entire period from 1851 to 1916 from a dual perspective – that of Munich and the U.S., while the discussion of the classes and the works produced there concentrates on the core period, which included 237 students. Although complete documentation is only available for a third of these individuals, this study greatly augments what American art history knows about the artists called »Munich men.«

The first part of this book provides a chronology of reciprocal media coverage, of Munich as an art center from the U.S. point of view and the visual arts in the U.S. from the German perspective, and probes the social and/or political functions of art education in both contexts. The dynamics of the movement, but also its geographic and sociocultural composition are established, and case studies of the cultural, ethnic, and aesthetic matrix of those places of origin that sent the largest contingents of students

delineate the framework for the reception of an American art of Munich provenance. A cross-linking of the matriculation data with key data about artistic careers generates insights into the impact of the Munich experience.

The second part observes the beginners being introduced to academic training. The young Americans who crossed the ocean to study art were eager to acquire academic polish; nevertheless, the components of the initial academic formation – drawing from plaster casts of ancient statues, then from nude and clothed models, and attending lectures on human anatomy – were not equally appealing to all. The curricula and beginners' learning curves become vivid through examples of works and written testimony. Although, unlike in Paris, the focus was on the clothed figure in preparation for historical painting, exemplary representations of the nude, and its status in the United States as a collectible and subject of instruction, are also examined.

The third part follows the painting and composition students as increasingly accomplished artists on their way to independence. It examines the different styles, techniques and preferences for Old Masters characterizing each painting class. While head studies and single-figure representations were the standard in the 1870s, more ambitious, multi-figure genre paintings, necessitated and enabled by an increased awareness of pan-European trends, became common in the 1880s. Exhibition pieces painted by William Merritt Chase, Toby E. Rosenthal and Carl Marr reveal the hard and soft skills to be acquired in Munich. The young artists' choices in content, style and technique are investigated in relation to how the works were received in the United States.

Einleitung

Munich, – itself influenced by France and by Belgium (which again was only France by a round-about route), – also attracted a large number of American students, and it would be interesting to know precisely how they got there. Perhaps some one will write for us some day a history of the American colony in Munich, and a most fascinating chapter it certainly will be.¹

Diese Anregung, die Geschichte der amerikanischen Kolonie in München zu schreiben, gab der deutschamerikanische Kritiker S.R. Koehler 1886 in seinem Buch *American Art*.² In Anbetracht seines offensichtlichen Bewusstseins für die Vernetzung europäischer Kunstentwicklungen verwundert Koehlers vorgebliches Unwissen darüber, wie eine große Zahl US-amerikanischer Studenten nach München gelangt war. Ebenso erstaunlich ist, dass ein anderer eines Tages die Geschichte der US-amerikanischen Kolonie in München schreiben sollte. Denn schließlich war niemand so sehr für die Rolle des Erzählers prädestiniert wie Koehler selbst. Seit er 1868 aus Leipzig nach Boston eingewandert war und für die lithografische Gesellschaft Prang & Co. zu arbeiten begonnen hatte, beobachtete Koehler die aktuelle amerikanische Kunstentwicklung. Er berichtete dem deutschen Publikum von US-amerikanischen Kunstwerken auf der *Centennial Exhibition* 1876 in Philadelphia und informierte US-amerikanische Leser von 1879 bis 1881 mit der von ihm herausgegebenen – kurzlebigen und dennoch bedeutenden – Zeitschrift *American Art Review* über die neuesten Trends im In- und Ausland.³ Auch die Malerei und Grafik der Münchner Schule und die »Munich men« – als solche, so schrieb Koehler in *American Art*, sei diese Gruppe allgemein bekannt⁴ – hatten darin einen großen Anteil gehabt.

Doch wer waren diese Munich men? Diese Frage ist nicht eindeutig zu beantworten. Koehler blickte 1886 bis ins Jahr 1877 zurück, auf eine bereits »historical period in the development of American art«. ⁵ Einzelne amerikanische Künstler seien schon in den 1860er-Jahren in München ausgebildet worden, schrieb Koehler, etwa Charles Henry Miller und David Neal; »but the main representatives of the group generally known as ›the Munich men‹ came to the Bavarian capital either simultaneously with, or somewhat later than Mr. Shirlaw« – gemeint ist Walter Shirlaw, der 1870 nach München kam – und er führt als weitere »main representatives« auf: Frank Duveneck, William Merritt Chase, Francis Dengler, John Henry Twachtman sowie im Verlauf des Kapitels Frede-

1 Koehler 1886, zitiert in Burns, Davis 2009, S. 858.

2 Ende des 19. Jahrhunderts war weder in Deutschland noch in den USA die Präzisierung »US« gebräuchlich, weshalb in dieser Arbeit dann, wenn zeitgenössische Aussagen paraphrasiert werden, »amerikanisch« und »Amerikaner« bzw. die englischen Äquivalente zur Anwendung kommen.

3 Zu Koehler vgl. Loring 1901; Burns, Davis 2009, S. 857.

4 Ebd., S. 858.

5 Ebd., S. 857.

rick Dielman und J. Frank Currier.⁶ In der nationalen Berichterstattung dieser Jahre war außerdem von Toby E. Rosenthal, Harry Chase, Charles F. Ulrich sowie Henry Muhrman und gelegentlich von einigen anderen Munich men die Rede. Selbst von diesen wenigen Namen sind heute amerikanischen Kunsthistorikern nicht alle und ihren deutschen Kollegen kaum einer bekannt. Dabei waren sie Teil einer Gruppe hunderter Studenten, die sich an der Königlich bayerischen Akademie der bildenden Künste zu einem Studium einschrieben, überwiegend für eine Zeichen- oder Malklasse, gelegentlich auch für Bildhauerei und nur in den 1860er-Jahren, als Architektur noch an der Akademie gelehrt wurde, auch für dieses Fach. Sie entschlossen sich dazu – seit Beginn der 1870er-Jahre in rasch wachsender Zahl –, weil die Künftlerausbildung im eigenen Land dürftig, der Ruf der »Kunststadt München« dagegen solide, die internationale Anziehungskraft der Kunstakademie groß war. Einige ihrer Professoren waren sogar in den USA berühmt.

Wenn wir bei Koehlers Zeitrechnung bleiben, hatten sich bis ins Jahr 1877 125 Kandidaten, bis 1886 250 und bis 1916, dem Jahr vor dem Kriegseintritt der USA, insgesamt 415 Kandidaten beworben; tatsächlich brach bald nach Koehlers Analyse im Jahr 1888 die Zahl der Bewerber erstmals massiv ein. Ihre Namen und Daten finden sich in den sogenannten Matrikelbüchern der Akademie. Ein großer Teil dieser Bewerber ist heute obskur, doch viele sind in den Regionen oder Städten, in denen sie später aktiv waren, noch ein Begriff. Nicht wenige wurden weder zu Lebzeiten noch in der jüngeren Kunstgeschichtsschreibung als »Munich men« identifiziert. Insgesamt lassen sich also sehr viel mehr Personen als gemeinhin angenommen dieser Gruppe zuordnen.

S.R. Koehler, einem präzisen Diagnostiker der zeitgenössischen amerikanischen Situation, schwante 1886 bereits, dass es sich bei der Geschichte der Munich men um eine abgeschlossene, vergangene Episode handelte, deren ursächliche Zusammenhänge er darzulegen suchte, deren Wirkmacht er jedoch für erschöpft hielt. Nachdem die »disciples of Munich« auf der Ausstellung der National Academy of Design in New York, dem wichtigsten Kunstevent des Jahres 1877, besonderes Aufsehen erregt – weniger durch die Zahl ihrer Werke als deren Attraktivität und Neuartigkeit⁷ – und auf der ersten Ausstellung der New Yorker Society of American Artists 1878 nochmals eine herausragende Rolle gespielt hätten, sei auf der Ausstellung der Society of Artists in Philadelphia erstmals das Potential der »French-American students« in seiner Fülle aufgezeigt worden. Von Anfang an hätten sich die »new men« in »two camps« aufgeteilt: »those of Munich and those of Paris.«⁸ Koehler war nun keinesfalls enttäuscht

6 Ebd., S. 858–859.

7 Die Neuartigkeit wird u.a. betont von Isham 1905 (S. 384): »The Munich methods were the most strikingly novel among those displayed by the returning students.«

8 Koehler 1886, S. 860; »Paris men« findet sich nirgends als Pendant zu »Munich men«; diese wurden umschrieben als »American artists in Paris« oder »French-American students« – vielleicht ein Hinweis darauf, dass in dem volkstümlichen »Munich men« von Anfang an der Vorwurf einer gewissen Leichtfertigkeit, die weniger ernsten Respekt forderte, mitschwang.

darüber, dass sich das Erscheinungsbild der US-amerikanischen Kunst inzwischen dem Pariser Vorbild angenähert hatte: »French art [...] is thoroughly human and natural (except in some of its vagaries), and therefore a fit instrument for the expression of cosmopolitan thought. Hence it is quite easily understood why our artists should seek in it their model.«⁹

Mit dieser Einschätzung stimmte Koehler vermutlich mit den meisten seiner Kritikerkollegen überein; ihre zeitgenössischen Urteile haben sich seit über 100 Jahren verfestigt, zahlreiche US-amerikanische Kunsthistoriker seither haben das Erscheinungsbild der Malerei der Munich men auf wenige Standardattribute verengt wie »bravura brushwork«,¹⁰ »somber tones«,¹¹ »harsh realism«¹² und »brown sauce of the old masters«¹³. Großenteils verlorengegangen ist Koehlers zuvorderst demonstriertes Verständnis für die integrative Qualität der Münchner Schule im Netzwerk europäischer Kunstentwicklungen und damit nicht zuletzt deren enge Bindung, *nolens volens*, an Paris. Nie umfassend gewürdigt wurde die Tatsache, dass noch mehrere Generationen amerikanischer Studenten in München Teil dieses erweiterten Netzwerks wurden und andere Beiträge zur amerikanischen Kunst leisteten – schon für Koehler waren sie offensichtlich unsichtbar.

Der Erste und für lange Zeit Letzte, der Koehlers Herausforderung, eine Geschichte der Münchner Kolonie zu schreiben, annahm, war Aloysius George Weimer. Er hatte sich bereits in seiner Magisterarbeit mit Joseph Frank Currier befasst und widmete seine Doktorarbeit einem Überblick über *The Munich Period of American Art*,¹⁴ damit traf er eine persönlich verständliche, wenn auch äußerst bizarre Wahl, erschien die Dissertation doch im Jahr 1940, als die Idee eines Münchner Kapitels in der US-amerikanischen Kunst kaum willkommen gewesen sein dürfte.¹⁵ Kein Wunder, wenn Weimer sich in seiner Einleitung beklagte, dass das Material zu den Munich men schwer zu finden sei. Immerhin war er in der Lage, sich zum Teil an noch lebende Künstler sowie deren Biografen zu wenden. Auch die beiden prominentesten unter ihnen, Nelson C. White und Norbert Heermann, die Leben und Werk von J. Frank Currier respektive Frank Duveneck bearbeiteten (und mit Weimer in Kontakt standen), machten einander Mut in wichtiger Mission. White schrieb am 24. Mai 1939 an Heermann: »I am with you in

9 Ebd., S. 861.

10 Baigell 1984, S. 161.

11 Kat. Ausst. Marion 2005, S. 11.

12 Quick 1983, S. 77.

13 Cortisoz 1923, darin das Kapitel »X The Lure of Technique, I Frank Duveneck«, S. 157–163, hier S. 159.

14 Weimer 1935; Weimer 1940.

15 Selbst wenn Weimer nur über Kunst schreibt und sein Sprachgebrauch nicht nationalsozialistischen Mustern entspricht, gibt er in der Einleitung Hinweise darauf, dass er dem deutschen Regime gegenüber Sympathien hegte: Münchens »Licht« sei verloschen, doch »Chancellor Hitler« habe 1937 München zur »art city« erklärt und man hoffe, Deutschland gelange wieder zu »artistic heights«. Ein künstlerischer Einfluss Münchens auf die USA sei, da man nun endlich zur Selbstständigkeit gelangt sei, nicht erstrebenswert (ebd., S. XVI).

your feeling that you must startle the public (if possible) into a realization of how great an episode that Munich pilgrimage was in the chronicle of our American painting«. ¹⁶ Aloysius G. Weimers Darstellung war um Objektivität bemüht, doch gelang es ihm nicht, jenseits einer beeindruckenden biografischen Materialsammlung größere, gar internationale Zusammenhänge zu erschließen. Sein Unterfangen war nicht nur aus politischen Gründen schlecht getimt, in den 1930er-Jahren hatte die US-amerikanische Kunst zudem längst andere Richtungen eingeschlagen: Sie führten die Regionalists in das *heartland*, wo sie figurative, narrative Bilder schufen, und die städtische Avantgarde auf surrealistische, dadaistische und abstrakte Routen, die europäische Kollegen vorgezeichnet hatten. 1939 deklarierte Clement Greenberg mit seinem Aufsatz »Avantgarde und Kitsch« den abstrakten zum einzig rechten Weg – und nur wenige Jahre später sollte die amerikanische Besatzungsmacht die Idee einer abstrakten, universellen, modernen Kunst auch in Deutschland befördern. ¹⁷

Eine neue Geschichte der Munich men

Heute ist es möglich, eine ganz andere Geschichte der Munich men zu schreiben. Die Einträge der 415 Bewerber von 1851 bis 1916 in den Matrikelbüchern der Akademie, die inzwischen in eine Datenbank überführt wurden, ¹⁸ bieten einen gesicherten Korpus an Beteiligten. Da in diesem Zeitraum Frauen nicht an der Akademie zugelassen waren, handelt es sich ausschließlich um Männer. Selbst wenn darüber hinaus zahlreiche Hinweise auf privat Studierende bestehen, werden diese nicht Teil der vorliegenden Geschichte sein. Der Schwerpunkt der Beschäftigung liegt auf den Jahren der höchsten Belegung von 1870 bis 1887 und dort auf den Schülern der Zeichen- und Malklassen – welche die überwiegende Mehrheit darstellten –, auf ihrer akademischen Produktion aus den Klassen selbst sowie auf der beginnenden Selbstständigkeit. Das heißt auch, dass es primär um Figurenmalerei gehen wird, wogegen die in den Klassen wenig praktizierte Landschafts- und Stilleben-Malerei in der Regel unberücksichtigt bleibt. Einführende Kapitel behandeln den gesamten Belegungszeitraum und bieten damit auch einen Vor- und Abspann zur Kernzeit, auf die sich die zentralen Kapitel zu den Unterrichtsinhalten und Arbeitsbeispielen aus dem erweiterten akademischen Kontext konzentrieren.

Quellen erschließen sich heute weniger mühevoll als zu Weimers Zeiten: Selbst institutionelles und privates, lange marginalisiertes Archivmaterial, zeitgenössische Berichterstattung sowie Teile der seither entstandenen Fachliteratur sind inzwischen teilweise online verfügbar. Auch Abbildungen von Kunstwerken sind nicht nur über

¹⁶ Kopie des Briefes, CAM object file zu J. Frank Currier, *The Brook, Schleißheim, Bavaria*, Öl/Lw., 121,8 × 183,6 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of E.A. Bell 1910.38.

¹⁷ Zuletzt thematisiert im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, in der Ausstellung *Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg*, 2017/18.

¹⁸ URL: <https://matrikel.adbk.de> [für die zahllosen Zugriffe in dieser Arbeit werden keine gesonderten Datumsangaben gemacht, es gilt der 01.04.2021].

Museumsdatenbanken zugänglich, sondern tauchen in großer Zahl über Auktionen online auf. Nicht immer wird dabei für die Echtheit der Werke gebürgt, doch können nicht wenige, die sich über Jahrzehnte in Privatbesitz befanden – nicht selten, nachdem sie von Museen deakzessioniert worden waren –, ihrem ursprünglichen Kontext zugeordnet werden, wenn auch gelegentlich mit Vorbehalt.

Es ist das Ziel dieser Arbeit, eine kollektive künstlerische Biografie der *Munich men* vorzulegen. Sie wird deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede in ihrer Voraus- und Zielsetzung sowie ihrer effektiven Nutzung und langfristigen Wirkung darstellen und anhand individueller schriftlicher und künstlerischer Zeugnisse beispielhafte Ausgangssituationen, persönliche Lernkurven und Prozesse der *Adaption*, *Assimilation* und *Ablehnung* aufzeigen und analysieren. Dies geschieht auf der Basis einer Vielfalt inhaltlicher und methodischer Errungenschaften der letzten Jahrzehnte.

Forschungsstand

Nachdem die *Munich men* bereits im Laufe der 1880er-Jahre ins Hintertreffen der Wahrnehmung geraten waren und zunächst die französische akademische Malerei, dann der Impressionismus zu beherrschenden Vorgaben wurden, setzte sich nach der Jahrhundertwende im kritischen Richtungsstreit über die Entwicklung einer modernen US-amerikanischen Schule eine ablehnende Haltung gegenüber der gesamten kosmopolitisch geprägten Kunst durch. Nicht zuletzt deutsche Kunsthistoriker in den USA sowie deren Schüler vertraten seit den 1930ern bis in die 1960er-Jahre eine Klassifizierung nach nationalen historischen Schulen. Für sie spielte weder die deutsche noch die US-amerikanische Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine Rolle.¹⁹ Sie affirmierten einen *exceptionalism* für die US-amerikanische Kunst und favorisierten als deren Ausprägungen die Malerei der Kolonialzeit bis zu den Genre- und Landschaftsmalern der Mitte des 19. Jahrhunderts.²⁰

Erst Ende der 1960er-Jahre wurde die bis dahin als unselbständig erachtete kosmopolitische Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts zum Forschungsgegenstand der *American Studies*, dann der *American Art History*, jedoch nicht der klassischen Kunstgeschichte; auch die regionalen Studien, die sich immer mit allen Phasen der Kunstentwicklung befasst hatten, gewannen an Bedeutung. Die Leistungen und die Probleme der revisionistischen Aufarbeitung sind erstmals von Wanda Corn und in jüngerer Zeit von John Davis dargelegt worden.²¹

19 Eugen Neuhaus etwa sprach der jüngeren deutschen Kunst jegliche Vorbildfunktion für die amerikanische ab; Neuhaus 1931, S. 164–165; zu weiteren deutschen Historikern amerikanischer Kunst wie Oskar Hagen, Alfred Neumeyer oder Hans Huth vgl. Wierich 2009.

20 Wierich 2009; Davis 2003a (S. 563–565) sieht Miller 1993 und Johns 1991 als die Ersten, die dezidiert und erfolgreich gegen die Überzeugung einer nationalen, geschlossenen Identität anschieben.

21 Corn 1988; Davis 2003a; neueste und ältere Ansätze führen vor: Davis, Greenhill, LaFountain 2015; – eine Initialzündung für eine neue Historiografie der amerikanischen Kunst des 19. Jahrhunderts bedeutete die Tagung von Kunsthistorikern, Kritikern und Sammlern am Metropolitan Museum im Mai 1970; Clark, Feld, Flexner 1972.

In den 1970er-Jahren fanden einige Ausstellungen zum europäischen Realismus statt, in denen München und die Munich men wichtige Rollen spielten;²² auch in Überblickswerken zu verschiedenen Gattungen, etwa der Porträtmalerei, wurden in München geschulte Maler einbezogen.²³ Vor allem im Mittleren Westen und in Kalifornien wurden in den 1980er- und 1990er-Jahren lokal und national bedeutenden Künstlern und Gruppierungen, etwa Frank Duveneck,²⁴ seinen sogenannten »Duveneck Boys«,²⁵ oder den »Hoosiers«, den aus Indiana stammenden Malern T.C. Steele, Samuel Richards, William J. Forsyth und J. Ottis Adams,²⁶ Ausstellungen und Publikationen gewidmet; es entstanden Kunstgeschichten²⁷ und Künstlerlexika zu Staaten, aus denen viele Munich men stammten (wie Ohio, Michigan, Wisconsin, selbst Kalifornien).²⁸ An der Ostküste jedoch sowie allgemein auf nationaler Ebene konnten nur diejenigen in München ausgebildeten Maler auf vermehrte Aufmerksamkeit hoffen, die sich im Laufe ihres Werdegangs von ihren Lehrern distanziert hatten. Als Liebling dieser Sparte darf William M. Chase gelten, aber auch John Twachtman, John White Alexander, Joseph R. DeCamp oder Henry Farny²⁹ waren regelmäßige Protagonisten von Einzel- oder Gruppenausstellungen und -publikationen.³⁰ Den an den Pariser Kunstschulen ausgebildeten US-Amerikanern wird seit den 1980er-Jahren bis heute ungleich mehr Aufmerksamkeit zuteil,³¹ in den breiter angelegten Studien wird der »Alternative« München gelegentlich ein kurzes Kapitel gewidmet.³²

Diese Divergenz in der Aufmerksamkeit ist nicht nur zahlenmäßig begründet – selbst wenn den schätzungsweise 2.000 Kandidaten in Paris³³ nur rund 400 Kollegen an der Münchner Akademie gegenüberstehen (die Zahl derer, die Privatunterricht nahmen, ist bisher kaum zu beziffern) –, sondern ihrer ungleich intensiveren und länger anhaltenden Wirkmacht in der amerikanischen Kunst sowie der Gunst des Publikums geschuldet. Dass die schiere Zahl kaum eine Rolle spielt, illustriert nicht zuletzt die Beachtung, welche die etwa 40 US-Amerikaner erfahren haben, die in den 1830er- und 1840er-Jahren an der Düsseldorfer Akademie und in deren Umfeld lernten und arbeiteten –

22 Kat. Ausst. Brooklyn 1967; Kat. Ausst. Dayton 1976; Kat. Ausst. Sacramento 1978; Kat. Ausst. München 1979.

23 Quick 1981.

24 Kat. Ausst. Cincinnati 1987; Kat. Ausst. Cincinnati 2020.

25 Kat. Ausst. Framingham 1989.

26 Kat. Ausst. Indianapolis 1985; Kat. Ausst. Köln 1990.

27 Gerds 1990.

28 Ohio: Haverstock, Vance, Meggitt 2000; Michigan: Gibson 1975, Barrie 1989; Wisconsin: Merrill 1997a; California: Hughes 1986.

29 Kat. Ausst. Cincinnati 2007.

30 Zuletzt Kat. Ausst. Washington 2016 (Chase); Kat. Ausst. New York 2006 (Twachtman); Goley 2018 (Alexander); Buckley 1996 (DeCamp).

31 Kat. Ausst. Fort Worth 1984; Kat. Ausst. Norfolk 1989; Weinberg 1991; Fink 1990; Kat. Ausst. Montclair 1999; Kat. Ausst. London 2006.

32 Fink 1973, S. 24; Frohne 2000 (»München – die Alternative«), S. 128–133; Van Hook 1996, S. 20–21.

33 2.200 US-amerikanische Künstler, die vor 1880 geboren wurden, sollen offiziell in Paris studiert haben; Weinberg 1991, S. 7.

und das in beiden beteiligten Nationen.³⁴ In den USA galt diese Episode nie als Fremdkörper, und in der deutschen Kunstgeschichte hat die Düsseldorfer Schule, vor allem die der ersten Jahrhunderthälfte, offenbar einen höheren Stellenwert als die Münchner Schule der zweiten.³⁵ Auch die Münchner Kunstgeschichte hat sich nur um diejenigen München bemüht, die sie einem erweiterten Leibl-Kreis einverleibte, zunächst durch Robert Neuhaus und darauf aufbauend durch Eberhard Ruhmer.³⁶ Dies entkräftet nebenbei bemerkt auch den Verdacht, dass die geringe amerikanische Anteilnahme an der Munich School rein nationalgeschmacklerisch motiviert sei, selbst wenn umgekehrt der verstärkte Assimilationswunsch deutschstämmiger Künstler und ihrer Nachkommen während und nach den Weltkriegen sicherlich vielfach Bezüge nach München kappte.

In den 1980er-Jahren vollzog sich eine für die Wiederentdeckung der Kosmopoliten des ausgehenden 19. Jahrhunderts mindestens ebenso bedeutsame revisionistische Wendung: die der Rehabilitierung der Historienmalerei, für welche die denkwürdige Einrichtung des Musée d'Orsay als entscheidender Auslöser gilt. Dies befeuerte auch das Interesse an den Akademien als Kaderschmieden künftiger Historienmaler. Auf beiden Seiten des Atlantiks war seit den 1970er-Jahren der Stellenwert des Themas Künstlerausbildung gestiegen. Die Institutionsgeschichten amerikanischer Schulen in New York, Philadelphia, Boston, Chicago, Cincinnati, Cleveland, San Francisco und weiteren Orten, welche in der Regel die Anteile der Pariser und Münchner Fraktionen an deren Evolution berücksichtigen, stellen ebenso solide Referenzen zur Verfügung³⁷ wie Standardwerke zur Geschichte der deutschen Akademien allgemein³⁸ und speziell zur Münchner Akademie³⁹ sowie nicht zuletzt die Arbeiten zu bedeutenden Akademieprofessoren und deren Schulen.⁴⁰ Es entstanden kultur- und sozialgeschichtliche Studien zur Rolle des akademisch gebildeten Künstlers und seiner professionellen Identitätsbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, den USA und Deutschland.⁴¹

34 Die Amerikaner in Düsseldorf sind auf deutscher Seite seit den 1970ern behandelt worden: Kat. Ausst. Düsseldorf 1976; Kat. Ausst. Berlin 1996; Kat. Ausst. Düsseldorf 2011; erschöpfend in der Dissertation Morgen 2008; auf amerikanischer Seite u.a. von Groseclose 1975; Kat. Ausst. Framingham 1982.

35 Deren schwindende Attraktivität seit den 1980er-Jahren ist an einer abnehmenden Zahl bedeutender wissenschaftlicher Veröffentlichungen ablesbar – abgesehen von einigen Arbeiten zum Leibl-Kreis und einer umfassenden Arbeit zu Carl von Piloty; deutlich größeres Interesse besteht an Künstlergruppen der Jahrhundertwende, etwa der Scholle oder der Secession und Franz von Stuck als ihrem führenden Vertreter.

36 Neuhaus 1953; Ruhmer 1978, 1979 und 1984.

37 Institutionsgeschichte von Schulen in New York (Kat. Ausst. Washington 1975), Philadelphia (Bolger 1976; Kat. Ausst. Philadelphia 2005), Boston (Kat. Ausst. Boston 1986), Chicago (Cierpiak 1957; Buechele, Lowe 2017), Cincinnati (Weber 1979), Cleveland (Kat. Ausst. Cleveland 1996), San Francisco (Hjalmarson 1999), sowie allg. Meecham, Sheldon 2009.

38 Mai 2010; Ruppert, Fuhrmeister 2007.

39 Zacharias 1985; Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008.

40 Zu Carl von Piloty: Härtl-Kasulke 1991, Kat. Ausst. München 2003; zu Wilhelm Diez: Kamm 1991; zu Wilhelm Lindenschmit d.J.: Silberbauer 2002; zu Wagner: Rád 2014.

41 Um nur einige für diese Arbeit vorbildhafte Studien zu nennen: Miller 1966, Harris 1966, Burns 1996, Frohne 2000, sowie Martin-Fugier 2007.

Konkrete Vergleichsbeispiele für diese Studie bieten die zahlreichen Untersuchungen zu amerikanischen Studenten in Paris⁴² sowie aus neuerer Zeit zu den Pariser Lehrjahren deutscher Maler von France Nerlich und Bénédicte Savoy, deren grundsätzliche Überlegungen zur Herangehensweise die vorliegende Studie teilt.⁴³ Auch ambitionierte Überblickswerke zum deutsch-amerikanischen Austausch von Thomas W. Gaetgens sowie Katharina und Gerhard Bott dienten als wertvolle Quellen und Mutmacher.⁴⁴ Die Überzeugung, dass Künstlerausbildung und anschließende Wirksamkeit häufig transnational angelegt waren, ist eine Konstante dieses Forschungsbereichs geworden. In München hat dies vor rund zehn Jahren, anlässlich des 200-jährigen Jubiläums der Akademie, zu einer Reihe von Unternehmungen geführt, die erstmals die ausländischen Gruppierungen auch als Teil einer multikulturellen Kunstszene in München in den Blick nahmen.⁴⁵ Eine Publikation zur Akademiegeschichte vereinte Beiträge von Wissenschaftler*innen aus den Herkunftsländern der ausländischen Studenten, welche die Münchner Spuren ihrer Landsleute verfolgen und mit dem Kunstgeschehen im Ausgangsland verknüpfen.⁴⁶ Sogar eine Tagung inklusive Tagungsband zu den US-amerikanischen Malern in München konnte dank des Zusammenspiels deutscher und US-amerikanischer Kunsthistoriker*innen realisiert werden.⁴⁷

Methodische Vorgehensweisen

Womit wir bei den methodischen Errungenschaften wären, die sich diese Arbeit zunutze macht. Es sind allesamt solche, welche dazu beigetragen haben, die Betrachtung, Analyse und Interpretation um zusätzliche Perspektiven zu erweitern. In dieser Studie werden historische, gesellschaftspolitische, kunstspezifische und rezeptionsästhetische Perspektiven eingenommen. Angestrebt wird, Zusammenhänge und Kontexte herauszuarbeiten, multiple Ansätze statt monokausaler Erklärungen wirksam werden zu lassen und selbst Brüche und Leerstellen deutlich zu machen. Das rechtfertigt den gleichzeitigen Zugriff auf Diskurssysteme, die normalerweise nicht vermengt werden.

Die von deutschen und französischen Kunsthistorikern in den 1980er-Jahren initiierte Transferforschung⁴⁸ zwischen Deutschland und Frankreich hat gelehrt, Aus-

42 Kat. Ausst. Binghamton 1974; Kat. Ausst. New York 1989; Kat. Ausst. Blérancourt 1990; Kat. Ausst. London 2006.

43 Kähler 1996; Nerlich, Savoy 2015, vgl. hier vor allem Bd. 1, S. VII–XV.

44 Kat. Ausst. Berlin 1988; Gaetgens 1992; Kat. Ausst. Berlin 1996, Kat. Ausst. Berlin 1996; Bott, Merrill 1996; Kat. Ausst. Wien 1999 – US-amerikanische Ausstellungen zur Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts sind rar, abgesehen vom Frye Museum in Seattle, wo Jo-Anne Birnie-Danzker u.a. Franz von Stuck, Gabriel von Max und Albert von Keller vorgestellt hat.

45 Tagung der Forschungsgruppe »Munich as European Art Center of Art Education«, 07.–10.04.2005, München, Wildbad Kreuth; Fuhrmeister, Jooss 2008; Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008.

46 Manche haben sich seit langem mit dem Thema beschäftigt: Cassimatis 2002; Sternberg 2017; Stepień 1957; Bondsorff 2002; sowie die Autorin selbst: Böller 1993.

47 Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, darin zu den amerikanischen Akademieschülern: Böller 2009.

48 Espagne, Werner 1988; sowie beispielhafte Fortentwicklungen für die deutsch-französischen Beziehungen: Kosta, Luchert 2004; im erweiterten Kontext: Celestini, Mitterbauer 2003; Tatlock, Erlin 2005.

tauschphänomene an kulturellen Schauplätzen vielschichtig zu untersuchen und von wechselseitigen Übertragungen auszugehen: Neben Begriffen wie »Bezugspunkte« oder »Verdichtungspunkte«,⁴⁹ scheint die Vorstellung eines »Kommunikationszentrums« schlüssig, werden doch auch Kulturwanderungen und damit implizit deren Ergebnisse durch »Kommunikationsprozesse« motiviert.⁵⁰ Im Laufe der Zeit hat sich die Transfertheorie zu komplexeren Fortentwicklungen wie der *histoire croisée*⁵¹ oder der Netzwerktheorie⁵² gewandelt, da Beziehungen und Prozesse kaum bilateral oder binational ablaufen, sondern in der Regel vielschichtig und transnational angelegt sind. Die Geschichte der Munich men ist die ihrer ästhetischen Strategien in einem transkulturellen Kontext. Aber selbstverständlich geht es nicht nur um die Verflechtung von Kulturen, sondern auch von Orten und Individuen. Für deren Untersuchung hilfreich ist die Perspektive der »Translokalität«, ein Konzept, das Phänomene der Bewegung und deren Auswirkungen für Ausgangs- und Zielorte fokussieren kann – im Falle der Munich men das Phänomen ihrer Bewegung nach Europa, insbesondere nach München und deren Folgen für ihre Heimat- und europäischen Aufenthaltsorte.⁵³

Die Erkenntnis, dass Kultur in einem Netzwerk unterschiedlichster Kulturen, Orte und Ideen und deren Protagonisten entsteht, ist durch die postkoloniale Diskussion nachhaltig befördert worden;⁵⁴ es erfolgte eine Relativierung der Hierarchien zwischen High und Low, zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen bestimmender und aufnehmender Kultur sowie deren Erweiterung um egalitäre Konzepte wie Hybridisierung oder Kreolisierung und die Erforschung der vielfachen transkulturellen Wechselbeziehungen der globalen Moderne.⁵⁵

Der *migratory turn*, der sich aus den Erfahrungen von Migranten in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat, lässt sich ebenso für die Behandlung historischer Kunst fruchtbar machen.⁵⁶ Auch die Protagonisten dieser Geschichte waren unter Umständen in (un-)freiwillige Migrationsprozesse involviert: etwa eine Auswanderung der Eltern oder der zukünftigen Studenten selbst, in jedem Fall die (Rück-)wanderung zum Studium nach Deutschland, die erneute Rückkehr in die USA inklusive einer eventuellen Binnenmigration oder aber eine langfristige Expatriation mit Ortswechseln innerhalb

49 Mitterbauer 2005, S. 155.

50 Oltmer 2010, S. 3 – Der inzwischen gebräuchliche Begriff »Kontaktzone« scheint mir, angesichts Mary Louise Pratts ursprünglicher Verwendung für einen Raum, in dem primär eine Gruppe von einer anderen unterdrückt wird, hier nicht angemessen; Pratt 2008, S. 7.

51 Werner, Zimmermann 2002; Werner, Zimmermann 2006.

52 Mitterbauer 2005a, S. 112–114.

53 Zum Konzept und zum Forschungsgegenstand von Translokalität vgl. Freitag 2005.

54 Die *postcolonial studies*, bzw. den *postcolonial turn* hat maßgeblich Edward Said mit *Orientalism* 1978, eingeleitet.

55 Auf die rasche Entwicklung der Ansätze verweisen Fuhrmeister, Thielemans 2009, S. 7; – der Begriff der Kreolisierung wird von Édouard Glissant prominent vertreten (Glissant 2005), der der Hybridisierung von Homi K. Bhabha, vgl. bspw. Bhabha 1994; zur globalen Kunstgeschichte vgl. Kravagna 2017.

56 Auf das Potential der Migrationsforschung für eine neue Betrachtung von Protagonisten historischer Kunst, die Grenzüberschreitungen abbildet und deshalb bis jetzt nicht vorbehaltlos betrachtet wird, verweist Dogramaci 2019.

Europas. Selbst wenn US-amerikanische Studenten in Europa nicht als exiliert gelten können und viele von ihnen transnational agierten und arbeiteten, waren es doch nicht zuletzt die in den Vereinigten Staaten noch unzureichenden Entwicklungsmöglichkeiten für Künstler, die sie zu langen Aufenthalten außer Landes nötigten. Das dort entstandene, seinerzeit dem Mainstream zugehörige Segment seiner künstlerischen Produktion fiel später – aus zeitgeschichtlichen und kunstästhetischen Gründen, jedoch ebenso durch deren Assoziation mit dem »Fremden« – aus dem US-amerikanischen Kanon, in den bis heute nur Teile dieser Produktion Eingang gefunden haben.⁵⁷ Der *migratory turn* schafft ein Bewusstsein dafür, wie unangemessen jene Narrative der nationalen Kunstentwicklungen waren, um die sich der zeitgenössische Diskurs drehte, der letztlich die Bildungsmigration der Kunststudenten auslöste.

Auch andere *cultural turns*⁵⁸ der vergangenen Jahrzehnte haben Grundlagen der vorliegenden Studie erschlossen (selbst wenn sie nicht im Einzelnen methodisch bestimmend sein werden): Da ist zunächst der *iconic turn*, der die Signifikanz und Aussagekraft aller Bilder betont, egal in welchem Medium, egal von welcher Qualität. Die *visual culture* setzt voraus, dass jedes Produkt zur Wissensgenerierung genutzt werden kann. Solche kulturwissenschaftlichen Ansätze schaffen wichtige Parameter für den Umgang mit den Schülerarbeiten, mit ihrer technischen Unzulänglichkeit und ihrem naturgemäß unselbstständigen Charakter, oder selbst mit Lehrerarbeiten, die längst aus dem Kanon der Kunstgeschichte herausgefallen sind. Trotz der in den ersten Jahren einer künstlerischen Ausbildung oft engen Orientierung an einem erfahrenen Lehrer sollen Konzepte wie »Einfluss« und »Schule« möglichst vorsichtig angewendet werden.⁵⁹ Der *translational turn* macht auf Probleme der kulturellen Übersetzung und Rückübersetzung aufmerksam. Im Verbund mit rezeptionsgeschichtlichen Fragestellungen hilft der *translational turn*, die unterschiedlichen Wirkungen charakteristischer stilistischer und inhaltlicher Vorgaben in München, Europa und den USA zu verstehen.⁶⁰

Die nachfolgenden Kapitel werden die Munich men aus ganz unterschiedlichen Perspektiven behandeln – zunächst aus nationaler, lokaler, ethnischer, dann aus kulturhistorischer, sozialer, institutionsgeschichtlicher und schließlich, und darauf liegt selbstverständlich der Schwerpunkt, aus kunsthistorischer und immer wieder auch aus rezeptionsästhetischer Sicht –, um so ein möglichst facettenreiches und multiperspektivisches Bild zu schaffen, das der Vielfalt und Bedeutung der Migration US-amerikanischer Künstler nach München gerecht werden kann. Da die bisherigen Studien überwiegend aus US-amerikanischer Perspektive erstellt wurden, soll hier erstmals ein

57 Für das Deakzessionieren zahlreicher ihrer Werke seit der Mitte des 20. Jahrhunderts könnten Vorbehalte gegen hybride Kunstformen verantwortlich sein. Denkanstöße hierzu liefert Christian Kravagna mit seinem Konzept einer Transmoderne, welche kulturelle Kontakte vor dem Hintergrund von Kolonialismus, Sklaverei und Migration untersucht; vgl. Kravagna 2017.

58 Einen Überblick über die *cultural turns* und ihre Verflechtungen gibt Bachmann-Medick 2018.

59 Zu den Tücken der Einflussmetapher und ähnlichen Konzepten vgl. Tauber 2018.

60 Bachmann-Medick 2018; Gipper, Klengel 2008.

›bifokales‹ Sehen auf das naheliegende München und die entfernteren amerikanischen Kunstzentren geübt werden.

Eine substantielle Ausweitung der bis jetzt als Munich men geführten kleinen Gruppe ist beabsichtigt, jedoch keinesfalls eine detailreiche biografische Aufarbeitung der 415 Studenten der Akademie zwischen 1851 und 1916. Stattdessen sollen in einer kollektiven Biografie der Protagonisten für die Kernjahre 1870–1887 beispielhaft verbindende und voneinander abweichende Charakteristika veranschaulicht werden. Es geht um das Aufdecken und Nachvollziehen von kausalen Zusammenhängen, um die lokale und chronologische Differenzierung der Interessen, um kritisches Hinterfragen dieser Bewegung im Vergleich zu Gegenbewegungen (etwa nach Paris oder innerhalb der USA) und um die Frage, inwieweit künstlerische Transfers aus München in die USA möglich und inwieweit sie nachhaltig und/oder nützlich waren. Diese größeren Zusammenhänge der Produktion, des Vertriebs und der Rezeption von Kunst werden immer wieder mit spezifischen Werken, mit deren visueller Rhetorik und interner Logik verbunden.⁶¹ Sowohl Schülerarbeiten als auch der beginnenden Selbstständigkeit zuordenbare Werke illustrieren Lernkurven und Strategien der künstlerischen Identitätssuche.

Die Kapitel im Überblick

Teil I: Nationale und lokale Topografien einer Bewegung

Der erste Teil dieser Studie gibt einen Überblick über die nationalen und lokalen Topografien der Bewegung der US-amerikanischen Kunststudenten nach München, der zweite beobachtet den Anfänger in den an die akademische Ausbildung heranführenden Klassen und der dritte Teil folgt dem Mal- und Komponierschüler als zunehmend versiertem Maler auf seinem Weg in die Selbständigkeit.

Das einleitende Kapitel erstellt eine Chronologie der wechselseitigen Wahrnehmung der »Kunststadt« München von US-amerikanischer Seite und der Entwicklung der bildenden Künste in den USA aus deutscher Sicht – vor dem Hintergrund der sich verändernden, tatsächlichen Verhältnisse. Ein breites Spektrum zeitgenössischer Berichterstattung in der US-amerikanischen Presse über München als Hort kultureller Schätze und Ort staatlich geförderter Kunstausbildung in den 1870er-Jahren lässt Rückschlüsse auf jenes Bild zu, das man sich in der US-amerikanischen Öffentlichkeit von der selbsternannten Kunststadt machte. Dies dürfte sich unmittelbar auf die Entscheidung der Studenten für München ausgewirkt haben. Gleichzeitig verfolgten die Akteure der bayerischen Hauptstadt, und insbesondere deren Akademie, in jenen Jahren aktiv und demonstrativ Strategien zur Optimierung des Unterrichts und zur Steigerung seiner internationalen Attraktivität. So müssen hier zwei Geschichten erzählt und deren Schnittstellen identifiziert werden: die der Kunstentwicklungen beider Ört-

⁶¹ Ich folge hier John Ott in seiner Betonung der Bedeutung einer integrativen Verbindung von Makro- und Mikroebenen; Ott 2014, S. 12. Ott bezieht sich seinerseits auf die Soziologin Janet Wolf; Wolf 1981, S. 31.

lichkeiten mit ihren jeweiligen gesellschaftlichen und/oder politischen Funktionen, aus denen sich auf der einen Seite das Bedürfnis einer kunstambitionierten Jugend nach Ausbildung ergab und auf der anderen die Motivation einer königlichen Akademie, sich internationalem Publikum zu öffnen. Die Notwendigkeit einer institutionellen und inhaltlichen, räumlichen und personellen Erweiterung der Akademie war unter Münchner Künstlern und Ministerialbeauftragten vermutlich ebenso umstritten wie die Idee einer europäischen Kunstausbildung unter US-amerikanischen Intellektuellen und Künstlern. Während man sich in den US-amerikanischen Medien seit Beginn der 1870er-Jahre intensiv mit dem Kunstschauplatz München und dem Potential der Akademie für die US-amerikanische Kunstentwicklung beschäftigte, wurde man in der Münchner Kunstpresse erst zu jenem Zeitpunkt auf US-amerikanische Maler aufmerksam, als diese in größerer Zahl außerhalb der Akademie – bei den Internationalen Kunstausstellungen der Stadt – nicht nur in München gewonnene Profile zeigten. Die gegenseitige Anteilnahme verlief asynchron: In den USA erlosch das schnell entfachte Interesse an München in den 1880er-Jahren, in München begann man sich erst in den 1890ern in die Kunstverhältnisse der Vereinigten Staaten einzudenken. Auch die Gründe und Konsequenzen dieses Missverhältnisses sind zu hinterfragen.

Das Anliegen des folgenden Kapitels ist zunächst die chronologische und quantitative Analyse der Gesamtdaten zu Belegung und Schüleraufkommen auf Basis der Matrikelbücher der Akademie und die Aufschlüsselung aller persönlichen Angaben zur lokalen, sozialen und ethnischen Herkunft, um damit grundsätzliche Aussagen zum chronologischen Verlauf der Belegung und innerhalb dessen zur geografischen und soziokulturellen Zusammensetzung der US-amerikanischen Studentenschaft zu treffen. Bis dato sind die Munich men vor allem als Bewegung von deutsch geprägten Midwesterners dargestellt worden.⁶² Auch diese Betrachtungsweise gilt es gleichzeitig auszuweiten und zu differenzieren.

Anschließend werden Fallstudien der jeweiligen kulturellen und rezeptionsästhetischen Matrix der wichtigsten Herkunftsorte angelegt. Der Schwerpunkt liegt auf den Städten beziehungsweise urbanen Zonen, welche die größten Kontingente entsandten; um schwerwiegende Hindernisse für eine Entsendung nach München darzustellen, werden darüber hinaus einige Gegenbeispiele unter die Lupe genommen. Es werden Profile der einzelnen Städte erstellt, ihrer kulturellen Ambitionen, ihrer künstlerisch-ästhetischen Präferenzen und ihres praktischen Engagements für eine Kunstentwicklung in Form von Institutionen für Präsentation und Lehre. Auch das Gewicht des deutschen Elements in der Matrix einer Stadt sowie Haltung und Konsumverhalten der Mitglieder deutscher Gemeinden in Bezug auf bildende Kunst dürfen in diesem Zusammenhang nicht vernachlässigt werden. Die Summe der Rahmenbedingungen entschied über die relative Offenheit für eine amerikanische Kunst Münchner Prove-

62 Sellin 1976, S. 61; Bryant 1991, S. 23; Gerdts 1995/96, S. 69; Quick 2009, S. 174–176; Van Hook 1996, S. 223, Anm. 19.

nienz und damit implizit über eine kurzzeitige oder eventuell auch nachhaltige Wirksamkeit des Münchner Einflusses vor Ort. Dieser wird punktuell anhand lokal wirksamer oder eben verschmähter Munich men nachvollzogen. Von großer Bedeutung sind dabei die Verhältnisse der Kunstzentren untereinander, deren Konkurrenzverhalten beziehungsweise Leitbildfunktion füreinander.

Den Abschluss bildet eine Vernetzung vorhandener Daten auf Basis der Matrikeleinträge. Neben den Erkenntnissen über die lokalen Profile werden nun, soweit vorhanden, biografische Eckdaten zum künstlerischen Werdegang der Beteiligten einbezogen. Die Kombination von Faktoren wie zeitlicher Verlauf, Einstiegsniveau und die Entwicklung lokaler Kunstinfrastrukturen generiert wertvolle Erkenntnisse über die Zeit vor dem Studium in München. Demgegenüber gibt eine Verflechtung der Daten zur Studiendauer in München und anderswo – typischerweise in Paris – mit Hinweisen auf die spätere berufliche Praxis und den Ort ihrer Ausübung Aufschluss über die jeweiligen Voraussetzungen für die Zeit danach.

Teil II: Einstieg in die akademische Künstlerausbildung

Die Münchner Episode der US-amerikanischen Studentenschaft ereignete sich vor dem Hintergrund einer teilweise erbittert geführten Kontroverse darüber, wie aus US-amerikanischen Künstlern eine US-amerikanische Schule werden sollte, die den nationalen europäischen Schulen mindestens ebenbürtig wäre. Auf der einen Seite standen die Vertreter der kosmopolitischen Orientierung, die eine Vorbildfunktion europäischer Kultur im Allgemeinen und eine akademische Ausbildung im Speziellen befürworteten, zumindest so lange, bis adäquate Stätten der Künstlerausbildung geschaffen und nationaltypische Inhalte gefunden wären – beides aus deren Sicht unverzichtbare Voraussetzungen für die Formation einer nationalen Schule. Auf der anderen Seite saßen die etablierten, häufig in die Jahre gekommenen Künstler und deren Fürsprecher, für die eine nationale Ausprägung der US-amerikanischen Kunst an oberster Stelle rangierte; eine akademische Ausbildung nach europäischem Muster galt in diesen Kreisen als kontraproduktiv.

In den 1870er-Jahren gewannen die erstgenannten Vertreter die Oberhand. Die jungen ehrgeizigen Adepten, die den Ozean überquerten und sich an der Münchner Akademie einschrieben, waren pragmatisch eingestellt. Sie hofften hier zu erreichen, was in den USA nicht erreichbar war: eine solide technische Ausbildung, stilistischen Schliff und ein entsprechendes Motivrepertoire auf europäischem Niveau. In der Regel waren sie darauf aus, schnelle Fortschritte zu machen, auch einen außerakademischen ›Königsweg‹ beschritten sie dabei gerne. Darin unterschieden sie sich vermutlich nicht allzu sehr von anderen Nationalitäten, doch es ist wichtig, ihre Erwartungen an den akademischen Unterricht in München zu definieren, um ihre Wertung der Klassen zu verstehen. Diese änderte sich im Lauf der Jahre nicht zuletzt aufgrund der Reformen in den Zeichenklassen an der Akademie. Die Inhalte und Vermittlungsstrategien der Anfängerklassen sind bisher in der Forschung zu den Munich men, abgesehen von

wenigen Ausnahmen, zugunsten der Malklassen vernachlässigt worden.⁶³ Sie bilden jedoch ein wichtiges Desiderat der Forschung, denn gleich zu Beginn des Studiums wurden wichtige Weichenstellungen vorgenommen: für die zukünftigen Malschüler und für all jene, die sowieso nur Zeichenschulen besuchten, bevor sie weiter oder nach Hause zurück reisten. Der Anfänger wurde in der Regel in die Antikenklasse eingruppiert, wo er beim Zeichnen nach den Abgüssen antiker Skulpturen erste Fertigkeiten erwarb. Nebenbei, so jedenfalls sah es der Lehrplan vor, sollte er Vorlesungen und Übungen zur menschlichen Anatomie besuchen sowie, sobald er sich dafür qualifiziert hatte, im Aktsaal zeichnen. Erst wenn die Lehrer in der Antikenklasse und der Naturklasse ihn für entsprechend fortgeschritten hielten, durfte er in jene Zeichenklasse wechseln, in der er nach dem lebenden Modell arbeitete.

Anhand persönlicher Zeugnisse der US-amerikanischen Schüler und ihrer Klassenkameraden werden Eindrücke und Wertungen des Vermittlungsangebots dargelegt und deren Gründe und Konsequenzen untersucht. Vergleiche mit den Angeboten ausgewählter US-amerikanischer Schulen unterstützen das Verständnis der studentischen Erwartungen. Arbeitsbeispiele aus den Münchner Klassen veranschaulichen die unterschiedlichen ästhetischen und technischen Vorgaben der Lehrer zusammen mit den Lernkurven der Schüler.

Die Inhalte von Antiken-, Akt- und Naturklassen sind dabei nicht isoliert zu sehen, alle unterlagen dem in den 1870er- und 1880er-Jahren sich vollziehenden Wandel von einer am antiken Ideal orientierten zu einer naturalistischen Auffassung der menschlichen Figur. Deren Beherrschung bildete den Kern der akademischen Ausbildung, an der Münchner Akademie wurde sie primär über Kopf- und meist bekleidete Halbkörperstudien erarbeitet. Damit stand die Münchner Institution in Opposition zu den akademisch geführten Schulen in Paris, die den Ganzkörperakt priorisierten. Diese unterschiedlichen Ansätze hatten jeweils entscheidende Konsequenzen, weshalb gelegentlich auch der grenzüberschreitende Blick gefordert sein wird.

Teil III: Wege in die künstlerische Selbstständigkeit

Der dritte Teil stellt die akademische Formation der Munich men in den 1870er- und 1880er-Jahren vor – vom Einstieg in die technische Malklasse bis zur Komponierklasse und der Konzeption und Ausführung eines anspruchsvollen Ausstellungsstücks, das ein Publikum außerhalb der Akademie adressierte und den jungen Maler den Kritikern und einer kunstinteressierten Käuferschicht empfehlen sollte. Dabei wird gegenüber bestehenden Darstellungen sowohl eine Ausweitung – auf beide Jahrzehnte, auf mehr Kandidaten, die unterschiedliche Klassen besuchten und für ihre künstlerische Ausbildung verschiedene Schwerpunkte setzten und außerhalb der Akademie weiterverfolg-

⁶³ Leland Howard in einer Ausstellung zu Richard Andriessen, Kat. Ausst. Bloomington 1991; Martin Krause in seinen Ausstellungen zu den »Hoosiers« T.C. Steele, Willam J. Forsyth, Samuel Richards und J. Ottis Adams; Kat. Ausst. Indianapolis 1985; Kat. Ausst. Köln 1990; die Einwohner von Indiana nennen sich »Hoosiers«, es hat sich der Begriff »Hoosier artists« eingebürgert.

ten – als auch eine Konkretisierung angestrebt, welche möglichst klare Profile erstellt und deren Überschneidungen untereinander sowie mit akademieexternen Anregungen aufzeigt. Erst im letzten Abschnitt werden drei Paradebeispiele für Ausstellungsstücke über die Grenzen der Jahrzehnte hinweg behandelt.

Für die klassischen *Munich men* der 1870er-Jahre, denen der sechste Abschnitt gewidmet ist, wurde mehrheitlich ein homogener *Munich style* angenommen, da meist nur wenige klassische Vertreter beachtet wurden.⁶⁴ Tatsächlich jedoch existierte eine Vielfalt technischer und thematischer Orientierungen: Die meisten technischen Malklassen und erst recht die Komponierschulen wiesen charakteristische Profile auf, doch selbst innerhalb des Klassenverbands konnten sich Studenten unterschiedlich entwickeln. Schwerpunkte der Untersuchung sind die Vermittlung der malerischen Techniken in den technischen Malklassen und die stilistischen und inhaltlichen Vorlieben von Lehrern und Schülern. Verdichtet wird die Geschichte der *Munich men* in den Schilderungen gemeinsamen Arbeitens und Lernens in klassenübergreifenden Verbänden. Obwohl in der Zielgeraden dieser Generationen vor allem eine Karriere als Porträtmaler lag und sie deshalb mehrheitlich Bildnisse und Einzelfiguren produzierten, dürfen die zeitgenössisch vielbeachteten Vorstöße Einzelner in die Genremalerei nicht völlig außer Acht gelassen werden: Vorgestellt werden drei Genremaler mit sehr unterschiedlichen Strategien für die Adaption Münchner Muster und deren karriere-technische Konsequenzen.

Die einzelnen Abschnitte zu Studienköpfen, Figurenbildern und altmeisterlichen Interpretationen werden sukzessive mit Berichten über US-amerikanische Reaktionen auf deren charakteristische Aspekte abgerundet. Da die *Munich men* zu Ende des Jahrzehnts in den USA Furore machten und kontroverse Diskussionen provozierten, wird zum Abschluss dieses Kapitels eine diskursive Erörterung dieser Initialrezeption unternommen, die charakteristische Argumentationen und kritische Reaktionen herausarbeitet. Während sich das zeitgenössisch erstellte Profil der *Munich men* der 1870er-Jahre im Laufe von mehr als 100 Jahren unwesentlich gewandelt hat, wurden ihre Nachfolger in den 1880er-Jahren in der Regel weder damals noch heute als *Munich men* bezeichnet, stattdessen weist ihre Wahrnehmung eine relative Unschärfe auf. Es ist deshalb grundlegend, ihrer Geschichte Konturen zu verleihen und Inhalte zuzuordnen. Ihre Voraussetzungen waren – aufgrund der von der Vorgängergeneration geleisteten Lehre – häufig besser, ihre Erwartungen konkreter und ihre Resultate hochwertiger.

64 Kunstgeschichten näher am Geschehen wie Muther 1894, Hartman 1903, Isham [1905]/1943 zeichnen noch ein differenziertes Bild; spätere Überblicksgeschichten behandelten allenfalls Duveneck und Chase, was das homogene Bild natürlich affirmierte (etwa Brown 1977, S. 528–531 und Baigell 1984, S. 159–162, der immerhin 275 Studenten in München vor 1887 erwähnt); die thematisch und sozialgeschichtlich ausgerichtete Historiografie der letzten Jahrzehnte (etwa Pohl 2002 oder Groseclose 2000) verzichtet ohnehin auf die differenzierte Darstellung einzelner Kunstrichtungen; selbst spezifischere Behandlungen folgten dem Stellvertreterprinzip, etwa. Kat. Ausst. Sacramento 1978, S. 23.

Letzteres verdankten sie ebenso ihrer fortgeschrittenen Vor- wie einer stringenteren Ausbildung an der Akademie.

Im siebten Abschnitt werden die von den Amerikanern jener Jahre favorisierten Schulen mit ihren maltechnischen Besonderheiten und ihren inhaltlichen Schwerpunkten vorgestellt. Ausgewählte Porträts und Genrebilder zeitgenössisch langfristig renommierter Schülerpersönlichkeiten visualisieren schulspezifische und persönliche technische Stärken und Schwächen sowie inhaltliche Vorlieben respektive deren Entwicklung. Neben dem Porträt galt das Interesse der Nachfolgeneration nun vorrangig dem Genrebild, das verlangte inzwischen der europaweite Wettbewerb. Die thematischen und ikonografischen Konventionen sowie die unterschiedlichen Bildsprachen, die dabei zur Anwendung kamen, schöpften aus einem viel reicheren Fundus als im Jahrzehnt zuvor. Zum einen entwickelten viele Porträt- und Genremaler in München ihre Kunst in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen europäischen, vorzugsweise französischen und holländischen Prototypen und lieferten so den amerikanischen Akademiestudenten Anschauungsbeispiele, zum anderen wurden diese selbst mobil und integrierten sich in ein europäisches Netzwerk von Studienkollegen und Expatriates. Zunehmend wurden aus Rezipienten Vermittler künstlerischer Innovation – nicht zuletzt zurück nach München. So müssen die Vertreter dieser Generation im Rahmen ihrer komplexen europäisch-amerikanischen Vernetzung diskutiert werden.

Im finalen achten Abschnitt ziehen drei Ausstellungsbilder beispielhaft die Summe aus den Hard Skills und Soft Skills, die ein US-amerikanischer Akademiestudent dieser Jahrzehnte entwickeln konnte – aus seiner künstlerischen Ausbildung, seinem sozialen und kulturellen Leben in München, seiner Kenntnis der amerikanischen Pendants und schließlich aus der Erkenntnis seiner individuellen Stärken und Ziele. Hier werden die Entstehungsprozesse dreier Ausstellungsbilder in ihrer ganzen Vielschichtigkeit nachvollzogen. Ergänzend werden Aspekte der Rezeption erörtert, die zum einen den Künstler, zum anderen die Betrachter betreffen. Nur ein geringer Anteil der München studierte lange und erfolgreich genug an der Akademie, um in eine Komponierklasse aufgenommen zu werden und überhaupt solch ein ambitioniertes Ausstellungsstück in Angriff zu nehmen. In gewisser Weise konform mit dem ursprünglichen Zweck der Komponierklasse, in der Historienmalerei auszubilden, beziehen sich alle drei in diesem Abschnitt vorgestellten Beispiele noch auf diese Gattung.

William Merritt Chase' »*Keying Up*« – *The Court Jester*, 1875, Toby Edward Rosenthals *Elaine*, 1874, und Carl Marrs *Flagellanten*, 1889, illustrieren die inhaltliche Festlegung, die Erstellung eines Konzepts und die formale und technische Ausformulierung in einem Prozess der Adaption, Synthese und Innovation. Dabei nahmen die jungen Maler die Unterstützung ihrer Professoren, die den Ausstellungsbetrieb kannten und wussten, was das Ausstellungsbild eines jungen Künstlers leisten musste, in unterschiedlichem Maß in Anspruch. Doch selbstverständlich hatten alle das Ziel, ihre akademische Formation unter Beweis zu stellen sowie gleichzeitig das große Publikum zu fesseln und den Kritikern Anlass zu einer positiven Auseinandersetzung mit

dem angehenden Künstler und seinem Werk zu geben. Für die Wahl des Stoffes und seine Gestaltung spielte der zukünftige künstlerische Lebensmittelpunkt des Einzelnen eine wichtige Rolle. Alle erreichten ihr Ziel, selbst wenn Aufwand und Wirkung unterschiedlich ausfielen, trotzdem wandten sie sich anschließend anderen malerischen Bereichen zu.

Zum Schluss wird Bilanz gezogen: Wie hat sich das Bild der Munich men durch ihre eingehende Betrachtung verändert? Welche wichtigen Punkte haben sich kapitelübergreifend herauskristallisiert?

Teil I
Nationale und lokale Topografien
einer Bewegung

1 Die Kunststadt München und die bildenden Künste in den USA – ein Pressespiegel der gegenseitigen Wahrnehmung

»Art has done everything for Munich« schrieb der US-amerikanische Reisende und Gesandte Bayard Taylor 1846¹ als Ausdruck seiner Be- und Verwunderung sowie als implizite Aufforderung an seine Landsleute, sich an der bayerischen Residenzstadt ein Beispiel zu nehmen. »Amerika hat ein Recht auf eine nationale Kunst«, versicherte der deutsche Kunstschriftsteller Otto Brandes 1889² und stellte damit – aus seiner eurozentrischen Perspektive – die Aufnahme der Vereinigten Staaten von Amerika in die Riege ernst zu nehmender Kunsnationen in Aussicht. Zwischen 1846 und 1889 wuchs und schwand das Interesse der USA an der Kunststadt München, in Deutschland setzte erst nach 1889 eine ernsthafte Diskussion der US-amerikanischen Kunstverhältnisse ein.

München hatte lange Zeit abseits der beliebten Routen für US-amerikanische Reisende gelegen,³ erst seit den 1840er-Jahren machten sie vereinzelt, dann häufiger dort Station. Zunächst interessierten sie sich fast ausschließlich für die klassizistische Planstadt Ludwigs I. Anfang der 1870er-Jahre als Scharen junger Leute einen Studienplatz in den bildenden Künsten in Europa suchten, erweiterte sich dieser enge Fokus, und die Malerei der Münchner Schule und die Kunstakademie gewannen an Attraktivität. Doch bereits im folgenden Jahrzehnt richtete sich die Aufmerksamkeit ganz auf Paris, als den Inbegriff von Kunst, Geschmack und Eleganz. München wurde zunehmend marginalisiert, seine künstlerische Produktion unter einer (fiktiven) gesamtdeutschen Kunst subsumiert.

Umgekehrt war man in Deutschland damit beschäftigt, gegenüber Frankreich künstlerische Potenz zu beweisen, man demonstrierte diese in der ersten Jahrhunderthälfte in Düsseldorf, in der zweiten in München. Gegenüber den aus deutscher Sicht an der kulturellen Peripherie gelegenen Vereinigten Staaten pflegte man eine kolonialistische Attitüde, stellte das Klischee vom kulturlosen, materialistischen Amerikaner dem des kulturrainen, ökonomiefreien Deutschen gegenüber.⁴ Dabei war man lediglich über die in europäischen Ausstellungen sichtbare US-amerikanische Produktion unterrichtet, bezeichnete diese als Derivat europäischer Vorbilder, achtete sie ent-

1 Taylor 1863, S. 272; zu Bayard Taylor vgl. Meyers 1885–1892, Bd. 15, S. 553.

2 Brandes 1889, S. 42.

3 Amerikanische Reiseberichte jener Zeit belegen die Beliebtheit von Routen entlang des Rheins über Heidelberg in die Schweiz, oder von Berlin über Dresden, Prag und Wien nach Venedig.

4 Brenner 1991, S. 327.

sprechend gering⁵ und berichtete – von Ausnahmen abgesehen⁶ – spärlich. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden größere Ausstellungen an der amerikanischen Ostküste sowie der Aufbau von Kunstsammlungen, soweit sie deutsche Interessen tangierten, in der Kunstpresse erwähnt. Die Diskussion um eine nationaltypische Kunstform gehörte im Zeitalter der Nationalstaaten zu den zentralen Paradigmen, sie wurde in ganz Europa und in den USA geführt. Als in den 1880er-Jahren die französische Kunst für die gesamte westliche Welt Vorbildcharakter gewann, sah ein Kritiker wie Otto Brandes nicht nur die vermeintliche Unabhängigkeit der deutschen Kunst in Gefahr, sondern selbst die nationalspezifischen Entfaltungsmöglichkeiten der US-amerikanischen Kunstproduktion. Bis auf weiteres war es für Brandes deshalb nur die hohe technische Kompetenz der US-Amerikaner, die zu Hoffnungen auf eine Selbstbehauptung ihrer Kunst berechtigte.

Der Blickwechsel über den Atlantik löste Kommunikationsprozesse aus: Diese »motivieren und strukturieren räumliche Bevölkerungsbewegungen« durch die Vermittlung von Wissen über den anderen,⁷ wobei die Kommunikation nicht persönlich stattfinden muss. Diese Kommunikationsprozesse konnten die Bestandsaufnahme der jeweils eigenen Gegenwart unterstützen und sich über Selektions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse auf die Gestaltung der eigenen Zukunft und die Instrumentalisierung der Vergangenheit auswirken.⁸ Die gegenseitige Wahrnehmung war von wirkmächtigen Klischees geprägt, pauschale Urteile überwogen gegenüber differenzierten, nationale gegenüber transnationalen. Grundsätzlich war die US-amerikanische Sicht auf Europa in der ersten Jahrhunderthälfte gekennzeichnet vom Zwiespalt zwischen einer Abneigung gegen alles Fremde, Undemokratische, Unamerikanische, und dem Wunsch nach ästhetischer und intellektueller Teilhabe an den unterschiedlichen Kulturen Europas. Dieser Widerspruch lockerte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte, löste sich jedoch nie ganz auf.⁹ Deutsche Reisende in den USA hatten das komplementäre Set an Vorurteilen im Gepäck: Sie beneideten seine Bewohner um ihre geografische und soziale Mobilität, um ihren durch technischen Fortschritt ermöglichten Komfort, und sahen gleichzeitig ihre Vorurteile über die Beschränktheit kulturellen Lebens bestätigt.¹⁰ Die eigenen Verhältnisse bestimmten die Anteilnahme am jeweils anderen – sei es aus einem Bewusstsein des Mangels oder einem Gefühl der Überlegenheit heraus.

5 Diese Sichtweise bestimmte auch die Wahrnehmung anderer Kunstsparten. Thomas Schmidt-Beste hat dieses Phänomen für die amerikanische Musik untersucht; Schmidt-Beste 2009, S. 186–190.

6 Etwa die regelmäßigen Berichte des eingangs zitierten S.R. Koehler über »Amerikanische Kunstzustände« in der *Zeitschrift für bildende Kunst* sowie Koehler 1872, 1877, 1878, 1879.

7 Oltmer 2010, S. 3.

8 Dies beschreibt die klassischen Komponenten des Kulturtransfers; Lüsebrink 2005, S. 28; diese Zusammenhänge bilden Kernpunkte der Methodik vom Kulturtransfer bis zur *Histoire croisée*; vgl. Holzer-Kernbichler 2006, S. 30–33.

9 Bendixen 2009, S. 103.

10 Einen guten Überblick bietet Schmidt 1997.

Der Blick auf das Fremde offenbarte die Differenz zum Vertrauten und schärfte das Bewusstsein für die eigene Identität.¹¹

Die publizistischen Zeugnisse machen sichtbar, was als »Zunahme interkultureller Wahrnehmungen und Transfers« und »asymmetrische Referenzverdichtung« bezeichnet worden ist.¹² Die durch die Printmedien generierte Mobilität der Meinungen und Ideen bildete neben der Entwicklung des Kunstmarktes und Ausstellungswesens sowie der Mobilität des Einzelnen, welche auf verbesserten finanziellen Verhältnissen und Reisemöglichkeiten basierte, die Grundvoraussetzung für »The direction Munichward«,¹³ die Orientierung amerikanischer Kunstankömmlinge nach München.

Im Folgenden wird die jeweilige Situation für die bildende Kunst in den USA und in München, unter besonderer Berücksichtigung der Kunstakademie, herausgearbeitet und deren Diskussion in der Presse gespiegelt; für die USA liegt der Schwerpunkt dieser Wahrnehmung auf den 1870er-Jahren, für Deutschland und München in den 1890er-Jahren. Aus der chronologischen und kausalen Bestandsaufnahme der Argumentationen soll sich kein transatlantischer Vergleich ergeben, dazu waren die Partner einfach zu ungleich: Auf der einen Seite gab es ein riesiges Land mit demokratischer Regierungsform, ungeheuren Einwanderungswellen, unermesslichem Zuwachs an Reichtum sowie wirtschaftlicher Macht und dem Anspruch auf eine entsprechend großartige nationale Kultur;¹⁴ auf der anderen Seite die Residenzstadt eines kleinen, neuen Königreiches, die kosmopolitische Offenheit und Volkstümlichkeit kombinierte und überproportionale kulturelle Ambitionen hegte. Doch es gab auch Gemeinsamkeiten: Beide Nationen waren jung, beide erkannten die Bedeutung der Kultur für soziale und ökonomische Ziele.¹⁵ Während man in den urbanen Zentren der USA Kunst zugunsten einer ästhetischen Erziehung und Förderung des industriellen Designs zu etablieren suchte, nutzte man sie in München als Standortfaktor für einen internationalen Markt und nationale Repräsentation sowie für die Tourismusindustrie.

Die hier erstmalig unternommene, transatlantische mediale Beziehungsanalyse verfolgt vor allem vertikale Entwicklungslinien¹⁶ – so erschließt sie erstaunliche Parallelen ebenso wie fundamentale Differenzen, arbeitet sowohl die US-amerikanischen Argumente für und wider München heraus als auch die internationalen Ambitionen der Residenzstadt selbst. Die Zusammenschau des US-amerikanischen »Pressespiegels«

11 Zum Einfluss der Medien auf die öffentliche Meinung vgl. Gassert, Hodenberg 2008, zur Rolle der Medien in der Herausbildung der nationalen Identitäten S. 426.

12 Osterhammel 2013, S. 1292.

13 McLaughlin 1889, S. 159.

14 Auf die generell nicht zwangsläufige Entsprechung von »ästhetischer Innovation« und »modernsten politischen Bedingungen« verweist Osterhammel 2013, S. 1283.

15 Ähnliches galt für das Vergleichspaar USA–Deutschland; vgl. Mauch, Patel 2008, S. 10; sowie Lenmann 1996, S. 55: »Both states had recently experienced costly ›nation building‹ conflicts followed by breakneck industrial growth and urbanization. Both regarded themselves as ›new‹ and thus peculiarly dynamic, yet revealed self-doubt about the value of their own contemporary cultures in comparison with those of older nations, especially France.«

16 Vgl. Osterhammel 2013, S. 17–18.

mit den zahlenmäßig erfassten Anmeldungen US-amerikanischer Schüler an der Akademie macht deutlich, dass öffentliche Meinung und privates Erleben nicht synchron verliefen: Die Intensivierung der Berichterstattung über die Kunststadt zwischen 1871 und 1877 wirkte zwar als Initialzündung für den Zustrom, doch die Tatsache, dass dieser auch nach dem Rückgang der publizistischen Anteilnahme noch bis in die zweite Hälfte der 1880er-Jahre anhielt, verweist auf die einsetzende sekundäre Wirkmächtigkeit amerikanischer Rollenmodelle, die weitere Generationen zur Kunstausbildung in München animierten.

Vorspiel: Die königliche Kunststadt Ludwigs I. und Maximilians II. als Modell für die städtebauliche Entwicklung in den USA?

Die ersten US-amerikanischen Europareisenden, die in den 1840er-Jahren aus der bayerischen Residenzstadt berichteten, waren erstaunt über die rapide und tiefgreifende Wandlung, die Ludwig I. (1825–1848) mit Geld und Geschmack innerhalb weniger Jahrzehnte an einer Stadt bewirkt hatte, die nicht einmal eine malerische Landschaft vorweisen konnte.¹⁷ Der eingangs zitierte Bayard Taylor stellte die Hauptkonsequenzen dieser Veränderung dar:

Art has done every thing [sic] for Munich ... At the beginning of the present century it was but a third-rate city, and was rarely visited by foreigners. Since that time its population and limits have been doubled, and magnificent edifices in every style of architecture erected, rendering it scarcely secondary in this respect to any capital in Europe.¹⁸

Der Herrscher des jungen Königreichs hatte mit der Errichtung repräsentativer öffentlicher Gebäude nach dem Vorbild der griechischen Antike und der italienischen Renaissance seine Kunststadt »Isarathen« geschaffen und mit der Stiftung öffentlicher Kunstmuseen, der Unterstützung des Kunstvereins,¹⁹ dem Ausbau der Kunstakademie, wo Professoren mit Studenten zur Realisierung seiner monarchischen Vision zur Verfügung standen,²⁰ sowie der Verlegung der Universität von Landshut nach München die

¹⁷ Taylor 1863, S. 271; Taylor war der erste Amerikaner, der hauptsächlich von Reiseberichten lebte. Er war für seine enthusiastischen, etwas oberflächlichen Urteile bekannt; ein eher negatives Bild von ihm zeichnet Bendixen 2009, S. 118, S. 125, Anm. 19.

¹⁸ Taylor 1863, S. 272.

¹⁹ Der Kunstverein war eine Gründung von Künstlern (1823), dem sich Adel und Bürgertum anschlossen, der Kronprinz unterstützte diesen durch seine Mitgliedschaft. Die Künstlergenossenschaft war seit den 1840er-Jahren aktiv, wurde jedoch offiziell 1868 gegründet; Jooss 2008, S. 199–200, 208.

²⁰ Den von Ludwig I. an die Akademie berufenen Professoren Peter von Cornelius und Wilhelm von Kaulbach standen mit der Einführung der »Meisterklassen« Assistenten für die Ausführung der königlichen Aufträge zur Verfügung; vgl. Mai 2010, S. 132–142; Mai 1985, S. 111–117.

künstlerischen und intellektuellen Kräfte in seiner Hauptstadt gebündelt und Instanzen kultureller Dominanz begründet.

Die in vielerlei Hinsicht konträre Zielsetzung seines Nachfolgers Maximilian II. (1848–1864), welche dieser unter dem Eindruck der monarchischen und nationalen Gefährdung von 1848 verfolgte,²¹ wurde von US-amerikanischer Seite nicht wirklich als different wahrgenommen. Max II. suchte den Anschluss an moderne europäische Metropolen, vor allem Paris und London, und gleichzeitig nach Möglichkeiten, innerhalb Deutschlands eine kunstästhetische Führungsrolle einzunehmen: mit einem Boulevard im vage gotischen Gewand, der Maximilianstraße,²² mit dem Bau des Glaspalastes, der Wirtschaft und Gewerbe unterstützen sollte,²³ dessen Umnutzung für große Kunstausstellungen 1858 jedoch eine grundlegende Voraussetzung für den internationalen Kunststandort schuf,²⁴ sowie mit der Förderung der Wissenschaften und der Einrichtung von neuen Ausbildungsinstituten. Indem er zur Festigung des keineswegs homogenen bayerischen »Vielländereien-Staates« identitätsstiftend intendierte, wiederbelebte und erfundene Traditionen förderte,²⁵ war er direkt und indirekt für die Kultur historistischer und ländlicher Inszenierungen verantwortlich, welche das Image des Landes prägten und ein entsprechend langlebiges Motivrepertoire für Kunst und Literatur generierten.

Die Konsequenz, mit der die bayerischen Könige München nach ihren Vorstellungen umgestalteten, war ermutigend für amerikanische Besucher, welche praktikable Vorschläge für die Bearbeitung der eigenen Kulturbrachen suchten. Auch die Schnelligkeit war beeindruckend: »... that the little German city is fast becoming a kind of Teutonic Florence.«²⁶ Ernüchternd wirkte das Münchner Modell auf andere, die sich von Europa gewachsene, organische Alternativen zum Formalismus der amerikanischen Städte erwarteten,²⁷ denn die reale Situation hinkte dem manifesten Anspruch hinterher.²⁸

21 Nerdinger 1997, S. 9.

22 Zu den Ambitionen Maximilians II. vgl. Huse 2004, S. 157–158; Kat. Ausst. München 1997, S. 297–298.

23 Für den Bau des Glaspalastes 1853/54 ließ man sich vom Crystal Palace für die Weltausstellung in London (1851) und dem gleichnamigen Gebäude für die *Exhibition of the Industry of All Nations* in New York (1853) inspirieren.

24 Ursprünglich sollte die *Deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung in München* 1858 nur Gewerbe- und Industrieprodukte ausstellen; Jooss 2008, S. 208; allg.: Grösslein 1987.

25 Hobsbawn, Ranger 1983, beschreiben die Kategorien und Mechanismen der erfundenen Traditionen im 19. und 20. Jahrhundert; zu Max II. vgl. Hanisch 1997, S. 19–26.

26 Unbekannter Autor einer Einführung zu Mary Howitt's »An Art Student in Munich«, 1858a, S. 15.

27 Harris 1966, S. 154–155.

28 MacGavocks Kommentar zu München zeigt Parallelen zu den etwa zeitgleichen Beschreibungen der wenig entwickelten Hauptstadt Washington von Seiten europäischer Reisender, so etwa Charles Dickens im Jahr 1842, der die Stadt als »City of Magnificent Intentions« bezeichnete; Mauch, Patel 2008a, S. 12; ähnliche Beobachtungen bietet Erhart 2005.

Randal W. MacGavock bemerkte:

Previous to the present century it was a place of little or no consequence, but by the fostering care of her rulers, its population has nearly doubled itself, and the number of fine buildings which have risen up on all sides within that period, have scarcely a parallel in any other European capital. But like many other towns created by political views, royal whim, or ill-judged speculation, it does not fill the wide area of its proposed site. The space over which the houses are scattered is so thinly peopled, that you can almost count every person in the streets.²⁹

Durch die demokratische Brille betrachtet erschien die Transformation von Königs Gnaden zwiespältig – dass der Reichtum Einzelner in Europa auf der Armut Vieler fuße, gehörte zu den US-amerikanischen Topoi über die Alte Welt. Die Demokraten formulierten ihre Kritik drastisch und betonten die Gegensätze zwischen Volkskultur und aristokratischer Willkür.³⁰ Was nicht aus einem nativen Bedürfnis nach Kunst gewachsen war,³¹ wurde als künstlich und dilettantisch empfunden, so etwa von George Calvert: »It is as if it had been said; architecture and painting are fine things; therefore we will have them.«³² Als gänzlich inszeniert erschien die Kunststadt einem unbekanntem Autor in *Putnam's Magazine* 1854:

Munich is the most artificial of all cities of the world, its customs the quaintest, its realities the most unreal, and in all its aspects it forms the strongest contrasts to what we are accustomed to in the New World. Here art is pursued as a business, but there even business is an art – life is a sort of holiday, the buildings are toys, the government a kind of make-believe, religion is a ceremony, and men and women seem to be all engaged in making tableaux rather than attending to the serious concerns of human existence.³³

Dass Religion hier nur als »Zeremonie« praktiziert werde, entsprach der Wahrnehmung der zahlreichen protestantischen Geistlichen unter den Europareisenden.³⁴ Sie verurteilten den in Oberbayern dominanten Katholizismus, der nicht nur an zahlreichen Feiertagen präsent war, sondern auch in einer Heiligenverehrung und religiösen Praxis, die in ihren Augen von ungebremster Emotionalität und Aberglauben zeugten.³⁵

Amerikanische Reisende, die Ludwigs I. »Isarathen« und die von Max II. verantworteten gotisierenden Straßenzüge besichtigten, waren mit »Greek Revival« und »Gothic

29 MacGavock 1854, S. 347–348.

30 Rhodes 1867.

31 Harris 1966, S. 154–155; Harris zitiert einen Kommentar aus *Putnam's Monthly Magazine*, Anon. 1854, S. 653, und verweist auf George Calverts *Scenes and Thoughts* 1863 (niedergeschrieben in den frühen 1840er Jahren), S. 182.

32 Calvert 1863, zitiert ebd., S. 155.

33 Anon. 1854, S. 653.

34 Bendixen 2009, S. 119; Rhodes 1867.

35 Anon. 1854; Conway 1872a, S. 524–526; Conway 1872b, S. 651–652.

Revival« im eigenen Land vertraut. Doch die beiden von englischen Interpretationen historischer Vorbilder inspirierten Stile transportierten andere Konnotationen: Während das »Gothic Revival« vornehmlich mit englischer Geschichte assoziiert wurde, galt das »Greek Revival« als visuelle Konkretisierung der demokratischen Wurzeln im antiken Athen. Wenn die neuen Städte im Westen, dem heutigen Mittleren Westen, um das Prädikat »Athens of the West« wetteiferten, dann demonstrierten sie damit ihre Ambitionen auf eine kulturelle Blüte analog zur antiken Polis.³⁶ Doch das Engagement für die Einrichtung von Kunstinstitutionen war ausschließlich privater Natur. In vielen größeren Städten – nicht nur in New York, Philadelphia oder Boston, auch in Cincinnati, Pittsburgh, Buffalo oder Indianapolis – wurden Vereinigungen zur Förderung der kulturellen und ästhetischen Bildung gegründet: Bibliotheken, Kunstvereine, Theater und Opernhäuser galten als Indikatoren für Urbanität und Wohlstand. Erste, oft kurzlebige Art Academies dienten der Präsentation und dem Verkauf lokaler, zuweilen ausländischer Kunst, vorerst jedoch kaum der Lehre.

So schlug sich das Münchner Modell in erster Linie in der Architektur, der religiösen Kunst und einigen Institutionen nieder. Die Anschauung des Rundbogenstils begünstigte die Anwendung des »Romanesque style« für Kirchenbauten. In deren Innenausstattung wurde die Fresken- und Leinwandmalerei eines erweiterten Nazarenerkreises integriert – nicht zuletzt dank Ludwigs I. Engagement im Ludwig-Missionsverein, einem wichtigen Träger dieses Transfers.³⁷ Auch die königlichen Glasmalerei- und Erzgießereianstalten waren von Interesse:³⁸ Kirchliche Gemeinden beauftragten Arbeiten in der Glasmalereiwerkstatt,³⁹ weltliche in der Erzgießereianstalt.⁴⁰ Institutionen wie die Staatsbibliothek oder das Nationalmuseum boten Anregungen für entsprechende öffentliche Einrichtungen in den USA.⁴¹ Dagegen war, sofern es sich nicht um religiöse Kunst handelte, die US-amerikanische Aufmerksamkeit für zeitgenössische Skulptur und Malerei in München noch gering.⁴² Die US-amerikanische Bildhauerei orientierte sich in der ersten Jahrhunderthälfte an klassizistischen Vorbildern in Italien, sie entstand vor Ort und deckte die Nachfrage heimischer Mäzene, gelegentlich auch des Staates.⁴³

36 Zu Cincinnati als »Athens of the West« und »Queen City« vgl. Vitz 1989, S. 6–57; zu Milwaukee als »German Athens« vgl. Conzen 1976, S. 172.

37 Curran 2009; Curran 2016.

38 Huse 2004, S. 118–119.

39 Vaassen 1997; Kat. Ausst. Nürnberg 1986, S. 97–101; Raguig 2014, S. 25–30; Glasfenster aus München und vergleichbare amerikanische Produktionen im Smith Museum of Stained Glass Windows, Chicago.

40 Huse 2004, S. 118–119.

41 Curran 2009.

42 Eine vielbeachtete Ausnahme stellte das Buch der englischen Kunststudentin Anna Mary Howitt, *An Art Student in Munich*, 1854, dar, das auch in den USA intensiv rezipiert wurde; Anon. 1854a; – *The Crayon* veröffentlichte 1858 eine vierteilige Serie von Auszügen, nicht unter Howitt's Namen, sondern als »From ›An Art-Student in Munich‹«; Howitt 1858a–d.; Anon. 1858; C.S. 1861 [2 Briefe über Kaulbach] – Im Vordergrund der Porträts standen der verehrte Lehrer Wilhelm von Kaulbach – auch in den USA damals der bekannteste Vertreter der Münchner Schule – sowie die malerischen Festlichkeiten der Künstlerschaft.

43 Harris 1966, S. 292–298.

Wer sich für deutsche Malerei interessierte, richtete sein Augenmerk auf Düsseldorf. Seit 1849 bot Johann Gottfried Böcker, der sich in den USA John Boker nannte, in seiner »Düsseldorf Gallery« in New York Gemälde von durchwachsender Qualität aus dem Rheinland zu Verkauf.⁴⁴ So gewannen die Genre- und Historien Gemälde der Düsseldorfer Schule an Popularität und verliehen einem Studium an der dortigen Akademie bis Ende der 1850er-Jahre Attraktivität.⁴⁵ Führende Historienmaler wie der als Mentor fungierende Deutschamerikaner Emanuel Leutze,⁴⁶ Landschaftsmaler der Hudson River School⁴⁷ wie Albert Bierstadt⁴⁸ oder Worthington Whittredge und Genremaler wie George Caleb Bingham oder Richard Caton Woodville, die den ländlichen amerikanischen Alltag und Festtag schilderten, hatten sich im Umkreis der Düsseldorfer Maler geschult.⁴⁹ Sie adaptierten nach ihrer Rückkehr das Erlernte und Erschaute für ihre Darstellungen amerikanischer Geschichte, Landschaft und Populärkultur, und gaben ihnen eine von Kritikern als nationaltypisch verstandene Gestalt. Für viele US-Amerikaner kam deutsche und deutschamerikanische Malerei bis in die 1860er-Jahre hauptsächlich aus Düsseldorf; sie wurde bewundert für ihre sorgfältige Ausarbeitung, ihren Detailreichtum und ihre narrativen Qualitäten – aber sie begann allmählich zu langweilen.

In den Antebellum-Jahren wurden vor allem an der Landschaft transzendental-religiöse Theorien, politisch-ideologische Ansprüche oder wirtschaftlich-soziale Veränderungen festgemacht.⁵⁰ Für die demokratische Genremalerei galt die Beherrschung der Figur vielen Malern und ihren Kritikerfreunden als sekundär, solange sie sich heimischen Sujets widmete und den Bedürfnissen des *common man* entgegenkam.⁵¹ Noch gab es kaum Infrastruktur zum Erlernen der Figurenmalerei. Die neuen Kunstschulen waren meist kurzlebig, angehende Künstler bildeten sich hauptsächlich autodidaktisch und gingen bei Berufsgenossen in die Lehre, die aus Europa eingewandert waren. Eine intensivere Orientierung an europäischen Vorbildern und darin inbegriffen auch ein Studium an einer europäischen Akademie⁵² hielten viele für überflüssig, wenn nicht kontraproduktiv, und doch wuchs die Zahl derer, die in einer größeren Teilhabe an der High Art europäischer Tradition auch für US-Amerikaner enorme Vorteile sahen. Sie führten gegen die Selbstbescheidung auf ein natives Vernakular das Potential der (euro-

44 Leach 1996; Gerds 1996a.

45 Morgen 2008.

46 Groseclose 1975; zu Leutze in Düsseldorf und seinen Schülern vgl. Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 306–325.

47 Der Name selbst bezeichnete seit 1879 eine veraltete Landschaftsmalerei; Avery 1987.

48 Zu den Zusammenhängen zwischen der mythologischen Dimension des Westens und dessen politischer und kommerzieller Aufladung vgl. Groseclose 2000, S. 155–158.

49 Besonders Landschaftsmaler kamen nach Düsseldorf; ein Großteil studierte nicht an der Akademie, sondern arbeitete mit Düsseldorfer Kollegen, viele mit Leutze; Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 278–305.

50 Die nationale Aufladung der Landschaft haben u.a. behandelt: Ferber 2011; Miller 1993; Mitchell 1994.

51 Burns, Davis 2009, S. 309–310; Gallati 2011, S. 53–62; Kat. Ausst. New York 2009; Groseclose 2000, S. 61–114; Johns 1991; Kat. Ausst. New York 1974.

52 Fink 1978, S. 69–70.

päischen) High Art für die ästhetische Erziehung der Bevölkerung ins Feld.⁵³ Diese beiden Leitbilder, das der europäisch-kosmopolitischen und das der national-amerikanischen Kunst, sollten über die nächsten Jahrzehnte fortbestehen.

»Reconstruction« und Gründerzeit – internationale Bestrebungen der Akademie

In den Jahrzehnten nach dem amerikanischen Bürgerkrieg, in der Zeit der »Reconstruction« und dem darauffolgenden »Gilded Age«, mit seinem ungebremsen industriellen Wachstum auf der Basis schier unbegrenzter menschlicher und materieller Ressourcen, wandelte sich das nationale Selbstverständnis und ganz besonders das der jungen Generation. Eine durch die moralische Ernüchterung des Bruderkrieges als beschädigt empfundene nationale Identität förderte die kosmopolitische Öffnung nach Europa, und die amerikanische Kulturszene erreichte einen Höhepunkt ihrer Aufnahmefähigkeit für europäische Anregungen.⁵⁴

Das deutsche Gründerzeitmodell, welches auf einer diversifizierten traditionellen Grundlage einen modernen Staat aufbaute, in den Industrie, Wissenschaft und Kunst integriert wurden, konnte jetzt Orientierungshilfen geben – das leuchtet ein, wenn man bedenkt, dass Deutschland 1870 noch etwas mehr Einwohner hatte als die USA.⁵⁵ Die großen deutschen Städte übernahmen unter der Leitung von Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum die kulturautonomen Funktionen der ehemaligen Residenzstädte innerhalb des Reiches,⁵⁶ was die kulturell dezentralisierte Nation gegenüber der stets als Konkurrentin empfundenen Nachbarin mit ihrer Kunsthauptstadt Paris gerade in der bildenden Kunst noch weiter ins provinzielle Hintertreffen geraten ließ. Doch konnte die charakteristische kulturelle Entwicklung der einzelnen deutschen Staaten lehrreiches Anschauungsmaterial für die US-amerikanische Zukunft bieten: »To an American it is interesting to study this phase of Germanic art, because it is likely that, as at present, so in the immediate future, the development of the art spirit in the United States will be rather by States than national.«⁵⁷

Die Hauptstadt Bayerns positionierte sich in der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Geografie des neuen Deutschen Reiches mit Kunst, Kultur und Folklore.⁵⁸ Ihr Beispiel stellte eine Herausforderung für die reichen Städte der Vereinigten Staaten dar. Eugene Benson, Künstler, Kritiker und gewiss kein Fürsprecher Münchens, zog 1872 eine ironische Parallele zu New York:

53 Harris 1966, S. 146.

54 Zu den Verhältnissen vor dem Sezessionskrieg, den Mechanismen des Nationalismus in der Kunst und den Veränderungen in den 1860er-Jahren vgl. Miller 1966, S. 207–230; Troyen 1984; Morgan 1987, S. 77–78; Burns, Davis 2009, insb. das Kapitel »After the Conflict« S. 537–561.

55 Osterhammel 2013, S. 193.

56 Zu diesen Zusammenhängen vgl. Mommsen 1994, S. 26–41.

57 Benjamin 1877, S. 4.

58 Zur Bedeutung dieser Faktoren für die Kunstproduktion vgl. Lenman 1994, S. 108–132; Lenman 1996, S. 53–69.

New York cannot be a second Munich—that is, a disagreeable city splendidly adorned by classic monuments of art—but it ought to equal it in some of its public features. [...] Both Munich and New York are modern cities in all the leading characteristics of their life. But how far New York is from having conceived, much less undertaken, the art decoration of its streets, squares, and edifices, on a scale comparable to Munich, the capital of Bavaria!⁵⁹

Münchens Erscheinungsbild wurde inzwischen stärker durch Stadtverwaltung und Landesregierung bestimmt als den monarchischen Willen: Unter Ludwig II. (1864–1886) entstanden viele Zweckbauten, auch eine neue Kunstakademie; obwohl sich der König dafür engagierte, waren seine Gestaltungsmöglichkeiten vergleichsweise eingeschränkt.⁶⁰ In späteren Jahren entwarf er mit historistischen Schlossbauten fern der Hauptstadt Wahrzeichen seines im vereinten Deutschland illusorischen Königtums.⁶¹ Die Führungsrolle, die München als Kunststadt in Deutschland nun beanspruchte, erforderte eine sichtbare Potenzierung der Produktion und Vermarktung von Kunst sowie den Aufbau einer nationalen, ja internationalen Einflussosphäre. Die Akademie spielte dabei eine Schlüsselrolle: Ihre Beziehungen hatten die 1. *Internationale Kunstausstellung* 1869 ermöglicht,⁶² auf der sowohl die zeitgenössische französische Kunst als auch die Alten Meister der lokalen Künstlergemeinde enorm wichtige Impulse gaben. Das wiederum forderte von der Akademie eine kritische Neuorientierung,⁶³ die sie mit dem König als oberstem Dienstherrn und dem zuständigen Ministerium für Kirchen- und Schulangelegenheiten verhandelte.⁶⁴

Die Transformation der Akademie verantwortete in erster Linie Carl von Piloty (1826–1886) – der 1858 als moderner Historienmaler engagiert worden war – mit Unterstützung des Direktors Wilhelm von Kaulbach, von 1874 bis 1886 dann selbst als Direktor.⁶⁵ Unter Kaulbach (1805–1874) und Piloty konzentrierte sich die Akademie zunehmend auf die Historienmalerei: Die Bauschule wurde 1868 erst vorübergehend, dann endgültig an die durch Max II. gegründeten Polytechnischen Schulen, die spätere Technische Universität, verlegt;⁶⁶ der Stellenwert der Bildhauerei sank (auch aufgrund

59 Benson 1872, S. 183.

60 Ludwig II. interessierte sich sehr wohl für die soziale, technische und ästhetische Gestaltung seines Landes; Kat. Ausst. München 2018; – doch als der König 1876 die Bausumme für die Akademie bewilligte, verweigerte der Landtag die Deckung der Kostenüberschreitung; Hufnagel 1985, S. 78, 83; – zu den Machtverhältnissen zwischen Regierung und König vgl. Löffler 2011.

61 Büttner 2009, S. 38; Böhm 1924, S. 743–748.

62 Wenn auch von der Künstlergenossenschaft organisiert, bauten sie auf den internationalen Beziehungen der Akademie auf; Kehr 1990, S. 8–10.

63 Smoot 1981, S. 111–112.

64 Aus den 1870er-Jahren haben sich in der Korrespondenz der Akademie mit dem Staatsministerium des Inneren für Kirchen und Schul-Angelegenheiten viele von Ludwig II. unterzeichnete Schriftstücke erhalten; – auch in der Presse wurde der König als Entscheidungsträger genannt; vgl. etwa zu einer Satzungsänderung in: *Kunstchronik*, 15 (30. Okt. 1879), 3, S. 43.

65 Die Ära Kaulbach beschreibt Mai 2010, S. 293–299; die Ära Pilotys Karriere 1890; die beider Stieler 1909.

66 Kehr 1985, S. 321.

ihrer rückläufigen Bedeutung für öffentliche Bauaufgaben).⁶⁷ Die Akademie schärfte ihr Profil als Vermittlungsinstanz der ›hohen‹ Kunst: Sie weigerte sich, die »Gewerke« zu integrieren,⁶⁸ weshalb 1868 die Königliche Kunstgewerbeschule eingerichtet wurde;⁶⁹ auch mit der Einrichtung einer akademischen Vorschule Mitte der 1880er-Jahre wollte die Institution ihren Rang als Hochschule affirmieren. Piloty setzte sich für eine Verbesserung der Infrastruktur, für die Reformierung des Unterrichts und eine internationale Ausweitung der Studentenschaft ein.⁷⁰ Die Gleichbehandlung von »Inländern« (Bayern) und »Ausländern« (Deutschland und die Welt) war in den Statuten der Akademie von Anfang an verankert.⁷¹ Eine Reihe von Faktoren ließ den Zustrom anwachsen, unter anderem die vermehrten finanziellen Ressourcen der Gründerzeit, das kulturelle Erstarken osteuropäischer Länder, die engen Beziehungen Bayerns zu Griechenland, die sinkende Attraktivität Düsseldorfs als Studienort und die zeitweise erschwerten Bedingungen an den Pariser Schulen während der auf den Krieg von 1870/71 folgenden Unruhen.⁷² Ausländische Schüler wurden als Gradmesser der internationalen Strahlkraft der Akademie geschätzt; sie galten als potentielle Multiplikatoren in ihren Heimatländern, die dem Ruf der Münchner Schule im Allgemeinen und dem Marktwert ihrer Professoren im Speziellen nützlich sein würden.⁷³ Wilhelm von Kaulbach und Carl von Piloty fuhren eine Strategie der bewussten Eskalation und nahmen, anstatt die Zahl der Studenten entsprechend der beengten Situation in der alten

67 Finckh 1985, S. 243–270.

68 Auf ein anonymes Promemoria mit Reformvorschlägen, das die Einbeziehung der angewandten Kunst beinhaltete, reagierte die Akademie 1864, indem sie sich ausschließlich als Ort der ›hohen‹ Kunst definierte; Mai 1985, S. 120; Ruppert 1998, S. 494–499.

69 Sie wurde 1855 gegründet, war Staatsanstalt ab 1868; Kehr 1985, S. 321.

70 Die Korrespondenz mit dem König und dem Ministerium belegt ein mühsames Ringen um Verbesserungen. Hilfreich war die Unterstützung bürgerlicher Abgeordneter wie etwa des späteren Akademiedirektors Ferdinand von Miller; BHStA, MK 14094 und 14095.

71 »Konstitution der königlichen Akademie der bildenden Künste« (1808), »XV. Aufnahme der Zöglinge«, abgedruckt in: Zacharias 1985, S. 329; dieser egalitäre Ansatz betraf Aufnahme, Gebühren und die Verleihung von Preisen: Lange Zeit erhob die Akademie keine Gebühren, 1862 erstmals 8 fl. Eintritts-, und 5 fl. Semestergeld. Sie wurden langsam angehoben, blieben jedoch im Vergleich zu anderen Schulen im deutschsprachigen Raum moderat: So lagen die Sätze in München 1878 für den Eintritt einmalig bei 15 M und für das Semester bei 10 M; – in Wien 2 fl/10 fl; – in Berlin 20 M/60 M; – in Düsseldorf 15 M/je nach Klasse 30–72 M; – in Dresden 15 M/je nach Klasse 9 bzw. 15 M; Akademie an das Staatsministerium, 30. März 1878, BHStA, MK 14101; – 1884 wurden von Ausländern erstmals höhere Semestergebühren verlangt: statt 30 M 60 M, die Eintrittsgelder von 20 M blieben gleich. – Aus den Statistiken, die ab 1887 geführt wurden, ist ersichtlich, dass zwischen 30 und 40 % der Schüler »honorarbefreit« waren; BHStA, MK 14155. – Selbstverständlich gab es in München zeitgenössisch auch Widerstand gegen diese liberale Aufnahmepolitik; so erregte sich Carl Albert Regnet in *Über Land und Meer*, dass »ein unbegreiflich weit gehender Kosmopolitismus [sic] den Fremden dieselben Vergünstigungen einräumt wie den bayerischen Staatsangehörigen« und nun einen Akademieneubau notwendig mache, damit auch die ausländischen Studenten aufgenommen werden könnten; Regnet 1883, S. 446.

72 Zur internationalen Zusammensetzung der Studentenschaft allg. vgl. Krempel 2008; Kehr 1990.

73 Diese Ansprüche wurden in den USA durchaus wahrgenommen; der »Special Correspondent« des *Boston Daily Advertiser*, Paul Vevay (Vevay 1873), berichtete von seinem Besuch bei Kaulbach und dessen Interesse insbesondere an der Einrichtung von Museen, da er auf den Verkauf repräsentativer Werke spekulierte – noch bei der 100-Jahrfeier der Akademie 1909 war dies Thema; Böller 1998, S. 272.

Akademie zu begrenzen, weit mehr als möglich auf.⁷⁴ Wie wichtig die Aufnahme insbesondere der Amerikaner für die Wachstumsbestrebungen der Akademie war, wird aus deren Korrespondenz mit dem Ministerium deutlich. Man bedauerte ausdrücklich, dass US-amerikanische Anwärter abgewiesen werden mussten: »... auch talentvolle, von weit her gereiste von überm Meer können nicht aufgenommen werden.«⁷⁵ Man war stolz darauf, dass »Piloty's Schüler bis nach America hin Lehrstellen erhalten« hatten.⁷⁶

Für die Ausweitung des Unterrichtsangebots rangen Kaulbach und Piloty mit dem Ministerium um zusätzliche Stellen,⁷⁷ aber schnelle Berufungen auswärtiger Professoren waren nicht durchzusetzen. Da ihr internationaler Ruf der Piloty-Schule exzellente ausländische Studenten bescherte, wählte der Meister aus deren Rängen Vertreter jener Nationalitäten, die größere Schülerkontingente stellten, als Hilfslehrer: Neben einigen Deutschen waren das mehrere Österreicher, drei Ungarn, ein Böhme, ein Grieche – auch der Amerikaner William Merritt Chase soll ein Lehrangebot erhalten haben.⁷⁸ So wurden ausländischen Studenten Identifikationsmodelle geboten, die ihnen nicht zuletzt halfen, Schwellenängste zu überwinden.⁷⁹ Die Junglehrer unterrichteten große Klassen und erhielten dafür ein geringes Salär, hatten jedoch langfristig Aussicht auf eine Professur. Sie waren neuen künstlerischen Ideen gegenüber aufgeschlossen; einige vermittelten in ihren Klassen selbst Usancen der Avantgarde. Während bis 1870 die Zahl der Lehrkräfte ungefähr konstant geblieben war, verdoppelte sie sich annähernd bis 1880.⁸⁰ Deren Permanenz sollte ab den späten 1880er-Jahren für eine fortschreitende Stagnation mitverantwortlich sein, doch in den späten 1870er- und frühen 1880er-Jahren, als das Gros der US-Amerikaner an der Akademie studierte, war ihre Lehre so interessant und aktuell wie nie.

Zur Expansionsstrategie Pilotys für die Akademie gehörte auch die Verbesserung der räumlichen Situation. Die Raumnot in der alten Akademie in der Neuhauserstraße machte große Klassen notwendig, was das ansonsten als harmonisch geschilderte Miteinander der Nationalitäten störte. Wegen des eklatanten Platzmangels seien »wider-

74 Piloty versuchte, möglichst vielen Anwärtern Korrektur zu geben; es wird dabei von Studenten berichtet, die (noch) nicht seine Schüler waren. Außerdem korrigierte er samstags nicht aufgenommene Schüler und hielt sein Atelier für Malschülerinnen offen, die bei anderen Malern Privatunterricht nahmen; Weeks 1881.

75 Akademie an den König, »Nothstand d. Akad. in Bezug auf Lokalitäten und Vermehrung d. Lehrkräfte betr.«, 15. Nov. 1873, BHStA, MK 14095.

76 Carriere 1890, S. 462.

77 Akademie an den König, 15. Nov. 1873 (unterzeichnet von Kaulbach und Carriere), »Nothstand d. Akad. in Bezug auf Lokalitäten und Vermehrung d. Lehrkräfte betr.«, BHStA, MK 14905, vgl. auch Carriere 1890; Hufnagel 1985, S. 77–83, Mai 1985, S. 125–127.

78 Roof 1975, S. 44; – Roofs in der Chase-Historiografie etablierte Behauptung ist in den Akten nicht nachgewiesen, bei Pilotys bewiesener Wertschätzung von Chase allerdings durchaus vorstellbar.

79 Auf dieses Kalkül hat auch León Krempel hingewiesen; Krempel 2008, S. 269; auch die von Akademieabsolventen seit den späten 1880er-Jahren eröffneten Privatschulen wurden zum großen Teil von Studenten aus dem eigenen Kulturkreis frequentiert; zu den bekanntesten zählen die des Amerikaners Frank Duveneck, des Polen Jozef Brandt, des Ungarn Simon Hollosy und des Slowenen Anton Ažbe; zu den Privatschulen ausländischer Akademiestudenten vgl. auch Kehr 1990, S. 18–21.

80 Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 557–558.

wärtige Streitereien unter den Schülern unvermeidlich«, wenn »Ausländer und Inländer versuchen, einander von den guten Plätzen zu verdrängen.«⁸¹ Als der repräsentative Neubau der Akademie nach über zehnjähriger Bauzeit 1886 eröffnet wurde, war er für die unablässig wachsende Studentenzahl bereits zu klein.⁸²

Hauptakt: München als Ausbildungsort in der amerikanischen Presse

Seit Beginn der 1870er-Jahre figurierte München in der amerikanischen Wahrnehmung nicht nur als Anschauungsbeispiel für kulturelle und urbane Entwicklung, sondern zunehmend als Ausbildungsort für US-amerikanische Künstler.⁸³ Die junge Künstlergeneration, die nach dem Bürgerkrieg erwachsen wurde, war zahlreich, ehrgeizig, selbstbewusst und ungeduldig, und sie verspürte wenig Neigung, sich der seit Jahrzehnten dominierenden Künstlerriege unterzuordnen, die ihr stilistisch veraltet und technisch unzulänglich erschien.

Das amerikanische Selbstbewusstsein in Sachen Malerei hatte auf der Pariser Weltausstellung 1867 einen unerwarteten, massiven Dämpfer erhalten, was zum einen Sammler von US-amerikanischen Produkten auf französische umsatteln ließ und zum anderen die angehende Künstlergeneration in ihrem Ehrgeiz, in Europa zu studieren, bestärkte.⁸⁴ Das Primat der Landschaftsmalerei während der Antebellum-Jahre hatte eine Ausbildung in der Figurenmalerei noch weniger dringlich erscheinen lassen, doch sie wurde unumgänglich, wenn man auf europäischem Parkett brillieren wollte. Im eigenen Land gab es keine Kunstschulen für eine Ausbildung auf europäischem Niveau, sie boten in erster Linie Zeichenunterricht in Vorbereitung auf eine Lehre bei einem Maler oder aber eine Ausbildung für Handwerker und Industriedesigner.⁸⁵

Mit dem Zuwachs an Wohlstand und Mobilität rückten die kostengünstigen, dabei prestigeträchtigen europäischen Schulen in greifbare Nähe.⁸⁶ So ging die Zahl derer,

⁸¹ Akademie an das Ministerium, 15. Nov. 1873, BHStA, MK 14095; um dem abzuweichen, wurden zusätzliche Ateliers in der ganzen Stadt angemietet.

⁸² Die Realisierung des Neubaus verdankte sich nicht zuletzt ideologisch-politischem Konkurrenzdenken gegenüber Frankreich. Der größte Teil der Bausumme kam aus französischen Kriegsreparationen; zur Baugeschichte vgl. Carrière 1890, S. 466; Hufnagel 1985; Zacharias 1985a; Jooss 2008a, S. 54.

⁸³ Auch die 1. *Internationale Kunstausstellung* 1869 wurde wahrgenommen (Anon. 1869). Man zeigte sich vor allem von der Einrichtung des riesigen Glaspalastgebäudes beeindruckt (Anon. 1869a).

⁸⁴ Zur amerikanischen Repräsentanz auf der Pariser *Exposition Universelle* vgl. Troyen 1984; Morgan 1978, S. 77–86.

⁸⁵ Um nur einige zu nennen: Cooper Institute, 1854 (Clement, Hutton 1884, Bd. 1, S. xxx1–xxx11); Philadelphia School of Design for Women, 1847 (Anon. 1879, S. 43); School of Design des Maryland Institute in Baltimore, 1849, URL: <https://www.mica.edu/mica-dna/at-a-glance/mica-history/coming-of-age-in-the-gilded-age/> (Zugriff 12.08.2021); School of Design an der Western Academy of Art in St. Louis, 1859 (Miller 1966, S. 200); schon 1828 war das Ohio Mechanics Institute in Cincinnati gegründet worden (Vitz 1989, S. 22).

⁸⁶ Samuel Isham schrieb rückblickend: »Many parents whose sons showed no aptitude for other employments but [...] »pined for the arts, were willing to support them a year abroad, at the end of which time it was supposed they would be able to command a handsome income from their skill. The young enthusiast presen-

die zum Studium nach Europa aufbrachen, bis Ende der 1870er-Jahre jährlich in die Hunderte. Die heimische Presse beeilte sich, dem neuen Bedürfnis nach Information nachzukommen: »Hundreds of Americans will, during the present season, have their thoughts directed towards the solution of the question, ›Where on the whole, is the best center for art study, art instruction, and art inspiration?«⁸⁷ Mit den an einer renommierten europäischen Schule erworbenen Qualifikationen hofften viele, sich ihre ökonomische Basis für eine Karriere in den USA zu schaffen. Denn während sich die kunstinteressierte Gesellschaft bis zum Bürgerkrieg für einheimische Kunstbelange engagiert hatte, richteten sich die Begehrlichkeiten der im Gilded Age zu immensum Reichtum gelangenden Oberschicht hauptsächlich auf europäische Kunst.⁸⁸

Viele Kommentatoren rückten nun auch München als Ausbildungsort ins Rampenlicht: zunächst die äußeren Rahmenbedingungen wie die Dynamik und Größe der Kunstszene, die Modernität und Seriosität der Kunstentwicklung, das Anschauungs- und Studienmaterial in Form der Ludovizischen Kunstsammlungen und Architekturkopien,⁸⁹ die Anbindung an eine reiche kulturelle Szene, ferner essentielle praktische Vorteile wie niedrige Lebenshaltungskosten⁹⁰ oder die geografische Nähe zu weiteren malerischen Motiven in den Alpen und Italien. Im Zentrum des Interesses standen der liberale und – im Vergleich mit vielen amerikanischen Schulen⁹¹ – günstige Zugang zur Kunstakademie, ihr internationales Publikum, Lehrangebot und -personal und bald auch die Leistungen US-amerikanischer Studenten. Als aussagekräftiger Indikator für die Größe und Bedeutung der Kunstszene galt die bloße Zahl der in München ansässigen Studenten und praktizierenden Künstler, die zwischen 1.000 und über 2.000 bezif-

ted estimates from which it appeared that life could be lived with comfort and even with elegance in Paris or Munich for a trifling sum per day. It was cheaper than starting a business or learning a profession ...« Isham 1943, S. 366; siehe dazu auch Frohne 2000, S. 109–111.

⁸⁷ Anon. 1878, S. 272.

⁸⁸ Fink 1990; Kat. Ausst. Norfolk 1989; Burns 1996; Goldstein 2000; Reist, Mamoli 2011.

⁸⁹ Die architektonischen Zitate zögen inzwischen Studenten und Meister an, schrieb ein anonym Autor; Anon. 1878, S. 272; sie galten zumindest als lehrreich für den Kunststudenten; vgl. Benson 1872, S. 183; Van Rensselaer 1883, S. 39; Benjamin 1877, S. 3; Conway 1872b, S. 646–647.

⁹⁰ Dass die Kosten für Amerikaner niedrig waren, lag auch am günstigen Wechselkurs. In München sollen die Kosten Anfang der 1870er-Jahre etwa die Hälfte derer in Paris betragen haben, erst in den 1890er-Jahren stiegen sie empfindlich. Der amerikanische Konsul berichtet 1900 nach Washington, sie hätten sich im vorangehenden Jahrzehnt fast verdoppelt und München womöglich zur teuersten Stadt Deutschlands gemacht; US Senate Documents, 21st Session, vol. 29, Reports from Consular Officers of the United States, Washington, D.C., 1902, S. 218, zitiert in: Lenman 1982, S. 6. – Frederick William MacMonnies, der 1884 von Paris nach München kam, bezifferte die Atelierrmiete mit etwa einem Viertel derer in Paris; First Interview with Frederick William MacMonnies, 29. Jan. 1927, DeWitt Lockman papers, zitiert in: Frohne 2000, S. 111; – in Paris war nur der Besuch der École des Beaux Arts frei, die Privatschulen verlangten teilweise erhebliche Gebühren; Die Kostenfrage sprachen u.a. an: Benjamin 1877, S. 5; Hepaestus 1884, S. 75; Rhodes 1867; Anon. 1878, S. 272.

⁹¹ Zum Vergleich einige Gebührensätze amerikanischer Schulen: National Academy of Design: 10 US\$ jährliche Gebühr, Zeichenklassen frei, Mal- und Modellierklassen 10 US\$ pro Monat; Art Students League, New York: Saison 8 Monate, Natur- und Antikenklasse, je 50 US\$, Malerei 70 US\$; Pennsylvania Academy of the Fine Arts: Saison 8 Monate, 48 US\$ für alle Kurse; Art Institute of Chicago: Einschreibgebühr 2 US\$, Saison 12 Wochen 25 US\$ oder 10 US\$ pro Monat; Anon. 1883, S. 50–58.

fert wurde.⁹² In keiner Stadt in Europa gebe es im Verhältnis zur Bevölkerungszahl so viele Künstler, nirgendwo sonst sei der »art spirit« so manifest wie in München, meinte ein wohlwollender Berichterstatter – nicht einmal in Paris.⁹³

US-amerikanische Beobachter besuchten aktuelle Ausstellungen in München und hatten Kenntnis von den deutschen Repräsentanzen in europäischen Ausstellungen.⁹⁴ Daraus gewannen sie den Eindruck einer dynamischen Entwicklung der Kunstszene: Sie diagnostizierten die Ablösung der Nazarener und der Düsseldorfer Malerei durch den realistischen Stil Pilotys und dessen Weiterentwicklungen durch seine Schüler unter dem Einfluss der Alten Meister und der modernen französischen Schule.⁹⁵ Als jüngste Fackelträger galten Wilhelm Leibl und sein Kreis.⁹⁶ Der kontinuierliche künstlerische Transfer von Paris nach München war für manchen frankophilen Kritiker Grund für ein großzügiges Subsumieren unter die europäischen Bestrebungen.⁹⁷

S.G.W. Benjamin betonte die Schnelligkeit und Entschlossenheit, mit der eine junge Kunstszene Veränderungen generierte, dabei schwang der Machbarkeitsgedanke für die eigenen Hoffnungsträger mit. Er hoffte, dass in der Münchner Schule Schönheit und Moral eine ideale Verbindung eingehen würden. Damit sprach er einen in der amerikanischen Öffentlichkeit verbreiteten Vorbehalt gegenüber der französischen Kunst an, deren angebliche »corrupting moral tendency« Benjamin strikt verurteilte.⁹⁸ Da die moralische Komponente in der Kunst an Mutmaßungen über den Lebensstil der Künstler gekoppelt war,⁹⁹ löste sie nicht nur bei protestantischen Intellektuellen und Eltern, sondern sogar bei manchen Schülern Ängste aus. So hatten der 19-jährige John W. Alexander und sein Freund Ab Reinhart zunächst ein Studium in Paris erwogen, waren jedoch nach kurzem Aufenthalt dort nach München weitergereist. Erschüttert berichtete Alexander ins heimische Pittsburgh, dass man in Paris unzumutbare »subjects« öffentlich ausstelle.¹⁰⁰

92 Die Schätzung ist schwierig: Erst ab 1882 gab es Berufszählungen, für dieses Jahr wurden 960 Maler und Bildhauer in München gezählt; Ruppert 1998, S. 128–129; – 1886 waren in den Adressbüchern 795 Maler und 148 Bildhauer registriert; Lenman 1982, S. 4; –Hoy-Slodczyk 1985 (S. 34) weicht davon ab: Sie nimmt für 1878 minimal 826 und maximal 1.215 sowie für 1900 1.690 bzw. 3.140 Künstler an; – Zacharias 1989 (S. 10) schätzte die Zahl der Künstler um 1900 auf 3.000.

93 Die Zahl 2.000 nennt Benjamin 1877, S. 4; die Zahl der Künstler in Paris bezifferte er 1875 mit über 8.000; Benjamin 1875, S. 259; vgl. auch Vevay 1873; Anon. 1876.

94 Kunst aus München fand auch auf ausländischen Ausstellungen, besonders auf der Weltausstellung in Wien 1873, Beachtung von US-amerikanischer Seite; Anon. 1873.

95 Benjamin 1877, S. 6–15; Anon. 1877; Van Rensselaer 1883, S. 39–40; Strahan 1876, S. 26.

96 Anon. 1877.

97 »In fact, the recent tendency is towards the identification of great art principles across the continent, and what we may well call a diffusion of the light of French intelligence throughout the academies. In Munich, the great contemporary master, Piloty, is a pupil and imitator of the French Delaroche.« Strahan 1876, S. 206–207.

98 Benjamin 1875, S. 264.

99 Frohne 2009, S. 73–86; zur Reaktion US-amerikanischer Studenten auf die Bohème vgl. Burns 2014.

100 »I can't tell you by letter what some of the subjects were that I saw exposed to full view in the principal streets - but they were such as no person should look at - They would not be allowed in the U.S.« John W. Alexander: »A Pittsburgher Abroad«, in: *The Pittsburg Daily Dispatch*, 3. Okt. 1877; J.W. Alexander papers, AAA, Scrapbook ca. 1877–1895 (identisch mit einem Brief an Col. E.J. Allen, 9. Sept. 1877, ebd.).

Auch die Praktiken in den Pariser Schulen, der schwierige Zugang zur staatlichen *École des Beaux-Arts*, deren restriktive Politik für die Teilnahme an den *Concours*,¹⁰¹ die in ihrer Qualität schwankenden Privatschulen sowie die rauen Rituale der französischen Mitstudenten¹⁰² kontrastierten mit den geordneten Verhältnissen an der staatlichen bayerischen Schule, die Wert auf die Gleichberechtigung ihrer internationalen Studenten legte. S.G.W. Benjamin pries das kosmopolitische Miteinander:

What is and has for a long time been a leading trait of the Munich Academy, is its cosmopolitan character [...] ›Art has no country, it is universal,‹ nobly said King Ludwig. In consequence, every encouragement has been held out to induce artists from abroad to study or settle in that city. [...] while many of the best artists now working there are foreigners, or at least from all parts of Germany, Bavarian, Prussian, Austrian, Suabian, Italian, Greek, Hungarian, Russian, Pole, Norwegian, Englishman, and American there meet on a common ground, burying political or national differences all united by a general emulation for success toward a common end.¹⁰³

Der Autor gab auch Auskunft über die Organisation der Akademie und betonte das Engagement des Bayerischen Staates:

... the Bavarian government also supports an Art Academy, in which twelve professors give instruction, three for each department of art, and each having a school of his own. Piloty, Diez, Lindenschmidt [sic], and other leading artists hold these professorships, with liberal salaries, and assisted by a number of subordinate instructors who attend to the rudimental branches of art.¹⁰⁴

Die Organisationsform gewähre relativ große Freiheiten: Direktor Piloty führe nur eine nominelle Aufsicht über die Lehre der Professoren, die Studenten könnten diese selbst wählen und ihren Arbeitseinsatz zu ihrem Vor- oder Nachteil selbst bestimmen.¹⁰⁵ Der Schüler werde von dem »discriminating encouragement of his professor« und der

101 Da die *École des Beaux-Arts* als attraktive staatliche Elite-Akademie den internationalen Zustrom nicht bewältigen konnte, wichen nicht nur viele US-Amerikaner auf ein halbes Dutzend privater, meist kostenpflichtiger Akademien aus, u.a. die *Académie Julian*, *Académie Colarossi*, aber auch die *École Gratuite de Dessin* (*Petite École*): »Art Notes« 1875–1876 (Okt.–Juni), unbez. Zeitungsausschnitt, CAM Curatorial Files; – dass es in München derlei Beschränkungen nicht gab, wurde sehr positiv vermerkt; Horstman 1886, S. 305, 311–312; – zum generellen Gefühl der Benachteiligung der Amerikaner in der Pariser Kunstszene vgl. Clayson 2006.

102 Vgl. dazu Anon. 1890; Martin-Fugier 2007, S. 32; Frohne 2009, S. 75, 80–81.

103 Benjamin 1877, S. 5; auch von dem über Jahrzehnte aufgelegten Handbuch von Clement und Hutton, *Artists of the Nineteenth Century*, wurde diese Offenheit betont: »This Academy has given every encouragement to foreign artists to study and settle in Munich.« Clement, Hutton 1879, S. LXX; Clement, Hutton 1884; Clement, Hutton 1893, jeweils S. XXII.

104 Benjamin 1877, S. 4.

105 Anon. 1877.

»enthusiastic appreciation of his Bavarian fellow-artists« getragen.¹⁰⁶ Die Lehrmethode allerdings verlange vom Studenten »extremest severity and accuracy of drawing« beim Studium der Natur und der Antike. »As a place for mere academic study, we believe Munich has, therefore, few equals.«¹⁰⁷ Die Ansicht, dass die dort praktizierte, »logische Methode der Deutschen« München nicht zum kongenialen Ort für eine originelle Weiterentwicklung mache, setzte sich erst gegen Ende der 1870er-Jahre durch.¹⁰⁸

Piloty war ein Liebling der Berichterstattung, nicht nur, weil ein besonders schmeichelhaftes Diktum von ihm zur US-amerikanischen Kunstentwicklung kursierte, das, ob wahr oder nicht, seine Wirkung auf die interessierte Öffentlichkeit nicht verfehlt haben dürfte: Er sagte ihr im Sinne der zeitgenössischen Überzeugung von der Westwärtsbewegung der Kulturen eine große Zukunft voraus.

... for recently the Professor expressed the sentiment that the great arena for the future of art is America. His opinion is based upon his own proof of the sterling art powers of the Anglo-American mind, and upon his belief that we across the water can best escape the influence of all false ways in art, and adopt and carry forward all true elements of progress that the past can give us. Which opinion, and the reasons for which opinion, we most heartily indorse.¹⁰⁹

Sein persönlicher Ruhm werde von seiner Rolle als Lehrer berühmter Schüler überflügelt:

Piloty has perhaps even a more enviable fame for the pupils he has sent forth than the great works of art which he has produced. It is said among connoisseurs in Munich that no living artist has such magnetic influence over his visitors.¹¹⁰ [...] In his school, with his favorite pupils, he is said to be severely critical, but he is raising up about him a class of well-trained, faithful, conscientious artists, every one of whom is bound to make a name by and by.¹¹¹

Insbesondere die Fortschritte seiner US-amerikanischen Schüler Neal, Rosenthal und Chase waren bemerkenswert.¹¹² Auch andere Akademieklassen produzierten – rasch und sicher, so schien es – berühmte Maler von morgen: etwa die Diez-Schule, in der Duveneck studierte, dem Piloty und Kaulbach eine große künstlerische Karriere prophezeiten¹¹³, sowie sein deutscher Mitstudent Ludwig Löfftz: »Eight years ago he was a paper-hanger; now he has a school for drawing, considered one of the best ever opened

106 Strahan 1876, S. 215.

107 Anon. 1878, S. 272.

108 Ebd.

109 Anon. 1876.

110 Corning 1873.

111 Vevay 1873.

112 Anon. 1876.

113 Vevay 1873.

in Germany ...«¹¹⁴ Mit Superlativen zu amerikanischen Schülern wurde nicht gespart, selbst wenn sich die Betreffenden noch in den Anfangsklassen plagten. Die Runde der Atelierbesuche bei fortgeschrittenen Schülern geriet zum *Parcours* US-amerikanischer Erfolgsgeschichten.¹¹⁵

Die »younger men« aus München¹¹⁶

Mit den Präsentationen einiger amerikanischer Schülerarbeiten – von Neal, Chase, Rosenthal und Duveneck – in Boston, New York, Philadelphia und San Francisco begann sich deren Rezeption Mitte der 1870er-Jahre auf heimisches Terrain zu verlagern. Die unmittelbare Anschauung löste sowohl Begeisterung als auch Bedenken aus; die sich daraus entwickelnde, lebhaft und kontroverse Diskussion über die *Munich men*, die dem *Munich style* verfallen waren, wird im Kapitel zu den *Munich men* der 1870er-Jahre eingehender auf ihre Mechanismen analysiert. Hier sind zunächst die generellen Muster für das Verständnis der US-amerikanischen Wahrnehmung Münchens als Ausbildungszentrum wichtig. Die Standpunkte der Kontrahenten bewegten sich zwischen nativistisch und kosmopolitisch, traditionsgebunden und fortschrittlich, frankophil und germanophil, germanophob und neutral.

Selbst ein für Neues offener Kritiker wie Clarence Cook war nicht begeistert von dem, was die jungen Maler in München erlernt hatten, und drückte sein Bedauern aus, dass mit einer künstlerischen Einflussnahme Münchens eine Neuauflage des Düsseldorf-Kapitels drohte, »... that after having shaken off so much of Düsseldorf as we have, we should still continue to be Germanized after this fashion. ›This out of the frying pan into the fire.«¹¹⁷ Ein ebenfalls skeptischer Henry James ermunterte angesichts der 1875 in Boston ausgestellten Bilder von Frank Duveneck zu einer Revision der offenbar vorherrschenden negativen Ansichten über München: »We chose a wrong moment moreover for harbouring evil thoughts of the Munich school, for we have lately had evidence that a great talent of the most honourable sort may flourish beneath its maternal wing.«¹¹⁸

Auf der *Centennial Exhibition* 1876 in Philadelphia, der ersten Weltausstellung in Nordamerika, wurden viele Amerikaner zum ersten Mal mit ausländischer Kunst konfrontiert; diese Begegnung leitete ein kosmopolitisches Interesse ein, das in den fol-

114 Benjamin 1877, S. 9.

115 Anon. 1871; Anon. 1877; Anon. 1876; Van Rensselaer 1883, S. 39.

116 Die Bezeichnung »younger men« wurde von der Presse und (von den älteren Männern) an der National Academy of Design ausgegeben; Will H. Low: *A Chronicle of Friendship, 1875–1900*, New York: Charles Scribner's Sons 1908, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 753.

117 [Clarence Cook]: »Fine Arts«, in: *New York Daily Tribune*, 29. Apr. 1875, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 760; – Clarence Cook (1828–1900) hatte bis 1870 als Korrespondent der *New York Tribune* über die Pariser Kunstszene berichtet. Vermutlich deshalb war sein Urteil über deutsche Kunst stets kritisch, doch hatte er durch seine Herausgabe von Prof. W. Lübkes *Grundriß der Kunstgeschichte* eine Kennerschaft entwickelt, die in die Bände zur deutschen Kunst von *Art and Artists of Our Time* mündete; Cook 1978a–c; – dass die Erleichterung über den nachlassenden Einfluss von Düsseldorf nicht mit einem Vorurteil gegenüber München einhergehen musste, zeigt Brownell 1880a, S. 1–2.

118 James 1875d, S. 94.

genden Jahrzehnten in eine breite, eklektizistische Adaption ästhetischer Ideale aus unterschiedlichen Ländern und Epochen mündete.¹¹⁹ Dass sich auf der *Centennial Exhibition* junge US-amerikanische Künstler präsentierten, die ausländische Kunst bereits verinnerlicht hatten, rückte das Ganze in Reichweite. Die in Europa ansässigen US-Amerikaner – die Münchner stellten davon nur etwa 20 %, zeigten jedoch besonders qualitätvolle Gemälde – waren zahlreicher vertreten als die einheimischen Maler der Hudson River School, wenn auch weniger prominent platziert.¹²⁰

Die Reaktionen der Kritiker zeugen von Vorbehalten, die manchmal eng an die eigene Biografie gekoppelt waren: Der aus Deutschland eingewanderte S.R. Koehler erklärte mit germanozentrischem Blick auf die Beiträge von Chase, Shirlaw, Duveneck und Rosenthal, die besten amerikanischen Bilder stammten ohnehin aus München.¹²¹ Edward Strahan, der selbst in Paris Malerei studiert hatte, resignierte angesichts der ausgestellten Arbeiten einiger Munich men: »In noticing these successive upheavals in the geology of painting, it is impossible to omit allusion to the Munich school. Munich is to-day the most formidable rival of Paris as a center of art, so far as its power to draw off the young students of America is concerned.«¹²²

Scharfsinnig analysierte Raymond Westbrook anlässlich dieser Ausstellungen Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Pariser und Münchner Schulen. Er differenzierte sogar zwischen den Einflüssen einzelner Münchner Professoren und altmeisterlichen Anregungen. Für das Hier und Jetzt konstatierte er die »bedingungslose Unterwerfung unter Paris und München«, aber auch eine neue Professionalität. Und er äußerte seine Hoffnung, dass sich der herrschende Doppelstandard der Kunstkritik, die der amerikanischen Produktion trotz technischer Unzulänglichkeiten einen Heimvorteil zugestand, bald überlebt hätte.¹²³

Erfolgreicher Auftritt: US-Amerikaner auf der Internationalen Kunstausstellung 1883

In München hatten nur wenige US-Amerikaner an den großen Ausstellungen 1876 und 1879 im Glaspalast teilgenommen.¹²⁴ Erst auf der *Internationalen Kunstausstellung* 1883 hatten einheimische Künstler der Vereinigten Staaten sowie Expatriates, darunter viele Munich men, ihren großen Auftritt.¹²⁵ Die mit 180 Werken enorm umfangreiche

119 Orcutt 2005; Orcutt 2017.

120 18 von 106, um genau zu sein; ebd., S. 160–161.

121 Deutsche und amerikanische Kritiker waren sich einig darüber, dass die Präsentation deutscher Künstler nicht besonders qualitativ war; Carter 1876, S. 726; Koehler 1877, S. 242.

122 Strahan 1876, S. 26–27; Strahan (eigentlich Earl Shinn, 1838–1886) hatte in Paris Malerei studiert. Auch wenn er nicht selbst als Künstler tätig war, reflektiert sein Urteil diese Prägung. Seit seiner Studienzeit kannte er Thomas Eakins und verteidigte dessen Kunst und Lehre.

123 Westbrook 1878, S. 782, 790.

124 1876 stellte W.M. Chase dort *Normannisches Mädchen* und *Studienkopf* aus; Kat. München 1876, Nr. 38, Nr. 24; 1879 Georg von Hoesslin zwei Gemälde, Kat. München 1979, Nr. 450, 451.

125 Die Werke der Amerikaner belegten sieben Säle; Kat. Ausst. München 1883.

Partizipation verdankte sich der Kollaboration zwischen dem American Artist Club in München,¹²⁶ unter ihrem Präsidenten Robert Koehler¹²⁷ und prominenten Munich men in den USA, insbesondere Charles Henry Miller, einem inzwischen erfolgreichen Künstler und National Academician in New York,¹²⁸ Koehler und David D. Neal fungierten als Preisrichter der US-amerikanischen Abteilung.¹²⁹ Selbstbewusst wurde in der Presse die Resonanz der deutschen Experten antizipiert: »We shall watch curiously the German criticisms, and predict that they will be as enthusiastic as Teutonic conservatism will permit.«¹³⁰ Tatsächlich äußerten sich die Münchner Organisatoren und Künstlerkollegen, amerikanische und ausländische Förderer und nicht zuletzt deutsche Kritiker positiv über den US-amerikanischen Beitrag.¹³¹ Letztere bestätigten dessen technische Kompetenz bei gleichzeitiger stilistischer Abhängigkeit von fremden Schulen, sagten jedoch der Kunst der Neuen Welt eine bedeutende Zukunft voraus, sofern sie ein natives, dabei modernes Themenspektrum herausbilden würde.¹³² Dass eine nationale Kunst ein charakteristisches Motivrepertoire erforderte, war Kernpunkt aller Diskussionen über nationale Kunstentwicklungen – auch viele deutsche Maler in dieser Ausstellung traf der Vorwurf, keine klare nationale Identität vorzuweisen.¹³³

Dieser erfolgreiche Auftritt US-amerikanischer Maler auf der *Internationalen Kunstausstellung* von 1883¹³⁴ markierte eine wichtige Zäsur in der gegenseitigen Wahrnehmung der Vereinigten Staaten und der Stadt München. Deutsche Kritiker schenken den US-amerikanischen Beiträgen auf internationalen Ausstellungen nun mehr Aufmerksamkeit,¹³⁵ einige Zeitschriften führten Nachrichten über die Kunstinstitutionen an der Ostküste ein.¹³⁶

US-amerikanische Studenten in München in den 1880er-Jahren

In den USA dürften die Nachrichten über die Erfolge der Künstlerkollegen 1883 einen weiteren Aufwind entfacht haben. Ohnehin entfalteteten die Aktivitäten der zurück-

126 Der Club war sehr aktiv und hatte bereits die Beschickung der Herbstausstellung an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts organisiert; Hephaestus 1884, S. 75.

127 Robert Koehler aus Milwaukee, nach seinem Akademiestudium in München ansässig, reiste als Präsident des Clubs eigens nach New York, um für die Teilnahme zu werben. – Schon im Vorfeld erschien eine Artikelserie in *The Studio*: Anon. 1883a–d; sowie Anon. 1883e; Anon. 1883f; eine größere Zahl von Arbeiten kam anschließend an die Ausstellung im Pariser Salon nach München; Anon. 1883c.

128 Miller hatte 1862 an der Akademie, dann drei Jahre bei Adolf Heinrich Lier studiert; 1875 wurde er National Academician; Kurtz 1883, S. 8; allg. Kat. Ausst. Stony Brook 1979.

129 Grösslein 1987, S. 116.

130 Anon. 1883e.

131 De Muldor 1885, S. 26–29; hinter »De Muldor« verbirgt sich besagter Munich man Charles Henry Miller.

132 Pecht 1883; in englischer Übersetzung: Pecht 1884; vgl. auch Rosenberg 1884; Koppel 1883.

133 Koppel 1883, S. 273.

134 Edwin Austin Abbey, Toby Rosenthal und W.M. Chase sowie der Radierer Frederick Jüngling wurden mit Medaillen zweiter Klasse ausgezeichnet; B.M. 1883, S. 92; Grösslin 1987, S. 281.

135 Die Ausstellungsbeteiligungen amerikanischer Maler in Deutschland untersucht Hansen 2008.

136 Seit Ende der 1870er-Jahre hatte es gelegentlich Berichte in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* oder in der *Kunstchronik* gegeben, letztere führte auch regelmäßige Kurzmeldungen zu den USA ein; Für die *Kunst für Alle* berichtete P. Hann ab Ende der 1890er-Jahre über die Jahresausstellungen in New York.

gekehrten Akademiker nun an vielen Orten Wirksamkeit und sorgten für eine kontinuierliche Präsenz US-amerikanischer Studenten an der Akademie, die Mitte der 1880er-Jahre ihren Höhepunkt erreichte: »Hephaestus«, hinter dem sich ein Freund der US-amerikanischen Kolonie in München verbarg, berichtete der heimischen Leserschaft:

There are at present about fifty American students in the Academy at Munich. They are acknowledged by the professors to be among the most industrious, and at the close of every school year, when medals for the best works are awarded, Americans are always among those carrying off the highest honors.¹³⁷

Auch das neue städtische Erscheinungsbild beschrieb er eingehend, es sei viel moderner geworden, doch noch immer vergleichsweise altmodisch und überschaubar:

As the outside of the city has entirely changed — large and magnificent buildings, principally in the German renaissance style of architecture, springing up everywhere, narrow streets being widened, canals bridged over to form new streets, and adjacent fields being covered with handsome villas — so also the habits of the people gradually changed, adjusting themselves to the requirement of the times. To a young American student going over to Munich now, this may not appear so; to him everybody and everything, may seem old and slow, and a venerable Munich citizen, deploring the introduction of improvements, such as the street cars and the spacious and artistically decorated restaurants and cafés in place of the small and dingy »Gemüthliche Kneipe« of by-gone days, would appear a curiosity.¹³⁸

Marianna Griswold Van Rensselaer berichtete während einer Deutschlandreise aus München:

But the great artistic educational establishment is upheld with undiminished liberality, as I need hardly say to my American readers. Who has not heard of the school at Munich as one of the most seductive goals toward which the Yankee student yearns?¹³⁹

Den US-amerikanischen Studenten und ihren wohlwollenden Beobachtern in München erschien es noch immer, als sollten Paris und München gleichermaßen bedeutend bleiben: »The present generation of American art students looks to Paris and Munich, as the past has principally done to Düsseldorf, for its training, and these two art centers are likely to retain their pre-eminence for a long time to come.«¹⁴⁰ Doch in Wahrheit mündete die Aufbruchstimmung der 1870er-Jahre bereits zum Ende des Jahrzehnts

137 Hephaestus 1884, S. 75–76.

138 Ebd., S. 75.

139 Van Rensselaer 1883, S. 39.

140 Hephaestus 1884, S. 75

in eine Phase der Stagnation und mangelnden Innovation. Auf der *Internationalen Kunstausstellung* 1879 hatte die französische Kunst immensen Eindruck auf Künstler in München gemacht, und Paris war inzwischen nicht nur für Amerikaner, sondern auch für die meisten Europäer, darunter viele ehemalige Münchner Akademiestudenten, zum bedeutendsten Kunstmekka geworden. Die ausländischen Repräsentationen auf den großen Kunstausstellungen lösten regelmäßig Innovationsschübe und Trends aus, was auf ein gesteigertes Bedürfnis nach Anschluss an die internationale Szene schließen lässt.¹⁴¹

Als 1888 die nächste *Internationale Kunstausstellung* in München von US-amerikanischen Malern mit einer stilistisch breiten Palette von Werken beschickt wurde, bemerkte Friedrich Pecht gehässig, »... wie alle Parvenus würden es sich die Amerikaner niemals verzeihen, wenn sie nicht alle neuen Moden mitmachten.« Seine Behauptung, die Hälfte der Bilder sei in München, die andere in Paris gemalt, verschleierte die wahren Verhältnisse, denn nur noch ein Bruchteil der Maler folgte der Münchner Schule.¹⁴² Auf dieser *Internationalen Ausstellung* 1888 und der *Münchner Jahresausstellung* von 1889, für die eine Jury, die zum Großteil selbst im Ausland studiert hatte, ausländische Kunst privilegiert hatte, fanden die US-amerikanischen Beiträge nochmals viel Beachtung – wieder wurde deren internationale Ausrichtung betont.¹⁴³ Auch 1892 waren die USA dank der Organisation von Charles F. Ulrich nochmals mit mehreren Räumen vertreten,¹⁴⁴ dann, nach einem finalen Auftritt 1893, ließ die US-amerikanische Teilnahme merklich nach¹⁴⁵ und die aktuelle Berichterstattung verlor »Isarathen« allmählich aus den Augen.¹⁴⁶

Nachspiel: Prinzregentenzeit und Gilded Age

Dieses *coming of age* der amerikanischen Künstler, deren Orientierung nach Paris und das Nachlassen der US-amerikanischen Aufmerksamkeit auf dem Kunstmarkt wurden in München sehr wohl registriert und Versäumnisse im eigenen Lager identifiziert.

¹⁴¹ Im berühmtesten Diktum zum Thema zitiert Uhde-Bernays Lovis Corinth; Uhde-Bernays 1983, S. 230; zum raschen Wechsel der Stile in München vgl. auch Lewis 2003, S. 239–242.

¹⁴² Kat. Ausst. München 1888; lediglich den Porträts von David D. Neal und Isaac H. Caliga billigt Pecht ein amerikanisches »Wesen« zu; Pecht 1888, S. 355–356, Zitat S. 356; – wohlwollender Ramberg 1888 (S. 140), der trotzdem fand: »Die Einrichtung einer eigenen amerikanischen Abtheilung ist ziemlich willkürlich.«

¹⁴³ Pecht 1888; Muther 1888, S. 329; Ramberg 1888.

¹⁴⁴ Baer 1892; Ulrich war, wie der Verfasser, ehemaliger Akademieschüler und Langzeit-Expat in München; schon zu Lebzeiten wurde er sowohl Charles Frederic als auch Charles Frederick Ulrich genannt; heutzutage führen ihn die meisten US-amerikanischen Museen als Charles Frederic Ulrich.

¹⁴⁵ Hansen 2008, S. 50–51.

¹⁴⁶ Trotzdem erfuhr die Münchner Schule des 19. Jahrhunderts Ende der 1880er-Jahre nochmals eine sehr ausführliche Würdigung, als Clarence Cook 1888 der deutschen Kunst fast zwei ganze Bände der sechsbändigen Reihe zur Kunst des 19. Jahrhunderts widmete; Cook 1978a–c.

[Es hatte] sich [...] im Auslande ein mächtiger Aufschwung der Kunst vorbereitet und zahlreiche Künstler verschiedener Nationalitäten überraschten die Welt plötzlich durch eine außerordentliche Originalität und Leistungsfähigkeit. [...] Es dauerte nicht lange, so galt die Münchener Kunst im Ausland als veraltet. Eine für uns schmerzliche, aber heilsame Wandlung vollzog sich nun im Weltkunstmarkt. Namentlich in Amerika wurde man der alten Münchener Bilder bald überdrüssig und wandte sich der verjüngten, Licht und Luft atmenden Kunst zu, die zumeist außerhalb Deutschlands gepflegt wurde.¹⁴⁷

Soweit ein Passus aus dem Gründungszirkular der Münchener Secession 1892, deren Initiatoren damit auf Veränderungen in der Kunstszene seit Mitte der 1880er-Jahre reagierten. Mit dem Tod Ludwigs II. 1886 hatten sich monarchische Visionen für die Stadt endgültig erledigt, ihre Entwicklung lag nun in den Händen einer einflussreichen Riege von Künstlern und Investoren, der Prinzregent war eher nominell als volksnaher Freund der Künstler beteiligt.¹⁴⁸ Bei neuen Bauaufgaben war die »Vermeidung von Bestrebungen der Internationalität« zugunsten eines »charaktervollen München« für den internationalen Tourismus entscheidend.¹⁴⁹ Neben wohlhabenden Künstlern gab es ein wachsendes Künstlerproletariat.¹⁵⁰ Die Lebenshaltungskosten waren gestiegen, das kulturelle Engagement von Seiten der Regierung war geschwunden.¹⁵¹ Der exportabhängige Kunstmarkt kämpfte mit Absatzschwierigkeiten, worauf die Weichensteller der Kunstausstellungen mit der Absenkung der Schwellen reagierten.¹⁵² Dagegen opponierte die Münchener Secession: Sie forderte Klasse statt Masse, Internationalität statt Provinzialität, Moderne statt Tradition und organisierte eigene, in den ersten Jahren aufregende Ausstellungen.¹⁵³ Auch wenn ihr revolutionäres Potential sich nach wenigen Jahren verbraucht hatte, war es ihr großes Verdienst, bewiesen zu haben, dass sich Münchner Kunst nicht in der sprichwörtlich gewordenen »braunen Sauce« erschöpfte.

147 »Memorandum des Vereines bildender Künstler Münchens (1892)«, zitiert in: Ebertshäuser 1983, S. 159.

148 Prinz 1988, S. 17–21; Leutheuser, Rumschöttel 2014.

149 Huse 2004, S. 165–173, Zitat S. 170; wenige Nicht-Münchner Architekten bauten in München, jedoch viele Münchner im In- und Ausland; vgl. Klein 1988, Walter 1988.

150 Trotzdem sich seit Mitte der 1880er-Jahre eine Übersättigung des Marktes abzeichnete, wanderten weitere Künstler zu, 1878–1900 verdoppelte sich ihre Zahl; Hoh-Slodczyk 1985, S. 34; Lenman 1982, S. 10–13.

151 Dieses Engagement wurde vor allem vereitelt durch die erstarkenden konservativen Fraktionen; Lenman 1982, S. 16; vgl. auch Ludwig 1986; Löffler 2011.

152 Die Auswirkungen der seit 1883 erhobenen, protektionistischen Einfuhrzölle der USA auf die Münchner Exporte werden unterschiedlich beurteilt; die in Europa ansässigen US-amerikanischen Künstler sowie deren Unterstützer protestierten zumindest heftig; Köhler 1887; Horstman 1886, S. 303–311; – Statistiken von 1892 (zum Glaspalast) und 1900 für das Deutsche Reich weisen noch immer beträchtliche Exporte aus; Anon. 1892; Drey 1901, S. 168–169; – Möller dagegen fand Belege für drastische Einbußen trotz erstaunlich hoher Ausfuhren; Möller 1988, S. 251–252.

153 Die Gründung der Secession ist sowohl als Spaltung der Münchner Künstlerschaft wie auch als künstlerische Programmansage beschrieben worden, doch in erster Linie handelte es sich wohl um ein dringend notwendiges Zweckbündnis; Makela 1990; Best 2000; Kat. Ausst. München 2008; Lovis Corinth, zitiert in: Ebertshäuser 1983, S. 156–158.

Mit der Gründung der Secession belebte sich das amerikanische Interesse an der Kunst in München etwas.¹⁵⁴ Eine Reihe von US-Amerikanern besichtigte in den 1890er-Jahren die Ausstellungen der Secession, einige wurden korrespondierende Mitglieder.¹⁵⁵ Auch auf amerikanischem Boden fand die Secession Beachtung,¹⁵⁶ so in der deutschen Kunstabteilung auf der *World's Columbian Exposition*. William J. Forsyth – ein Löfftz-Schüler der 1880er-Jahre, seit seiner Rückkehr in der Kunstszene von Indianapolis aktiv – verfasste einen Artikel über die ausgestellten Werke als französisch inspirierte Assimilationen neuester Entwicklungen und damit prototypisch für den Münchner Umgang mit fremden Einflüssen. Man solle bedenken, wie jung die Münchner Tradition doch eigentlich sei und deren progressive Vertreter hätten einiges zu bieten.¹⁵⁷ Welch erfrischende Umkehrung der amerikanisch-deutschen Objekt-Subjekt-Verhältnisse!

Auf der *St. Louis Exposition* 1896 wurde als besondere Attraktion erstmals eine größere Zahl von Werken Münchner Secessionisten präsentiert,¹⁵⁸ ebenso im gleichen Jahr auf der *International Exhibition* des Carnegie Institute Museum of Art in Pittsburgh, organisiert von seinem Direktor John W. Beatty, einem ehemaligen Munich man.¹⁵⁹ An die Münchner Produktion wurden die alten moralischen Bedenken und eine neue Sicherheit des ästhetischen Urteils herangetragen:

Among the works of the Munich men of the newest movement there are some things which combine much disgusting suggestiveness with bad painting of a lurid sort, but these are rare, and in general, the school is distinguished by effective painting. [...] Franz Stuck is, in this kind of thing, and in much else, the master of them all.¹⁶⁰

Die Secessionisten in Deutschland wurden als revolutionäre Befreier von der akademischen Konvention gehandelt.¹⁶¹ Mit den Impressionisten in Frankreich verglich auch

154 Anon. 1895, S. 5.

155 Best 2000, S. 320–322.

156 Etwa auf der *St. Louis Exposition* 1896, vgl. Anon. 1896. – In New York erweckte die Secession offenbar wenig Interesse; so schrieb Robert Koehler an [Karl Albert von] Bauer, den Schriftführer der Künstlergenossenschaft, am 4. Apr. 1893 »Übrigens kümmert man sich hier um die ganze Bewegung [unleserlich] gar nicht; wie man überhaupt von der Bedeutung des heutigen Münchens noch kaum eine blasse Ahnung hat.« Handschriftenabteilung Monacensia, Bestand: Münchner Künstlergenossenschaft.

157 Forsyth 1894; weitere Künstler aus Indiana schrieben anlässlich der *World's Columbian Exposition* über zeitgenössische europäische Richtungen; Kat. Ausst. Köln 1991, S. 123–125.

158 Kat. Ausst. St. Louis 1896; Bibb 1896.

159 John Wesley Beatty aus Pittsburgh studierte 1876–1878 an der Akademie und bei Frank Duveneck in Poling. Zurück in Pittsburgh wurde er ein erfolgreicher Silvergraveur, Illustrator, Lehrer und Organisator, ab 1895 Direktor des Carnegie Institute, für das er die *Carnegie Internationals* organisierte, Wanderausstellungen, die einige Male auch deutsche Kunst zeigten; – Beatty wurde dabei von gut vernetzten Künstlern mit München-Bezug unterstützt, von Ignaz Marcell Gaugengigl, einem bayerischen Absolventen der Akademie, von Walter Shirlaw, den er aus München kannte, und in Paris von seinem Jugendfreund J.W. Alexander; – zum Hängekomitee in Pittsburgh gehörte Martin Leisser, ebenfalls ein Munich man, mit dem Beatty zeitweise eine Malerschule geführt hatte; Strazdes 1992, S. 58–59; zur Ausstellung von 1896 vgl. McDougall 1896.

160 Bibb 1896, S. 64; Weitenkampf 1897.

161 Kinross 1905.

der ehemalige Münchner Akademiestudent, Arthur Sinclair Covey, die revolutionären Kräfte in Deutschland; als einer ihrer fähigsten Vertreter galt ihm allerdings sein ehemaliger Professor, Ludwig Herterich.¹⁶²

An der Akademie versuchte Ludwig Löfftz, seit 1891 Direktor, den stagnierenden Lehrbetrieb für jüngere Strömungen zu öffnen: Zumindest konnte er Anfang der 1890er-Jahre mit Franz Stuck und Paul Höcker zwei junge Mitglieder der Münchener Secession gewinnen, die beliebte und innovative Schulen einrichteten,¹⁶³ und mit der Berufung von Carl Marr 1893 einen für die amerikanische Klientel wichtigen Anziehungspunkt; mindestens 50 Amerikaner sollten bis 1914 bei Marr studieren.¹⁶⁴ Doch unter dem Direktorat von Ferdinand von Miller ab 1899 verstärkte sich die Tendenz zur konservativen Bewahrung, der interessante künstlerische Nachwuchs »tummelte sich« zum Verdruss der Akademie nun an den Privatschulen, und das Kollegium sah sich der Spöttelei ausgesetzt, es bestünde aus »lauter Mumien der Pilotyschule«.¹⁶⁵ Trotzdem bot München bis zum 1. Weltkrieg ein international offenes Forum: Zusätzlich befördert durch ein breites Spektrum angewandter Kunst entstand ein Aktions- und Kommunikationsraum, in dem sich Avantgarden und neue Lebens(re)formen entwickeln konnten. Die Akademie hatte für die Entstehung dieses Raumes Grundlegendes geleistet, doch sie war längst kein Akteur mehr.

Das US-amerikanische Interesse an München, soweit es sich in der zeitgenössischen Presse äußerte, erreichte nie wieder die Intensität der 1870er-Jahre. Die wenigen Berichte der 1890er-Jahre über München sind in der Mehrzahl schlechter informiert als zuvor und sie sind retrospektiv angelegt.¹⁶⁶ Diskussionen um Münchens Niedergang als Kunststadt seit 1901 wurden gelassen referiert, wenn auch die Abwanderung moderner Kunsthandwerker als bedenklich galt.¹⁶⁷ Tatsächlich konnte München mit seiner absichtsvoll minimierten Urbanität kaum Lösungsansätze für die gewaltigen Bauaufgaben der amerikanischen Städte bieten. Die monumentalen Planungen des City Beautiful Movement orientierten sich an der französischen Beaux-Arts-Architektur. Die Mehrzahl der US-amerikanischen Kunststudenten in Europa hielt sich in Paris auf und gerade die prominenten Absolventen kehrten nicht zurück, was sich für Advokaten einer nationalen künstlerischen Identität immer mehr zum Problem entwickelte.

162 Covey 1906; zu Covey allg. vgl. Vollmer, Bd. 1, S. 487.

163 Auch Heinrich Zügel führte eine große, doch weniger innovative Schule; Diem 1975, S. 42–44; zu Höcker vgl. Jooss 2007; zu Stuck und seinen Schülern vgl. Kat. Ausst. München 1989; Purrmann 1968; zu dem amerikanischen Stuck-Schüler E. Martin Hennings vgl. Böller 2016, S. 18–21.

164 Lidtke 1986, S. 12; allein unter den Ersteinschreibungen finden sich 50 Amerikaner bei Marr, URL: <http://matrikel.adbk.de/lehrer/marr-karl-von> (Zugriff 12.08.2021).

165 »Die offizielle Bayerische Staatskunst«, in: *Das Bayerische Vaterland*, 72 (31. März 1898) und 73 (1. Apr. 1898); Zeitungsausschnitte BHStA, MK 14095; vgl. auch Obrist 1902, S. 29–38; allg. Mai 1985a.

166 Evans 1890; De Kay 1892, S. 646–647.

167 Engels 1902; Prinz 1988, S. 9; allg. und ausführlich zum Thema: Schrick 1994; für entspanntere deutsche Reaktionen vgl. Wolf 1908; Muther 1914.

Der US-amerikanische Diskurs über eine nationale Kunst

Es gehörte inzwischen zum guten Ton, auch auf die negativen Seiten des Studierens und Lebens in Europa zu verweisen.¹⁶⁸ Zwischen der *World's Columbian Exposition* und der Jahrhundertwende intensivierte sich der jahrzehntealte Diskurs über die Entwicklung einer nationalen Schule, die zu den unverzichtbaren kulturellen Identifikationsmarkern des westlichen nationalstaatlichen Systems gehörte.¹⁶⁹ Schließlich war nun die europäische Anerkennung gewährleistet, und die Ausbildungsmöglichkeiten hatten sich durch den Einsatz zahlreicher Heimkehrer grundlegend verbessert.¹⁷⁰ So mehrten sich Appelle an das patriotische Verantwortungsgefühl, zurückzukehren und zum Aufbau einer nationalen Kunst beizutragen. Schon Mitte der 1880er-Jahre wurde Expatriate Toby Rosenthal in München zitiert, er rate den jüngeren Landsleuten, sich auf »home material«, »home sympathies« und »home inspiration« zu verlegen.¹⁷¹ Ganz ähnlich diagnostizierte der eingangs erwähnte deutsche Kunstschriftsteller Otto Brandes angesichts der gefeierten Werke amerikanischer Maler auf der Pariser Weltausstellung 1889:¹⁷²

Amerika ist unter allen Gesichtspunkten das Land der Zukunft. Es ist erstaunlich, welchen Aufschwung die bildende Kunst unter den Amerikanern genommen. Sie sind freilich meist alle Zöglinge der französischen Schule, doch finden sich auch vielfach bereits sehr persönliche Noten. [...] Wir haben nun in der amerikanischen Sektion wohl selbständige künstlerische Individualitäten, aber keine amerikanische Kunst. Hierzu dürfte erforderlich sein, daß die meist in Paris domizilierenden Künstler in die Heimat zurückkehrten und uns beweglich und beredt ihr Volk in den verschiedensten Manifestationen seines öffentlichen und privaten Lebens schilderten. Amerika hat ein Recht auf eine nationale Kunst.«¹⁷³

Der zeitgenössische systemische Rassismus sowohl der einheimischen als auch der europäischen Befürworter solch einer nationalen US-amerikanischen Schule ließ sie selbstverständlich davon ausgehen, dass diese in erster Linie von weißen, männlichen Kunstschaaffenden vertreten werde. Sie forderten die Rückkehr expatriierter Künstler in die USA, die Erstellung eines spezifischen Themenkanons und die Findung eines entsprechenden Idioms – wie dieses aussehen sollte, wusste keiner zu sagen.¹⁷⁴ Um die

168 Vor einem Absturz ins Münchner Künstlerproletariat warnte Anon. 1898; vor Illusionen über das Künstlerleben Anon. 1898a. – Unter den Expatriates gab es auch in München große soziale Unterschiede: Marr und Rosenthal etwa brachten es zu Wohlstand, während Sion Longley Wenban verarmt starb; zu Wenbans Misere vgl. Weigmann 1913, S. 15–17.

169 Clarke 1900; Keller 1902; allg. zum Thema vgl. Prebus 1994; Moore 2000.

170 Lathrop 1893, S. 751; Lathrop fand, man könne junge Künstler nun (fast) ganz selbst ausbilden, nur einigen wenigen, die in Europa ihren Horizont erweitern würden, sollte mit Stipendien geholfen werden.

171 Van Rensselaer 1883, S. 39.

172 Fink 1990; Kat. Ausst. Norfolk 1989.

173 Brandes 1889, S. 41–42.

174 Vgl. dazu Pecht 1888, Ramberg 1888; Hermann 1897; in den USA wurden gerne europäische Meinungen zitiert, etwa die des französischen Malers Jean-François Raffaelli (1850–1924) während seines Amerika-Besuches 1895; Anon. 1895a.

Jahrhundertwende setzte sich – angesichts der Veränderungen, die Amerika durch den Zuzug von Millionen europäischer Einwanderer erlebte – die Überzeugung durch, dass eine nationale US-amerikanische Schule – analog zur integrativen Wirkungsweise des *melting pot* – europäische Kunstformen im Verein mit in den USA entwickelten fruchtbar machen könne – doch auch jetzt wurde eine Beteiligung nicht-weißer Künstler nicht diskutiert.¹⁷⁵

Trotz zum Teil heftiger öffentlicher Gegenrede¹⁷⁶ beurteilten die meisten Kunstlehrer die Sachlage pragmatisch¹⁷⁷ und empfahlen nach wie vor ein Aufbaustudium an einer europäischen Schule oder zumindest ausgedehnte Aufenthalte in den Kunsthauptstädten,¹⁷⁸ was den jungen Künstler*innen den Blick für das charakteristisch »Amerikanische« schärfen sollte.¹⁷⁹ Da sich die strenge ästhetische Orientierung nach Paris zur Jahrhundertwende langsam lockerte, profitierte die jüngere Student*innengeneration nun von unterschiedlichen Kunststädten, Akademien, Privatschulen oder Künstlerkolonien – und in diesem Kontext galt München durchaus noch als Option: »I should say, [...] go to the French capital first, where the artistic atmosphere is stronger and more vital, and later when the eye has become strong and quick for drawing and proportion and something has been learned of color, to Munich for a broadness and thoroughness of style and knowledge of detail ...«, riet der amerikanische Student George W. Bardwell in München¹⁸⁰ und verkehrte damit die ehemals gängige Reihenfolge, nach der man zunächst nach München zur Grundausbildung in überschaubarem Rahmen und dann nach Paris aufs große Parkett gegangen war. München behielt auch nach der Jahrhundertwende sein Image als libertine Studentenstadt. An der Akademie führten die Professoren ein strenges Regiment über junge Studenten und altgediente Modelle – das internationale Publikum nahm es gelassen.¹⁸¹

Selbst wenn viele Meinungsmacher die patriotisch motivierte Rückkehr in die USA forderten: Die Betroffenen selbst fanden weder die Erwerbsmöglichkeiten noch das künstlerische Umfeld dort zufriedenstellend. Europäische Importe, selbst wenn sie von

175 Fisher 2000, S. 92.

176 Besonders scharf urteilte der 1882 aus Hamburg eingetroffene, japanisch-deutsch-amerikanische Autor Sadakichi Hartmann; Hartmann 1903, S. 160–162; Anon. 1888b; F.M. 1890.

177 So etwa Philip Leslie Hale, seit 1893 Lehrer in der Antikenklasse der Schule des Boston Museum of Fine Arts; Hale 1897; zu Hale vgl. Fleming 1986, S. 234.

178 Lathrop 1893, S. 751; dies nicht zuletzt, um damit einem übertriebenen Selbstbewusstsein und oberflächlichen Erfolgsstreben der jungen Amerikaner entgegenzuwirken; Parker 1902, S. 16.

179 »But five or six years abroad should enable the young American to see what is peculiar and essential in his own country life [sic] ...«; Anon. 1895a; zur Diskussion allg. vgl. Weinberg 1983.

180 Anon. 1894; George W. Bardwell, der dies im Brooklyner Adelphi-Club referierte, hatte ab 1880 in der Zeichenklasse von Hackl, später in Paris studiert, doch bevorzugte er offenbar München. – Auch Allen B. Doggett, der seit 1887 an der Akademie studierte, gab Ratschläge zum Studium; A.B.D. 1890.

181 Veer 1905; van der Veers positive Darstellung wurde von Arthur S. Covey mit Karikaturen und Akademiestudien illustriert. Covey hatte 1904 für ein Jahr bei Herterich, Marr und Löffitz studiert; er lebte inzwischen in London als Assistent von Frank Brangwyn; Arthur Covey an A. Weimer, Aloysius G. Weimer research material, AAA, Rolle 1285; zu Covey allg. vgl. Vollmer, Bd. 2, S. 577.

Expatriates stammten, waren begehrt als einheimische Ware,¹⁸² weshalb sich viele zu einer kosmopolitischen Lebensführung und kontinuierlichen Assimilation europäischer Stile gezwungen sahen.¹⁸³ Erst gegen Ende des Jahrhunderts kehrten zahlreiche prominente und langjährige Expatriates in die USA zurück, so auch John W. Alexander, Frank Duveneck und Robert Koehler.

Deutsche Kunsturteile ab den 1890er-Jahren

Die *World's Columbian Exposition* schuf unter deutschen Kunstexperten und Intellektuellen ein neues Bewusstsein für die Kapazitäten der US-amerikanischen Kunstentwicklung.¹⁸⁴ Im Vorfeld hatte Robert Koehler in München für die Leser der *Kunst für Alle* den aktuellen Stand der Kunst in den Vereinigten Staaten resümiert, doch trotz einer stolzen Fülle an Informationen wirkt seine Bestandsaufnahme verhalten.¹⁸⁵ Dagegen reagierte so mancher Amerikabesucher geradezu euphorisch. Wilhelm Bode, der Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums in Berlin und Kritiker des deutschen Historismus im Endstadium, erlebte Architektur und Kunstgewerbe in den USA als überlegen,¹⁸⁶ während er die Malerei und Bildhauerei in die internationale Entwicklung einordnete und ihr stilistische Geschlossenheit und ein hohes Durchschnittsniveau bescheinigte.¹⁸⁷

So jung die Kunst in den Vereinigten Staaten ist, so ausgesprochen und bestimmt ist schon ihr Charakter, gerade verglichen mit der Kunst bei uns, die sich an eine uralte Entwicklung anlehnt. Die amerikanische Kunst hat alle Vorzüge der Jugend: sie ist frisch und naiv, sie entspringt aus dem praktischen Bedürfnisse und ist doch zugleich phantasievoll und ideal, sie ist voll Ausdauer und Zuversicht; alles Eigenschaften, die ihr einen raschen Fortschritt auf dem betretenen Wege sichern.¹⁸⁸

Hauptursache für diese günstige Entwicklung sei, so Bode, die amerikanische Künstlerausbildung, die nur Zeichnen und Techniken für die angewandten Künste vermittelte, Kunstakademien im europäischen Sinne existierten dort nicht. Sein Wunsch nach einer reformierten Künstlerausbildung in Deutschland machte ihn offensichtlich blind für die Tatsache, dass die meisten der Schulen, die Absolventen europäischer Akademien

182 Auch Lathrop beklagte, dass selbst minderwertige ausländische Kunst beliebter war als amerikanische; Europäer schätzten amerikanische Kunst höher als »die eigenen Leute«; Lathrop 1893, S.751.

183 Clayson 2009, S. 15–16; – Isham schrieb, nicht nur die amerikanischen, auch die europäischen für den Salon konzipierten Gemälde seien nicht von den französischen Produkten zu unterscheiden gewesen; für die Orientierung der Amerikaner an Paris sei ihre Entfernung von der künstlerischen Heimat und ihre Überzeugung von deren Motivarmut verantwortlich gewesen; Isham 1943, S. 403.

184 Zu den ausgestellten amerikanischen Gemälden vgl. Kat. Ausst. Washington 1993.

185 Koehler 1893a–b.

186 Bode 1901, S. 8; an die Anerkennung des prominenten Ausländers angesichts der amerikanischen Abteilung des Fair erinnerte man sich in den USA noch lange; Isham 1943, S. 417.

187 Bode 1901, S. 32–36.

188 Ebd., S. 37.

aufgebaut hatten, angewandte und akademische Ausbildungszweige kombinierten.¹⁸⁹ So reflektiert Bodes Wahrnehmung der US-amerikanischen Realität vor allem die deutsche Befindlichkeit.

Richard Muther war zuhause geblieben, doch gab er ein Jahr nach der *World's Columbian Exposition* die vielleicht erkenntnisreichste Stellungnahme eines deutschen Zeitgenossen zur US-amerikanischen Kunst. Im Band 3 seiner *Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts* behandelte er auch die amerikanische Malerei ausführlich und mit bemerkenswerter Objektivität. Sein Urteil basierte auf den entsprechenden Repräsentanzen in Paris 1889 und München 1892 sowie auf Berichten aus den USA. Muther vollzog die ungeheuren technischen Fortschritte der amerikanischen Malerei der vergangenen zwölf Jahre nach,¹⁹⁰ ebenso die Einrichtung einer reichen Infrastruktur mit Museen, Kunstschulen, Kunstvereinen, Sammlungen und illustrierten Zeitschriften. Amerika verfüge über ein »eigenartiges Kunstleben«, schrieb er, damit sei amerikanische Kunst »keineswegs mehr ein Annex der europäischen, sondern ein selbstständiger, von Europa losgelöster Organismus.«¹⁹¹ Die amerikanische Malerei weise gegenüber der europäischen zwar keine inhaltlichen, dafür aber andere positive Differenzen auf – und Muther ließ die Gelegenheit zu Seitenhieben ins eigene Lager nicht ungenutzt:

Im Uebrigen ist die amerikanische Kunst ein Resumé der europäischen, wie die Race selbst eine Mischung der Culturvölker der alten Welt. [...] Aber sie ist ein sehr geschmackvolles Resumé, und wenn Amerika vielfach noch immer als bequemer Ablagerungsplatz für europäische Marktwaare [sic] gilt, so bedeutet dies nicht, dass dort keine Maler vorhanden, sondern nur, dass diese Maler zu stolz sind, den Forderungen des Kunsthändlergeschmacks zu genügen.¹⁹²

Für Neuerungen zeigten sich die Amerikaner besonders offen, was Muther äußerst positiv beurteilte, sie seien als Erste der »Lichtmalerei Manets« gefolgt und so »schlossen sie auch als die Ersten sich jenem Farblyrismus an, der, von Watts und Whistler ausgehend, heute in der europäischen Malerei immer größere Kreise zieht.«¹⁹³

189 Bode führt als Beispiele, die besonders erfolgreich zum Aufschwung des Kunstgewerbes und der Architektur beigetragen hätten, das Pratt Institute in Brooklyn, das Armour Institute in Chicago und die Academy of Design in New York an; Bode 1901, S. 40. – Doch nur das Pratt Institut passt in die von Bode beschriebene Kategorie eines großen Colleges für alle angewandten Bereiche; dagegen handelte es sich beim Armour Institute [of Technology] um einen Vorläufer des Illinois Institute of Technology und bei der [National] Academy of Design um die »Hüterin« der hohen Kunst.

190 Muther 1894, Bd. 3, S. 392; Muther zitiert hier G.W. Sheldon 1878 in *Harper's Monthly*, der große Fehler der amerikanischen Kunst sei Ignoranz.

191 Ebd., S. 393–395.

192 Ebd., S. 396.

193 Ebd., S. 403.

Amerika hat also eine Kunst. Selbst die in der Heimath Thätigen zeigen weniger nationalen Accent als etwa die Dänen oder Holländer und können ihn nicht haben, weil Amerikas ganze Cultur weit mehr als die der andern Völker sich dem internationalen Weltverkehr öffnet. Sie sind, mag Europa oder Amerika ihr Wohnsitz sein, als Kinder der neuen Welt auch die Modernsten unter den Modernen.¹⁹⁴

Deutsche Kulturpolitik und us-amerikanische Kunst bis 1914

Ungeachtet der zunehmenden Wertschätzung amerikanischer Kultur durch liberale Beobachter blickten antimoderne und/oder regierungsnahе Kreise auch nach der Jahrhundertwende in vermeintlicher kultureller Überlegenheit auf die Vereinigten Staaten.¹⁹⁵ Kaiser und Regierung nahmen die Verbreitung deutscher Kultur zur Mehrung des kultur(-politischen) Einflusses aktiv, um nicht zu sagen aggressiv in Angriff, auch die Präsentation deutscher Kunst wurde zur Staatsangelegenheit mit kommerzieller Komponente. Erste größere Initiativen waren die Eröffnung des Germanic Museum an der Harvard University 1903¹⁹⁶ und die deutsche Vertretung auf dem *St. Louis World's Fair* von 1904. Während die germanophile Tradition Harvards Ersterem zu einer gewissen Akzeptanz verhalf, geriet Letzteres zum retrogressiven Desaster.¹⁹⁷ Ein positives Gegenbeispiel boten die Aktivitäten von Charles M. Kurtz, dem Direktor der Albright Art Gallery in Buffalo, der 1906 eine Wanderausstellung deutscher Malerei kuratierte, die vor allem Werke von Mitgliedern der Seession sowie von Arnold Böcklin und Hans von Marées einschloss.¹⁹⁸ Kurtz wurde in Deutschland von prominenten Förderern unterstützt, etwa von Hugo von Tschudi und Fritz Gurlitt in Berlin, von der Witwe Franz von Lenbachs, Carl Marr und der Galerie Heinemann in München.¹⁹⁹

Die deutsche Regierung griff diese Idee auf und lancierte selbst eine repräsentative Schau im »Land der Milliardäre«. ²⁰⁰ Schlüsselfigur für deren Umsetzung war der deutschamerikanische Geschäftsmann und Kunstsammler Hugo Reisinger,²⁰¹ der sowohl in den USA als auch in Berlin und München auf höchster Ebene vernetzt war. Zusammen mit Carl Marr und Arthur Kampf organisierte Reisinger eine Retrospektive deutscher Malerei und Skulptur der vorangegangenen 30 Jahre, die 1909/10 in New

194 Ebd., S. 404–405.

195 Ott 1991.

196 Das Germanic Museum wurde nach dem 1. Weltkrieg in Busch-Reisinger Museum, nach den beiden Hauptsponsoren, Adolphus Busch und seinem Schwiegersohn Hugo Reisinger, umbenannt.

197 Lützel 2005, S. 64; Mai 2010, S. 323–325.

198 Sie tourte anschließend nach St. Louis, Chicago, Indianapolis und Washington. – Zu Charles M. Kurtz (1855–1909) [nicht zu verwechseln mit William Kurtz (1834–1904) siehe S. 69, Anm. 53] vgl. Anon. 1909a; Gerdt, 1987, S. 41; D'Unger 1907.

199 Birnie Danzker 2008, S. 279.

200 »Damals war auf Anregung und mit Unterstützung der Regierung einer der ersten, bisher regelmäßig ohne besonderen Erfolg verlaufenen Versuche einer Förderung des Verkaufs deutscher Kunstwerke durch Ausstellungen im Ausland, im Lande der Milliardäre, in Vorbereitung.« Bode 1930, S. 208.

201 Hugo Reisinger (1856–1914), Schwiegersohn des Brauereimagnaten Adolphus Busch, sammelte deutsche und amerikanische Kunst und sponsorte, auch in München, philanthropische Projekte; – Korrespondenz zwischen Reisinger und Verantwortlichen in New York, Berlin und München in: BHSTA, MA 92358.

York, Boston und Chicago gezeigt wurde.²⁰² In der Einleitung zum Katalog benannte Paul Clemen, seinerzeit Austauschprofessor in Harvard, den Grund der Ausstellung: Deutsche Kunst sei in den USA mittlerweile nahezu unbekannt, sie erfahre nur noch in einigen Sammlungen in New York und Chicago die ihr angemessene Wertschätzung.²⁰³ In den USA reagierte man erstaunt auf die deutsche Leistungsschau, konstatierte vor allem die Heterogenität der neueren Kunstszene und sah Berlin und München an der Spitze.²⁰⁴

Im Gegenzug organisierte Hugo Reisinger eine Ausstellung US-amerikanischer Kunst in Berlin und München, zu der die neuen Museen, Privatsammler, Künstler sowie er selbst einen repräsentativen Querschnitt der Produktion der vergangenen Jahrzehnte beisteuerten.²⁰⁵ Doch der qualitätvollen Auswahl²⁰⁶ wurde nicht die verdiente Aufmerksamkeit zuteil – in München noch weniger als in Berlin.²⁰⁷ Paul Clemen, zwar gut informiert, dafür mit geschärftem nationalistischen Ton²⁰⁸ aus Harvard zurückgekehrt, schwadronierte von einer angeblichen kulturellen Monroe-Doktrin (»Die ganze Welt der amerikanischen Kunst«) und fand weit mehr zu tadeln als zu loben. Nur einer blieb von seiner Kritik verschont und wurde stattdessen vereinnahmt: Frank Duveneck – er sei »... für die Deutschen die merkwürdigste Erscheinung der Ausstellung« und für einen Deutschen auf Entdeckungsreise in Amerika die größte Überraschung. Denn Duveneck gehöre ganz in die deutsche Entwicklung.²⁰⁹

202 Reisinger gewann Henry Clay Frick für die Ausstellung, der dafür den von ihm eben erbauten Trakt des Metropolitan Museum öffnete. Anschließend wanderte sie in reduzierter Form in die Copley Society in Boston und das Art Institute of Chicago; kritisch äußerte sich zur Werkauswahl Valentiner 1909.

203 Clemen 1909, S. 5 [für jede der drei Stationen gab es einen eigenen, in Berlin gedruckten Katalog]; Paul Martin Clemen (1866–1947) war Kunsthistoriker an der Universität Bonn, wiederholt Reisebegleiter von Mitgliedern des preußischen Königshauses und im Rahmen des deutsch-amerikanischen Gelehrtenaustausches 1908/09 Gastprofessor in Harvard; Biografie nach Lützeler 1957.

204 Anon. 1909.

205 Anon. 1910.

206 Der Katalog belegt die zahlreichen Museumsstücke namhafter Künstler, die auch heute noch zum Kanon der amerikanischen Kunstgeschichte zählen; Kat. Ausst. Berlin 1910.

207 Für Wilhelm Bode war sie »ausschließlich das wenig gelungene Werk von Mr. Reisinger in New York.« Bode 1930, S. 207; andere amerikanische Repräsentanten waren wohlwollender betrachtet worden; vgl. Heilbutt 1902/03, S. 390–392.

208 Der Ton war zum Teil noch schärfer; so etwa der des Herausgebers der Zeitschrift *Kunst und Künstler*, Karl Scheffler, der in krampfhaft kolonialistischer Haltung nur Derivate erkennen wollte; Scheffler 1910.

209 Clemen 1910, S. 361–362, Zitat S. 367.

2 Die Belegung im Überblick – 415 US-Amerikaner in 65 Jahren: ihre Präsenz an der Akademie, ihre kulturell und lokal determinierten Voraussetzungen

415 US-Amerikaner entschlossen sich seit den 1850er-Jahren bis zum 1. Weltkrieg zu einem Studium an der Königlich bayerischen Akademie der bildenden Künste in München. Dafür war nicht nur die dargestellte Meinungsbildung in den Medien verantwortlich; eine größere Rolle spielten Herkunft, familiäres Umfeld, die Beziehungen zu Künstlerfreunden und Lehrern sowie die vorausgegangene eigene Ausbildung – also lokale, persönliche, wirtschaftliche und pädagogische Konstellationen und die daraus resultierenden Kommunikationsprozesse, die nicht nur den Aufbruch nach München, sondern auch die Aufnahme des jungen Künstlers nach seiner Rückkehr und den weiteren Verlauf seines Werdegangs bestimmten. Bisher war in der amerikanischen Kunstgeschichte immer wieder von einem Phänomen die Rede, das mehrheitlich deutsch geprägte Künstler aus den Städten des Mittelwestens betroffen habe, die nach der Rückkehr in New York aktiv geworden seien.¹ Selbst wenn sich genug Beispiele für diese Behauptung finden, lässt sie einen Großteil jener Studenten unberücksichtigt, die eine andere ethnische und geografische Herkunft aufwiesen und/oder in andere Gebiete migrierten.

Um die tatsächlichen Zusammenhänge plausibel darstellen zu können, ist zunächst Grundlagenforschung notwendig, welche die gesamte US-amerikanische Studentenspopulation quantitativ und ›qualitativ‹ unter die Lupe nimmt. Für die chronologische Aufschlüsselung des Schüleraufkommens liegen die Zahlen der Neueinsteiger in den Matrikelbüchern vor, anhand derer sich die rasche Zunahme und allmähliche Abnahme des Ansturms aufzeigen lässt. Für die Kernjahre der stärksten Belegung gibt es zusätzliche Zahlen – als Teil eines Berichts des damaligen amerikanischen Konsuls –, welche die jährliche Fluktuation plastischer machen.²

In einem nächsten Schritt werden auf Basis der Angaben, welche die Studenten in den Matrikelbüchern zu Namen, Herkunft, Beruf des Vaters, Religion und Alter mach-

1 Sellin 1976 (S. 61): »... regional tendencies [...] became more pronounced about this time – at least for a while – in a Boston/Barbizon, Philadelphia/Beaux-Arts, Cincinnati/Munich/New York alignment.« – Bryant 1991 (S. 23) betont einerseits die Herkunft vieler Studenten aus dem Mittleren Westen: »Indeed, Chase joined numerous young Americans, largely from the midwestern cities dominated by German culture – St. Louis, Cincinnati, and Milwaukee – who went to Bavaria seeking instruction and inspiration.« Doch modifiziert er kurz darauf: »Although some – children of German immigrants who lived in the Middle West – had enrolled because of cultural ties, others sought training in Munich solely because of its more progressive teaching methods.« – Vgl. auch Gerdt 1995/96 (S. 69): »... Paris and Munich – the latter often the preference of artists from midwestern cities with a large German population, such as Cincinnati and St. Louis.« – Ebenso nimmt Quick 2009 (S. 174–176) für die meisten der Schüler zwischen 1870 und 1885 eine deutschamerikanische Herkunft an.

2 Horstmann 1886, S. 312; alle anderen Zahlen aus URL: <https://matrikel.adbk.de>, vgl. die Liste im Anhang.

ten, Tendenzen und Differenzen der vorherrschenden ethnischen, lokalen und sozialen Parameter nachgezeichnet und diese im Zusammenhang mit der Chronologie der Bewegung betrachtet. Es gelten die Kategorien: »kulturelles Gepäck«, das die ethnische Herkunft und den Berufsstand des Vaters als Indikatoren für finanzielle Ressourcen, aber auch die Religion als zusätzliche sozioethnische Komponente einschließt, »Zeit«, die zweifach auftritt und sowohl die sukzessiven Einwanderungswellen als auch die Veränderung in der Wahrnehmung und den Umgang mit der Akademieausbildung betrifft, und schließlich »Ort«, die Stadt oder die Region, aus der der Student stammt und in die er in der Regel zunächst einmal zurückkehrt.³ Transkulturelle Wissensvermittlung im transatlantischen Raum ist von den politischen und ökonomischen Veränderungen in beiden Ländern beeinflusst, von Diskursen über eine nationale Kunstentwicklung und gleichzeitig von translokalen und persönlichen Beziehungen, welche für die Kommunikation und Wissensvermittlung unter den Betroffenen verantwortlich sind.⁴ Diese Hilfskonstruktionen lassen keineswegs außer acht, dass sämtliche Kategorien immer nur in einer variablen, hybriden Form vorliegen.

Die relative Wirkmächtigkeit der Munich men wies enorme lokale und zeitliche Unterschiede auf. Gründe dafür, so wird hier behauptet, lagen in der kulturellen Aktivität des jeweiligen urbanen »Ausgangsraums«, von dem der Student in seine »Zielregion« aufbrach und in den er nach seiner Rückkehr wieder aufgenommen wurde⁵ (oder eben nicht, wodurch er sich zur weiteren Abwanderung veranlasst sah), in den jeweiligen kritischen und ästhetischen Präferenzen, ethnischen Allianzen (zu Deutschland oder eben nicht), den Konkurrenzverhältnissen zu anderen amerikanischen Städten und nicht zuletzt im Timing. Wann sich eine Stadt kulturell entwickelte und welche geschmacklichen Prämissen dann gerade galten, war entscheidend für die Entsendung von Studenten nach München sowie ihre Aufnahme nach der Rückkehr und damit für ihren Handlungsspielraum. In dem über 60-jährigen Kreislauf ist »nach der Rückkehr« immer auch »vor der Abreise«. Über die europäischen Kunstzentren und die Kunstrichtungen, welche von jungen Männern aus ihrer Mitte dort assimiliert und von dort zurückgebracht wurden, waren sich die Bewohner der einzelnen Räume häufig, aber nicht immer einig. So werden Pauschalkategorisierungen wie Gegensätze zwischen Ost und West oder Metropole und Kleinstadt der Komplexität der Aktionen und Reaktionen nicht gerecht.

3 Für die Analyse wurden Kategorien aufgegriffen, die für die transatlantische Untersuchung deutscher Einwanderergruppen entwickelt worden sind, besonders hilfreich war hier: Harzig 2006; hier lauten die Begriffe »territory« bzw. »region« und »cultural baggage«, sowie (analog zu Pierre Bourdieu) »cultural capital«, »class«, »religion« und »time«.

4 Harzig 2006 (S. 168–169) spricht von »transkulturellen Beziehungen« im »transatlantischen Raum« und unterscheidet zwischen Makro-, Meso- und Mikrolevel; – »Transkulturalität« wurde von Wolfgang Welsch als prozesshafte Durchdringung von Heterogenitäten beschrieben; Welsch 1994; – für viele Akteure ergaben sich translokale Beziehungen über ihre transkulturellen Voraussetzungen, aus der Begegnung mit anderen Akteuren resultierten weitere translokale Verbindungen; zur Bedeutung der Translokalität vgl. Freitag 2005.

5 Von »Ausgangsraum« und »Zielregion« spricht Oltmer 2010, S. 4.

Die Einstiegsklasse der Studenten an der Akademie wurde ebenfalls in den Matrikelbüchern festgehalten. Sie gibt Aufschluss über die Zusammenhänge zwischen der Ausgangsqualifikation der Studenten und der Einstufungspolitik der Akademie. Abschließend werden alle gewonnenen Daten unter Ergänzung biografischer Daten einem kombinatorischen Vergleich unterzogen. So können vorsichtige Aussagen über die Beweggründe der Reise nach München und den Zusammenhang zwischen Verweildauer und dem Nutzen weiterer europäischer Ausbildungsphasen für den späteren Bekanntheitsgrad getroffen werden.⁶

Zahlen und Daten, Fakten und Mutmaßungen

Als amerikanische Studenten an der Münchner Akademie werden in dieser Arbeit all diejenigen definiert, die bei ihrer Anmeldung einen amerikanischen Herkunftsort angaben sowie zusätzlich solche, die zwar einen Ort im deutschen Sprachraum aufführten – neben den deutschen Staaten zählten dazu die deutschsprachigen Gebiete Österreich-Ungarns und Enklaven in Russland und Osteuropa, sowie die Schweiz und das Elsass –, deren Biografien sie jedoch als in den USA groß gewordene Kinder von Emigranten ausweisen. Die US-amerikanische Studentenspopulation an der Akademie stellte eine der größten ausländischen Fraktionen dar, an vierter Stelle nach den Schülern aus der Schweiz, Österreich und Polen.⁷ Vor allem aufgrund eines hohen Anteils an Deutschamerikanern erschienen sie den Zeitgenossen vergleichsweise gut integriert.⁸ Während ihrer jahrzehntelangen Präsenz in München unterhielten sie trotz hoher Fluktuation dauerhaft ein inoffizielles Forum, den American Artist Club, der aus den zwanglosen Kneipabenden Mitte der 1870er-Jahre hervorgegangen war und bis zum 1. Weltkrieg bestand; eine Reihe erfolgreicher Vermittler von Kontakten und Kunstkäufen, wie Toby Rosenthal, Robert Koehler, Orrin Peck oder Carl Marr, waren hier für ihre Landsleute aktiv; einige gehörten auch anderen Münchner Künstlervereinen wie der einflussreichen Allotria an,⁹ so Marr, Charles F. Ulrich und Hermann Urban; manche Langzeit-Expatriates durften sich sogar der Gunst des Prinzregenten erfreuen, etwa Ulrich und Hermann Hartwich.¹⁰

⁶ Als Hauptquellen werden herangezogen: Bott, Merrill 1996 (stellen allerdings Daten aus allen Fundstellen ohne Abgleich ihrer widersprüchlichen Aussagen nebeneinander); als Künstlerlexika, AKL, TB, Vollmer, Mantle-Fielding; spezifischere Lexika wie Ludwig 1981–1994; Gerdts 1990; Dearinger 2004; Haverstock, Vance, Meggitt 2000 sowie die Künstlerverzeichnisse Koehler 1882/84; Clement, Hutton 1879 und 1884; Hosking 1905.
⁷ URL: <https://matrikel.adbk.de>, Recherche »Herkunftsland historisch«, für den Zeitraum von 1809–1920: 401 US-Amerikaner (plus 14 mit deutschen oder nicht zugeordneten Herkunftsorten; ab 1921 bis 1935 weitere 35), 708 Studenten aus der Schweiz, 702 aus Österreich (Herkunftsland heute) und 528 aus Polen; auf die Amerikaner folgten mit einigem Abstand 325 Studenten aus Tschechien.

⁸ Schlittgen 1926, S. 49.

⁹ Franz Stuck hat in einem Album der Allotria Hermann Urban und Charles F. Ulrich karikiert, Kat. Ausst. Tettenweis 2006, S. 18, 20–21, 56–57; *Allotria Künstleralbum mit Karikaturen zumeist von Franz von Stuck*, Blei, Feder, Pinsel, z. T. aquarelliert, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

¹⁰ Kat. Ausst. München 1927, S. 12; für seine Verdienste um die *Internationale Kunstausstellung 1892* erhielt Ulrich den Orden des Ritters von St. Michael; Meislin 1996, S. 71.

Wie andere Studentenpopulationen im Ausland¹¹ zerfallen die Amerikaner an der Akademie in drei Hauptgruppen: Erstens die ›Pioniere‹, die bis 1869 eintrafen, gerade mal 27 an der Zahl, von denen jedoch einige für die gesamte Bewegung wegweisend wirkten, entweder weil sich ihr Erfolg in Europa in den USA herumsprach, wie im Fall von Rosenthal und David D. Neal, oder weil sie über Jahrzehnte Schlüsselpositionen an amerikanischen Institutionen innehielten, das galt für Lemuel Wilmarth, Conrad Diehl, Charles Henry Miller, Frederick W. Freer und Martin Leisser; zweitens die Kerngruppe von 136 der eigentlichen, als »Munich men« apostrophierten Künstler der 1870er-Jahre sowie ihren 101 Nachfolgern bis 1887. Während eine Reihe von Schülern der 1870er-Jahre wie William M. Chase, Walter Shirlaw, Frank Duveneck und die Duveneck Boys, John W. Alexander, John Twachtman vor allem in den USA von sich reden machten, erreichten Studenten in den 1880er-Jahren teilweise auch in Europa einen gewissen Bekanntheitsgrad, etwa Charles F. Ulrich, Walter MacEwen oder Carl Marr; andere wie T.C. Steele oder Joseph H. Sharp spielten nur lokal wichtige Rollen. Diese beiden Gruppen gehörten zu jener Gründergeneration, welche die Kunstentwicklung der USA nachhaltig veränderte; schließlich folgte als dritte die mit 150 Anwärtern immer noch beachtliche Gruppe derer, die von 1888 bis zum Ende des Betrachtungszeitraums 1916 an der Akademie studierten. Ihr postakademischer Bekanntheitsgrad ist weitaus geringer, doch unter vielen obskuren Namen findet sich eine Reihe zukünftiger Vertreter der US-amerikanischen Moderne – hier sind John Covert, William Sommer, Bertram C. Hartman und Adolphe Borie zu nennen.

Die Erstregistrierungen der US-Amerikaner an der Akademie dokumentieren einen raschen Aufwärtstrend während der 1870er-Jahre – von vier Anwärtern (1870) auf 22 (1877) – und einen langsamen Abwärtstrend ab 1888 – von da an bis zum 1. Weltkrieg bewegten sich die Neuzugänge, abgesehen von gemäßigten Ausreißern nach oben oder unten, zwischen vier und sechs jährlich.¹² Anfang der 1870er-Jahre, als die Amerikaner erstmals mit 12 bis 20 Mann Präsenz zeigten,¹³ betrug der Anteil der »Ausländer« im Vergleich zu dem der »Inländer« und »Bayern« 41,39 %, ¹⁴ was zum einen die internationalen Wachstumsbestrebungen der Akademie spiegelt, zum anderen den hohen Bedarf an Ausbildungsplätzen für Studenten aus Herkunftsländern mit beschränkter Infrastruktur für die Künstlerausbildung.

Die Gesamtbelegungszahlen steigerten sich von 1870 bis 1884 dramatisch, von 244 im WS 1871/72 auf 552 im WS 1884/85.¹⁵ Als Entlastungsmaßnahme wurde eine Vor-

11 Heteren 1998, S. 263–264f; Zonta 2004.

12 Soweit nicht anders erwähnt, ergeben sich die Zahlen aus den Einträgen in den Matrikelbüchern.

13 Statistischer Bericht der KbAdBK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872 (12 Amerikaner im SS 1871/72); Bericht über die Thätigkeit der verschiedenen Schulen an der AdBK während des Jahres 1872/73, 1. Aug. 1873, (20 Amerikaner im SS 1872/72), beide BHStA, MK 14095.

14 Diese drei Gruppen waren laut Konstitution gleichermaßen studienberechtigt: »Konstitution der königlichen Akademie der bildenden Künste«, zitiert in: Zacharias 1985, S. 327–335, hier S. 329; Beispiel aus dem SS 1871/72: 244 Schüler, davon 66 Bayern, 77 Inländer, 101 Ausländer; Statistischer Bericht der KbAdBK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095.

15 Ebd.; Akademie an das Staatsministerium, 20. Dez. 1884; BHStA, MK 14095.

schule eingeführt, welche vom SS 1885 bis zum SS 1887 Schüler »vorfilterte« – eine unbeliebte Maßnahme, doch die Gesamtbelegung pendelte sich bei etwa 400 ein.¹⁶ 1887 meldeten sich noch 13 US-Amerikaner an, 1888, als die Aufnahme offenbar sehr restriktiv gehandhabt wurde, war es nur einer (69 Aufnahmen insgesamt), 1889 vier (115 Neuaufnahmen), 1890 kamen noch einmal 10 US-Amerikaner (141 Neuaufnahmen). Der gewaltige Knick in der US-amerikanischen Belegungskurve als Folge akademieinterner Kriterien fiel mit der zunehmenden Orientierung nach Paris zusammen. Im Laufe der Jahre sank der Anteil der ausländischen Studenten: Im Wintersemester 1889/90 betrug er bei 344 Studenten¹⁷ nur noch 30,52 %, was nicht zuletzt auch mit einer gewissen Sättigung zu tun hatte, da die ehemaligen Studenten in ihren Heimatländern inzwischen entsprechende Institutionen etabliert hatten.¹⁸ Außerdem besaß für Ausländer und Deutsche Paris nun weit stärkere Anziehungskraft.

Während der initiale Anstieg US-amerikanischer Bewerbungen von 1870 bis 1872 nicht zuletzt eine Folge des Deutsch-Französischen Krieges war, der einen Aufenthalt im zuerst belagerten, dann aufständischen Paris wenig ratsam machte,¹⁹ gingen die Spitzenjahre 1877 und 1878 auf das Konto persönlicher und national publik gemachter Erfolge der Munich men, unter anderem bei der Weltausstellung 1876 in Philadelphia, der Jahresausstellung der National Academy 1877 und den Präsentationen der Society of American Artists in den folgenden Jahren. Es gab für kurze Zeit einen wahren Starummel um einzelne Kandidaten, um Frank Duveneck und seine »Boys«, um William Merritt Chase und seine Schüler in New York, um Toby Rosenthal als Rollenmodell in Kalifornien und andere, die jeweils Schneeballeffekte auslösten.

Erstaunlich wenig Einfluss auf die US-amerikanische Belegung scheint die wirtschaftliche Lage gehabt zu haben, etwa die Wirtschaftskrisen von 1873 und 1893/94 in beiden Ländern. Gerade letztere fällt mit einem relativen Hoch 1894 zusammen. Dieses dürfte durch die Ausstellung deutscher Kunst auf der *World's Columbian Exposition* und dem von der Secession entfachten Aufwind in der Münchner Kunstszene bedingt gewesen sein.²⁰ Eine finale Belebung des Interesses um 1911 mag von den nicht unumstrittenen, doch vielbeachteten Präsentationen deutscher Kunst in New York, Boston und Chicago 1909/10 ausgelöst worden sein. Nun sahen junge Amerikaner, die nicht mehr im Stil französischer Akademiker malen wollten und sich dennoch nicht an die Pariser Avantgarden herantrauten, im gemäßigt-modernen Auftreten der »Scholle« oder der bukolisch-symbolistischen Kunst eines Franz von Stuck in München attraktive Alternativen.

16 BHStA, MK 14155.

17 Ebd.

18 Krempel 2008, S. 269.

19 Belegt ist das u. a. für Walter Shirlaw und James Gookins (Brief von Cora Gookins, 31. Aug 1870, zitiert in: Kat. Ausst. Marion 2005, S. 13); sowie für J. Frank Currier (White 1936, S. 14).

20 Im SS 1893/94 registrierten sich überhaupt auffallend mehr Ausländer als in den vorausgehenden Jahren, BHStA, MK 14155.

Frequenz und Permanenz

Die Zahl der jährlichen Neueinschreibungen an der Akademie sagt nur bedingt etwas über die Gesamtfrequenz während eines Jahres aus. Wie einige temporär geführte, sekundäre Statistiken zeigen, lagen die Gesamtbelegungen während eines Jahres beim Doppelten bis Dreifachen der Anmeldungen.²¹ Dabei blieben die Zahlen der ausländischen Studenten innerhalb eines Jahres meist relativ konstant.²² Besonders aufschlussreich sind die Aufzeichnungen über die Jahre 1872–1884 von G. Henry Horstmann, dem amerikanischen Konsul in München und offenbar Stammgast im American Artists Club.²³ Aus der Gegenüberstellung von Horstmanns Gesamtzahlen mit den Anmeldungen ergibt sich die Zahl der Abgänger, die zeigt, dass in der zweiten Hälfte der 1870er-Jahre, als die Neuanmeldungen stark stiegen, auch die Fluktuation besonders hoch war, dagegen Anfang der 1880er-Jahre die Abgänge nachließen und die Gesamtzahlen deshalb höher lagen.

Fluktuation US-amerikanischer Akademiestudenten 1872–1884

Jahr	Horstmanns Gesamtzahl	Neuzugänge Matrikelbuch	daraus resultierende Abgänge
1872	20	13	4
1873	26	11	2
1874	36	11	17
1875	35	16	16
1876	32	13	19
1877	35	22	19
1878	42	20	13
1879	37	13	18
1880	39	15	13
1881	39	13	11
1882	39	11	11
1883	44	15	10
1884	43	15	16

21 Statistischer Bericht der KbAdbK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872; Bericht über die Tätigkeit der verschiedenen Schulen an der AdbK während des Jahres 1872/73, 1. Aug. 1873, beide BHStA, MK 14095; Horstmann 1886, S. 312; erst ab dem SS 1901/02 bis 1920 erfassten die Frequenzlisten auch die Nationalitäten der Schüler; BHStA, MK 14155.

22 Da ihre Studienzeiten begrenzt waren, wollten sie diese offenbar kompakt halten. Dagegen absentierten sich in den Sommersemestern bis zu 100 Bayern, Inländer und Österreicher. Diese Tendenz lässt sich an den Aufzeichnungen der Frequenzen von 1871–1873 und 1901–1920 ablesen.

23 So lernte ihn Mark Twain kennen, Notiz vom 30. Nov. 1878, Twain 1975 (Notebook 17), S. 250; – Horstmann führte die Belegungszahlen für die Jahre 1872–1884 an, um sie zu den zahlreichen Auszeichnungen bei den Semesterausstellungen in Relation zu setzen; allerdings ist Horstmanns Aufstellung nicht korrekt, da er die Gesamtzahl der Schüler konstant mit 500 bis 600 zu hoch ansetzt; Horstmann 1886 S. 312; – die US-Amerikaner machten nicht, wie von Horstmann angenommen, 5–6 %, sondern in vielen Jahren 8–10 % aus. Dagegen dürften seine Belegungszahlen der US-Amerikaner relativ zuverlässig sein, da diese laut Akademie-Satzung ein Zeugnis ihrer Landesvertretung vor Ort nachweisen mussten.

Die tatsächliche Verweildauer der Einzelnen erschließt sich nur über deren Biografien: Einige belegen, dass prominente Munich men wie Neal, Rosenthal, Duveneck, Chase oder Shirlaw über längere Zeit an der Akademie studiert und das Gelernte zu einem hohen Grad assimiliert hatten. Auch für viele Studenten der 1880er-Jahre, die nach ihrer Rückkehr zumindest lokale Berühmtheit erlangten, ist eine mehrjährige Permanenz in München belegt, beispielsweise für die Gruppe der Hoosiers.²⁴ Nur für einen kurzen Zeitabschnitt Anfang der 1870er-Jahre, zu dem eine reichere Datenmenge vorhanden ist, lässt sich dagegen eine Konvergenz zwischen kurzer Studienzeit und Obskurität behaupten.²⁵ Doch die Gründe für einen Abbruch oder späteren Misserfolg könnten ebenso in fehlender Eignung, geringem Durchhaltevermögen oder schwierigen sozialen Umständen zu finden sein. Der Umkehrschluss – wonach eine lange Studienzeit, ausschließlich in München, späteren Erfolg garantiert hätte – entspräche keinesfalls den tatsächlichen Verhältnissen.

Munich vs. Paris

Interakademische Mobilität gab es unter den Schülern aller Generationen. Häufig folgte auf München Paris, aber auch die umgekehrte Reihenfolge kam durchaus vor, ebenso wie das Kommen und Gehen zwischen anderen deutschen oder europäischen Kunstmegapolen. Eine zusätzliche Orientierung außerhalb Münchens erhöhte offensichtlich die Erfolgsaussichten. Von den wenigen, deren Namen heute zum Kanon der amerikanischen Kunstgeschichte zählen, durchliefen nur Chase und Duveneck ihre gesamte Ausbildung an der Akademie, eine größere Zahl vor allem in den 1880er-Jahren erfolgreicher Zeitgenossen – darunter John W. Alexander, William Verplanck Birney, Henry S. Bisbing, Oliver Dennett Grover, Walter MacEwen, Julius Rolshoven, John Twachtman, Charles F. Ulrich und Frederick P. Vinton – blieb nur für kurze Zeit, schloss sich dann Duveneck an, lebte in Italien, studierte in Paris oder malte in Holland.

Natürlich gab es ausgewiesene Fans der einen oder anderen Richtung: Für einen Studenten, der sich mit München zur Glanzzeit der Bewegung identifizierte, lagen Welten zwischen der flotten Malweise, die eine suggestive Patina gleich mitmalte, und der sorgfältigen hellen Valeurmalerei, die sich aneignete, wer nach Paris ging. Alles nur Pariser Modeerscheinungen, legt eine Zeitzeugin einem lästernden Vertreter der Münchner Fraktion in den Mund:

»It's all fads in Paris. What do they talk about in Paris to-day but values? That's all they teach the student, all they think of« [...]. Look at Bisbing's picture last year. They all raved over it, said it was the *clou* of the Salon, medalled it, bought it for the Luxembourg, and

²⁴ Diese sind ausführlich behandelt in Kat. Ausst. Köln 1990.

²⁵ Das gilt für die Studienjahre 1871–1873, für die in den Statistiken Listen der zu Semesterschluss vergebenen Preise geführt wurden und relativ viele US-amerikanische Studenten biografisch fassbar sind. Die heute noch bekannten Studenten blieben in diesen Jahren in München, was im Umkehrschluss heißt, dass die nicht mehr bekannten diejenigen gewesen sein müssen, die ihr Studium schnell abbrachen.

I don't know what all. And what was it? – Pale green sheep in the foreground, pale green mountains in the background, so pale you could shoot peas through them. That's what you have to do now to make a success in Paris – get your values so that you can shoot peas through 'em. And what will it be to-morrow? And what help is it to the student, anyway?²⁶

Umgekehrt verurteilten die Studenten in Paris die Vernachlässigung der Zeichnung und Betonung der Farbe unter Münchner Studenten auf das Schärfste. Julian Alden Weir reagierte auf ein Porträt von Frank Duveneck – dessen Gemälde 1876 in den USA so sehr bewundert wurden, dass ihm sein Bruder vorschlug, es doch auch in München zu versuchen – mit symptomatischer Herablassung.

All I have to say of it is that it is a very clever work, badly drawn and constructed, exaggerating the eccentricities of his model, the flow of color the only thought, which we here think the ruination of a man [...] for a bad or slovenly principle seems to always hang by one. So to me the great thing is to start right under such a man as Gérôme, who knows no tricks, or in fact under any one who observes form and drawing.²⁷

München als Studienort kam zumindest für Julian Alden Weir nicht in Frage.²⁸ Dagegen wollten Amerikaner, die ab Mitte der 1880er- oder auch in den 1890er-Jahren in Europa studierten, vielfach bewusst an verschiedenen Orten Erfahrungen sammeln. Die meisten gingen von München aus nach Paris, wie Joseph H. Sharp, Wellington J. Reynolds, Frederick C. Bartlett und John Covert, andere nach London (Arthur S. Covey), Holland (Walter MacEwen, Wilder Darling), Belgien (Francis Petrus Petrus) und immer wieder nach Italien (Oliver Dennett Grover, Julius Rolshoven) – um nur einige wenige zu nennen. Die Mobilität der nachrückenden Künstlergenerationen wurde durch die seit Ende der 1860er-Jahre geknüpften und bis in die 1880er-Jahre erweiterten Netzwerke von Landsleuten in Europa ermöglicht. Man pendelte zwischen den verschiedenen Kunstzentren Paris, München, Venedig, Antwerpen, London sowie Künstlerkolonien in Deutschland, Holland, Frankreich und England. Persönliche Kontakte und Allianzen waren nun wichtiger als die in den Printmedien verbreiteten Meinungen. Man reiste meist zu zweit oder in Gruppen, Richtungsänderungen erfolgten nicht selten spontan.

26 Pennell 1916, S. 102–103; vielleicht übertrieb Pennell ihre Schilderung zugunsten der Komik, doch die Essenz ist wohl zutreffend. Elizabeth Robins Pennell und ihr Mann Joseph Pennell kamen vermutlich über James McNeill Whistler mit den Duveneck Boys in Kontakt und verkehrten mit diesen wohl ab 1884 in Venedig; – der hier angesprochene ehemalige Studienkollege Henry S. Bisbing, ein Landschafts- und Tiermaler, lebte seit ca. 1880 in Paris; zu Bisbing allg. vgl. AKL, Bd. 2, S. 186.

27 Brief von John F. Weir an seinen Bruder J. Alden Weir, 20. Nov. 1876, zitiert in: Young 1960, S. 114–115.

28 Brief von J. Alden Weir an die Eltern, 6. März 1877, zitiert ebd., S. 121; vgl. auch Clayson 2011, S. 69.

Matrikel und Motive – Die Auswertung der Einträge im Matrikelbuch

Für seine Anmeldung an der Akademie hatte jeder Student ein Formular mit Namen, Herkunftsort, Beruf des Vaters, Religion und Alter auszufüllen. Der Akademiesekretär übertrug die Daten bei Aufnahme in das Matrikelbuch und verzeichnete dazu Datum und Einstiegsklasse. Diese Matrikeldaten, die in drei Büchern für die Jahre von 1809 bis 1920 verzeichnet sind, bieten – abgesehen von gelegentlich aus dem Besitz der Schüler erhaltenen Dokumenten – den einzigen Nachweis ihrer Präsenz an der Akademie. Doch liefern diese Primärdaten nicht nur Informationen zur Person, sondern geben darüber hinaus Anhaltspunkte für Elemente ethnischer Konditionierung sowie kultureller und regionaler Prägung. Die Informationen zu den Einstiegsklassen erlauben Rückschlüsse auf das jeweilige Ausbildungsniveau: Dieses war in der Regel unmittelbar von dem sich verändernden künstlerischen Umfeld an den Herkunfts- oder vorausgehenden Studienorten abhängig.

Familien- und Vornamen

Mehr als die Hälfte der Familiennamen (218/415) der US-amerikanischen Studenten stammte aus dem definierten deutschen Sprachraum. Ihr Anteil dürfte höher gelegen haben, denn hier wurden nur mehr oder weniger eindeutige Fälle erfasst; wo keine biografischen Daten vorlagen, gingen durch anglierte Namen Hinweise auf eine deutsche Herkunft verloren;²⁹ das Gleiche gilt für eine deutsche Herkunft mütterlicherseits.³⁰ Der Akademiesekretär leistete sich nicht nur zahllose Schreibfehler, er deutschte auch die Vornamen möglichst ein, weshalb nur ein nicht übersetzbarer deutscher Vorname ein zusätzliches Indiz liefert. Doch selbst wenn man nur die einigermaßen eindeutigen Fälle berücksichtigt, ergibt die numerische Erfassung einen ›deutschlastigen‹ Korpus:

Ethnisch deutsche und andere Studenten pro Jahrzehnt

Jahrzehnt	US-amerikanische Studenten mit ›deutschen‹ Familiennamen	US-amerikanische Studenten ohne dieses Merkmal
bis 1859	2	2
1860–1869	9	14
1870–1879	66	72
1880–1889	57	48
1890–1899	39	27
1900–1909	31	23
1910–1916	14	11
gesamt	218	197

29 Nur schätzungsweise ein Drittel der englischen Familiennamen in den USA geht auf britische Wurzeln zurück; Glaser 1986, S. 190.

30 Vgl. dazu Nadel 1990, S. 48–50.

Die Anteile der deutschstämmigen und der übrigen Anwärter weisen eine klare chronologische Entwicklung auf: Bis Ende der 1870er-Jahre waren die Nicht-Deutschstämmigen in der Überzahl. Das Verhältnis kippte 1887, als 10 von 12 Bewerbern deutsche Nachnamen aufwiesen. Dieser Trend hielt an, ab den 1890er-Jahren bewarben sich meist mehr Deutschamerikaner. Man darf daraus schließen, dass zunächst Studienangebote und/oder persönliche Verbindungen bei der Entscheidung für München als Studienort ausschlaggebend waren, für die Latecomers dagegen der Wunsch, in der Heimat der Eltern zu studieren, schwerer wog.

Wer in den 1870er-Jahren mit deutschen Wurzeln im kulturellen Gepäck kam, dessen Eltern waren nicht selten mit der großen politisch, aber auch ökonomisch motivierten Auswanderungswelle nach der gescheiterten Revolution von 1848 in die USA gekommen.³¹ Sie etablierten deutsche Kultur in einer Reihe amerikanischer Städte wie Cincinnati oder St. Louis sowie in vielen größeren Orten im östlichen Pennsylvania und in Michigan. Die zweite große Einwanderungswelle der 1880er-Jahre entwickelte nur noch vereinzelt, beispielsweise in Chicago und Milwaukee, eine ähnliche Schubkraft.³² Als die Kinder dieser Einwanderergeneration volljährig wurden, hatte die Münchner Akademie ihre beste Zeit längst hinter sich, doch einige Kandidaten aus Milwaukee oder Chicago, bevorzugte Destinationen der späteren Auswanderergeneration, gehen sicher auf dieses Konto. Was hier nur am Rande berücksichtigt werden kann, ist die erhebliche Rückwanderung nach Deutschland, die nicht selten zugunsten der Ausbildung des Nachwuchses geschah; in einigen bekannten Fällen hielt sich der Junior nach seiner Ausbildung wieder in den USA auf.³³

Beruf des Vaters

Im Matrikelbuch folgte auf die Spalten »Zahl« (Matrikelnummer) und »Name« als nächstes die mit »Geburtsort und Stand der Aeltern« überschriebene, in die zu »aus« der Ort, zu »dessen Vater« der Beruf des Vaters und schließlich ein Kürzel zur Religion

31 Der Einfluss der »48er« wird wegen ihrer politischen Aktivitäten in den USA häufig hoch eingeschätzt, ist jedoch quantitativ schwer zu bestimmen; Brenner 1991, S. 50.

32 Deutsche Einwanderer in Tausend: 1841–1850: 434; 1851–1860: 952, 1861–1870: 787, 1871–1880: 718, 1881–1890: 1.453, 1891–1900: 505, 1901–1910: 341, 1911–1920: 144. Quelle: U.S. Bureau of the Census, Historical Statistics of the United States: Colonial Times to 1970 (1975), Teil I, S. 105–108, zitiert in: Norton 1988, A21; speziell zu den Herkunftsgebieten vgl. Moltmann 1976; – Österreich-Ungarn: 1861–1870: 78; 1871–1880: 73; 1881–1890: 354; 1891–1900: 593; 1901–1910: 2.145; Schweiz: 1861–1870: 23; 1871–1880: 28; 1881–1890: 82; 1891–1900: 31; 1901–1910: 35; Dinnerstein, Reimers 1982, S. 206–208.

33 Das trifft etwa auf Wilhelm Friedrich Herter zu, er war ein Sohn einer der berühmten Möbelmacher, den Herter Brothers; Kat. Ausst. Stuttgart, 1965, S. 3, 4, 13; – oder auf Otto Franz Rossow, der als Teenager von New York nach Deutschland zurückkam, jedoch als Porträtmaler auch in den USA tätig war. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Rossow (Zugriff 12.08.2021); – auf Richard Gross, Sohn eines Zeichners, der mit den Eltern 1849 nach New York auswanderte, an der National Academy of Design studierte, seit 1875 an der Akademie, von 1877 bis 1883 wieder in New York weilte, später länger in München; AKL, Bd. 63, S. 133–134; – oder aber auf als Teenager allein ausgewanderte Deutsche, die für ihre Ausbildung als Erwachsene wiederkamen bspw. John J. Hammer; Martha Otto: »Johann Jacob, genannt John J. Hammer, ein Maler aus Westhofen«, URL: <http://www.j-j-hammer.de/sein-leben> (Zugriff 12.08.2021).

eingetragen wurde. Zunächst zu den beiden Kategorien, die eventuell Rückschlüsse auf das soziokulturelle Umfeld der Studenten zulassen: Beruf und Religion. Die Frage nach dem Beruf des Vaters wurde vermutlich häufig nicht korrekt beantwortet. So bezeichnete Frank Duveneck seinen Vater, der eine Gastwirtschaft betrieb, als Rentier, oder gab J. Frank Currier an, sein Vater sei verstorben, obwohl ihn dieser noch 30 Jahre lang finanziell unterhielt. Dazu kamen Übersetzungsprobleme und Ungenauigkeiten, die die Identifizierung eines ›Künstlers‹ als Teil des kulturellen Gepäcks erschweren: Es wurden »artist« und »artiste« verwechselt und in der Berufsgruppe der Maler wurde bis in die 1870-Jahre der Künstler in der Regel nicht vom Anstreicher unterschieden. Die Vermutung, dass sich besonders viele Söhne der zahlreichen, aus Deutschland ausgewanderten Künstler und Kunsthandwerker unter den Münchner Akademiestudenten befanden, lässt sich deshalb nicht bestätigen,³⁴ selbst wenn es durchaus Belege dafür gibt, etwa in den Lebensläufen von Carl Marr, Paul Hallwig oder Charles F. Ulrich, als Söhne eines Graveurs, eines Malers beziehungsweise eines Fotografen.³⁵ In den 1880er-Jahren finden sich vereinzelt ›Künstler‹ oder ›Kunstmaler‹ eingetragen,³⁶ doch erst ab der zweiten Hälfte der 1880er-Jahre, als die Einträge präziser werden, sind insgesamt mehr Künstler, vor allem im angewandten Bereich, verzeichnet.

Berufsbezeichnungen der Eltern	Im Verhältnis zur Gesamtzahl der US-amerikanischen Studenten
Rentiers, Privatiers	9,3 %
Fabrikbesitzer, Geschäftsleute	27,6 %
Künstler, Maler, Musiker	13,6 %
Professoren, Ingenieure	13,6 %
Handwerker, Bauern	17,6 %
sonstige	18,3 %

Die Väter der Akademiestudenten übten in den USA ein breites Spektrum an Berufen aus – vom Fabrikbesitzer zum Tagelöhner. Eine gewisse Häufung von Kaufmanns-, Privatier- und Handwerker-Vätern indiziert nicht notwendigerweise ein Mittelklasse-Publikum, da die Bezeichnung selbst wenig über den tatsächlichen Besitzstand aussagt.³⁷

34 Bott schätzt die Zahl der 1813–1913 ausgewanderten Künstler auf 1336; Bott 1996a, S. 11.

35 Weitere Beispiele: Hermann Gustave Herkomer, Sohn eines Bildhauers (Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 400); – Henry Farny, Sohn des (Innen-)Architekten Charles Farny aus dem Elsass (Palkovic 2015, S. 29–30); – Hartmut Keil hat dargelegt, dass eingewanderte Handwerker in der ersten Jahrhunderthälfte noch in ihr Gewerbe einsteigen konnten, später jedoch in die Industrie wechseln mussten; Keil 2008, S. 214; – die dadurch bedingten Schwierigkeiten, die viele deutsche Einwanderer sozial absteigen ließen, hat Kathleen Neils Conzen für Milwaukee aufgezeigt; Conzen 1976, S. 63–125.

36 1881 Vernon Kingsbury (Künstler) und Georg Krieger (Bildschnitzer), 1887 Karl Brenner (Künstler); 1891 Hans Lamprecht (Kunstmaler).

37 Eine abweichende Meinung vertritt Ruppert 2000, S. 109; – Frohne 2000 (S. 110), geht davon aus, dass ein Student in Paris ca. 1.000 US\$ benötigte; W.M. Chase hatte 2.300 US\$ für zwei Jahre (ebd., S. 109), da er fünf Jahre blieb, geriet er in Engpässe; – viele hatten geringe Ersparnisse, so J.W. Alexander 1877 nur 300 US\$; Moore 1992, S. 24; – Karl Kappes gab im ersten Monat 1883 in München nur 31 US\$ aus und hoffte, ferner mit 20 US\$

Biografische Zeugnisse deuten allerdings auf heterogene Vermögensverhältnisse. William J. Forsyth aus Indianapolis beschrieb eine ›Zweiklassengesellschaft‹: »Taken broadly the Americans can be divided into two classes: those who have most [sic] money going together and those who haven't much flock together.«³⁸ In der Mehrheit sind die erhaltenen Belege solche beschränkter finanzieller Mittel. Man lebte von der Unterstützung der Familie und von selbst Verdientem – es gab kaum jemanden, der nicht bereits eine Lehre in einem kunstgewerblichen oder angewandten Bereich absolviert und als Lithograf, Illustrator, Dekorationsmaler oder Fotograf gearbeitet hatte. Viele gingen zudem für privates Sponsoring die Verpflichtung ein, ihre Gönner mit Altmeisterkopien oder eigenen Werken zu entschädigen. Manch einer reiste ohne ausreichende Mittel los – mit Leidenschaft statt Planungssicherheit – und musste aus finanzieller Not bald die Rückreise antreten.³⁹ In den USA war der Zugang zu (Aus-)bildung in den Jahrzehnten nach dem Bürgerkrieg weniger an Privilegien gebunden als in Europa,⁴⁰ der soziale Aufstieg, selbst ohne höhere Bildung, in näherer Reichweite. So entsprach die liberale Aufnahmepolitik der Akademie mit der daraus resultierenden sozial heterogenen Schülerschaft den Erwartungen der US-amerikanischen Studenten.

Religion

Auch die Religion war ein wichtiger konstituierender Teil für die Herausbildung einer sozioethnischen Identität, ebenso wie die Herkunft aus einer Region und einer Gemeinde. Zu ihrer Religionszugehörigkeit machten die US-amerikanischen Bewerber folgende Angaben:

Religionszugehörigkeit	in %	total
protestantisch, lutherisch, evangelisch anglikanisch, unitarisch, episkopalisch	72,4 %	301
katholisch	13,5 %	56
freireligiös	3,5 %	15
jüdisch, mosaisch, hebräisch	3,5 %	13
keine Religion, bzw. keine Angabe	7,4 %	31

Die überwältigende Mehrheit gehörte demnach protestantischen Kirchen an, dabei stammten die nichtdeutschstämmigen Studenten fast gänzlich (von dem gelegentlichen irischstämmigen Ausreißer abgesehen) und die deutschstämmigen fast zu 3/4

pro Monat auszukommen; doch er musste nach zwei Jahren abreisen; Briefe Karl Kappes' an die Eltern, 9. Dez. 1883; 20. Jan. 1884; 9. März 1884; 4. Okt. 1885, zitiert in: Kappes 1950–1951, S. 30, 32, 33, 45; er veranschlagte einen Umrechnungskurs von 1:4: »A mark is 25 cts. in our money.« ebd., S. 30.

³⁸ William J. Forsyth an Thomas Hibben Jr., 22. Jan. 1883, zitiert in: Kat. Ausst. Indianapolis 2014, S. 16.

³⁹ Morgan 1978 (S. 77) beschreibt die Nachkriegsgeneration als wohlhabend und kulturell ambitioniert, dennoch seien viele mit nicht ausreichenden Ersparnissen gereist (ebd., S. 86).

⁴⁰ Zu den Unterschieden und Gemeinsamkeiten der höheren Bildungssysteme in europäischen Ländern und den USA vgl. Ben-David 1977.

aus protestantischen Familien, nur etwas mehr als 1/8 aus katholischen. Da das katholische Kontingent unter den deutschen Einwanderern auf etwa ein 1/3 geschätzt wird, hätte ihr Anteil höher ausfallen können, jedoch sind solche Schätzungen schwierig.⁴¹ Bemerkenswert ist, dass von den Freidenkern, obgleich gering an der Zahl, relativ viele später Profil entwickelten.⁴²

Die mehrheitlich protestantische Konfession der Studenten spielte bei der Wahrnehmung der bayerischen Gastkultur eine nicht unbedeutende Rolle. Persönliche Zeugnisse belegen Befremden über das volkstümlich-katholische Leben in Bayern.⁴³ Das förderte den Zusammenhalt unter den Amerikanern und behinderte – so darf man im Umkehrschluss annehmen – ihre Integration. Überhaupt erwies sich für die Deutschamerikaner die Erwartung einer Vertrautheit mit der Heimat der Eltern und die Aussicht auf verminderte Sprachbarrieren oft als trügerisch, und die Differenz zwischen den Kulturen der Einwanderergemeinde in den USA und dem Alltag-Festtags-Reigen in München als beträchtlich.

Herkunftsorte – ethnische, kulturelle und kunstkritische Profile

Die familiären Identitätsmerkmale der Studenten hingen eng mit ihren Herkunftsorten zusammen, wo die Entwicklung der Bevölkerung und der Wirtschaft mit kulturellen Ambitionen Hand in Hand ging. Das kulturelle Klima eines Ortes bestimmte die Rezeption des Inputs der Immigranten ebenso wie der diplomierten Rückkehrer, es beeinflusste die Kunstinstitutionen, das Ausbildungsniveau neuer Studentengenerationen und schließlich das Einstiegsniveau der Folgegeneration an der Münchner Akademie.

Die älteren Städte im Osten wiesen grundsätzlich andere Profile auf als die jüngeren im Mittleren Westen oder Westen. Vorbild- und Konkurrenzverhältnisse hatten großen Einfluss auf die jeweiligen kulturellen Identitäten. Vorstellungen von Zentrum und Peripherie waren dabei entscheidend, wurden jedoch von den Betroffenen jeweils different wahrgenommen. Selbst die Bedeutung der New Yorker Kunstszene, die oft als synekdochisch für die gesamten USA gilt, war aus der Sicht etwa von Philadelphia oder Boston keineswegs unstrittig. Wenn der Mittlere Westen aus der Perspektive der Ostküste als Peripherie galt, so lag Kalifornien – anders als heute – jenseits davon. Doch in San Francisco nahm man den kulturellen Vorsprung der Ostküste als Herausforde-

41 Conzen 2005; offenbar gab es nur wenige Söhne bayerisch-katholischer Auswanderer an der Akademie wie Jean Paul Selinger, Hermann Gustave Herkomer, Hermann Urban; Frank Happersberger hatte einen aus Bayern eingewanderten Vater, jedoch einen protestantischen.

42 Sieben der 16 registrierten »Freidenker« sind heute noch einigermaßen bekannt; – für New York hat Nadel hier Kausalitäten offengelegt; die Freidenker als engagierte Intellektuelle hatten oft überproportionalen Einfluss auf die Entwicklung einer Gemeinde; Nadel 1990, S. 91–105.

43 Befremden über Marienverehrung und Sabbatverstöße äußerte etwa J.W. Alexander an Mrs. E.J. Allen, München 23. Sept. 1877, und Wm.H. Allen, München 16. Okt. 1877; J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727.

rung an, nicht etwa den des Mittleren Westens. In jeder Stadt ab einer gewissen Größe entwickelte sich Engagement für die Einrichtung kultureller Institutionen, und die finanziellen Eliten waren überzeugt, dass Kunst nicht nur als Statussymbol Bedeutung hatte, sondern auch als ästhetisches Tonikum zur Behebung moralisch-sozialer Übel dienen und der industriellen Kreativität nützlich sein könne.⁴⁴

Die Bedeutung der deutschen Gemeinden in den Städten war allem Anschein nach relativ. Unter den großen Städten mit zahlreichen Einwanderern aus Deutschland entsandten New York, Chicago und Cincinnati große Schülerkontingente, nicht aber St. Louis oder New Orleans. Deutsche Gemeinden entwickelten (wenn überhaupt) zu unterschiedlichen Zeiten kulturelle Schubkraft und setzten beim Aufbau einer lokalen Infrastruktur – sehr viel häufiger für die Musik⁴⁵ als für die bildende Kunst – unterschiedliche Schwerpunkte. Nicht nur ihre Voraussetzungen – ihre geografische Herkunft, die politische, kulturelle und religiöse Orientierung ihrer Mitglieder –, sondern auch die im amerikanischen Kontext geformten spezifischen Identitäten waren äußerst heterogen.⁴⁶ Dabei wahrten sie differente Formen der »Begrenzung« oder »Entgrenzung« gegenüber der angloamerikanischen ›Leitkultur‹.⁴⁷

Eine zu pauschale Klassifizierung der Munich men der 1870er-Jahre als mehrheitlich deutschstämmig und hauptsächlich aus dem Mittelwesten stammend hat bis jetzt den Blick auf die bedeutenden lokalen Differenzierungen und deren Auswirkungen verstellt. Letztlich war für die Entwicklungsmöglichkeiten der Schüler das vorherrschende kulturelle Klima einer Stadt entscheidend. Selbst in den großen Städten an der Ostküste mit ihren ethnisch stärker diversifizierten Einwohnerschaften dominierte in der Regel eine künstlerische Affiliation mit einer europäischen Kunstrichtung. Selbst in einer Stadt im Mittleren Westen, in der es viele deutsche Einwanderer gab, kamen die Ansagen in Sachen Kunst unter Umständen von einem Advokaten der Vorbilder aus Paris oder South Kensington. Zutreffend ist, dass einige amerikanische Leitfiguren in München wie Toby Rosenthal oder Frank Duveneck deutsch oder zumindest zweisprachig sozialisiert waren,⁴⁸ doch die ihnen nachfolgenden ›Gemeindemitglieder‹ aus San Francisco oder Cincinnati gehörten häufig nicht zu den ethnisch Deutschen.

Die Rubrik Herkunftsort wurde von den Studenten unterschiedlich ausgelegt. Stichprobenartige Vergleiche der Angaben im Matrikelbuch mit den entsprechenden Biografien zeigen, dass diese wahlweise ihren Geburtsort, den Wohnort der Eltern, den Ort, an dem sie zuletzt studiert oder gearbeitet hatten, oder die jeweils nächstliegende

44 Zu diesem Thema vgl. Lefkowitz 1976; Wallach 1998; Macleod 2008; Ott 2014, S. 33–36, auch Ott spricht von der »Medicine of Art« (S. 33).

45 Schmidt-Beste 2009.

46 Nadel 1990, S. 5–9.

47 Diese Begrifflichkeiten für die Integrationsmodi nationaler Gemeinschaften etabliert Kortländer 1995.

48 Bei Rosenthal oder Marr, die später auf Deutsch publizierten, steht das außer Frage, aber auch Duveneck schrieb seinen Eltern auf Deutsch; als er am 6. Nov. 1872, auf der Rückreise in die USA, an den Künstlerfreund John M. Donaldson schrieb, entschuldigte er sich (zurecht) für die schlechte Orthografie in diesem seinem ersten englischen Brief (Cincinnati Art Museum, Graphische Sammlung).

größere Stadt eintragen.⁴⁹ Nicht immer fügte der Sekretär zum Herkunftsort noch Amerika (oder wahlweise Am., N.A., Vereinigte Staaten, U.S.A.) hinzu, und nur selten den entsprechenden Staat, so dass sich nicht alle Ortsnamen restlos zuordnen lassen. In der hier zugrundeliegenden Darstellung werden die Studenten den Orten zugeordnet, an denen sie sich vor ihrer Abreise längere Zeit aufhielten, was insgesamt ein genaueres Bild von der regional differierten Attraktivität Münchens erzeugt.

Herkunftsorte der Studenten nach Regionen, Staaten, Städten

Region / Staat	Anzahl pro Region/Anzahl pro Staat oder Stadt
Neuengland: MA, ME, NH	26 davon 17 aus Boston
Nordosten: NY, NJ, CT, PA	164 davon 103 aus dem Großraum New York, davon 78 aus New York City, 10 aus Brooklyn, 11 aus New Jersey 4 aus Connecticut 46 Pennsylvania, davon 33 aus Philadelphia, 10 aus Pittsburgh
Mittlerer Westen: OH, IL, IN, IA, MI, MN, MO, WI, NE	161 59 aus Ohio, davon 43 aus Cincinnati 40 aus Illinois, die meisten aus Chicago und Umgebung 19 aus Wisconsin, davon 11 aus Milwaukee 12 aus Michigan, davon 9 aus Detroit 12 aus Missouri, davon 10 aus St. Louis (*Missouri gehörte nach dem Bürgerkrieg politisch zum Norden) 11 aus Indiana 3 aus Iowa, , 1 aus Nebraska
Süden: MD, DC, TN, KY, GA, LA, TX	25 davon 10 aus Baltimore
Westen: CA, CO, OR	26 davon 21 aus San Francisco
Deutschland + Europa	6
Nicht zuzuordnen	7

Es ergibt sich zunächst ein klares Bild, mit Zentren im Nordosten und Mittleren Westen und weniger bedeutenden Satelliten im Süden und Westen. Die zahlenstärkste Gruppe kam aus dem Großraum New York, mit beträchtlichem Abstand gefolgt von Chicago, Cincinnati und Philadelphia. Doch weder die schiere Zahl der Studenten noch die Größe ihrer Herkunftsorte oder die der dortigen deutschen Gemeinden war entscheidend für die Rolle, die lokale Kontingente innerhalb der Bewegung spielten. Nicht wenige Akademieabsolventen verdankten ihre Existenzgründung einem sekundären Schauplatz. Deshalb werden die Zentren hier in ihrer Doppelrolle als potentielle Herkunfts- und Wirkungsorte betrachtet.

Im Nordosten werden New York und Boston, im Mittleren Westen Cincinnati und Chicago ausführlich behandelt. Als instruktive Gegenbeispiele wird für den Nordosten Philadelphia und für den Mittleren Westen St. Louis vorgestellt, sowie das besondere

⁴⁹ Nur wenige, die als Kinder in die USA ausgewandert waren, gaben ihren deutschen Geburtsort an.

»Mikroklima« in Milwaukee analysiert. Kleinere Städte, in denen wenige Munich men etwas zu bewegen vermochten, wie Indianapolis oder Cleveland, werden in Grundzügen dargestellt. Da selbst in San Francisco einige Kandidaten beachtliche Prominenz gewannen, wird auch deren Bedeutung für die künstlerischen Ambitionen der jungen kalifornischen Stadt untersucht. Anders verhält es sich mit dem Süden, wo vereinzelte Vertreter allem Anschein nach nur geringe Folgeerscheinungen auslösten, weshalb die zehn Kandidaten aus Baltimore und ihre wenigen Kommilitonen aus dem tieferen Süden keinen eigenen Auftritt in dieser kollektiven Biografie der Munich men haben werden.

New York

New York bot als Kunstzentrum des Landes eine nationale Bühne: Führende Künstler, die Mitglieder der National Academy of Design, Sammler, Kunsthändler und das kunstinteressierte Großbürgertum engagierten sich für den Kunststandort. Grundsatzdebatten über die US-amerikanische Kunstentwicklung wurden hier ausgetragen. New York beherbergte als bevölkerungsreichste Stadt der Vereinigten Staaten auch gewaltige aus Deutschland eingewanderte Menschenmassen, Kleindeutschland in Lower Manhattan bildete die größte deutsche Gemeinde im Land. Vermutlich wegen ihrer schier Zahlen assimilierten sich deren Mitglieder langsam.⁵⁰ Doch deutsche Kultur dominierte nur in den entsprechenden Vierteln, insgesamt war die kulturelle Ausrichtung der Stadt anglophil, wenngleich heterogener als die anderer Zentren an der Nordostküste.

Aus dem Stadtgebiet stammten 78 Studenten der Akademie, zudem gab es Kontingente aus Brooklyn (10) – 1870 noch die drittgrößte Stadt der USA nach New York und Philadelphia –, aus dem Staat New York (15) sowie aus dem Nachbarstaat New Jersey (11). Lange Zeit hielten sich die Anteile der deutschstämmigen und der nichtdeutschstämmigen Bewerber aus New York die Waage, erst nach 1900 überwogen erstere. Der Ansturm aus New York verlief azyklisch zu dem anderer Städte. Dass der große Ansturm Ende der 1870er-Jahre von hier ausblieb, stattdessen für Mitte der 1870er- und Anfang der 1880er-Jahre jeweils eine Hausse verzeichnet wurde, dürfte unmittelbar mit der Ausbildungssituation in New York in Zusammenhang stehen: Mitte der 1870er-Jahre gab es vorübergehend keine, gegen Ende des Jahrzehnts dafür gleich zwei wichtige Schulen, die der National Academy of Design und der Art Students League, die bis Mitte der 1880er-Jahre genügend neue Anwärter heranzogen.

Selbst wenn die tatsächlichen Möglichkeiten in New York lange Zeit hinter den vorgebrachten Ansprüchen zurückblieben, hier entstand eine offene Szene mit enormem Potential.⁵¹ Studenten aus allen Landesteilen starteten nach einem Studium in New York durch nach Europa, ein hoher Anteil an Munich men fand nach der Rückkehr,

50 Von 1860 bis 1890 stieg die Zahl der in den deutschen Staaten, bzw. nach 1871 im Deutschen Reich Geborenen in New York City von 119.977 auf 425.876, in Brooklyn 1870–1890 von 26.467 auf 94.798; die größten Kontingente stammten 1860–1880 aus Preußen, dicht gefolgt von Bayern; nach den Angaben des New York Census zusammengestellt in: Lapham 1977, S. 13–14.

51 Laster, Bruner 2018.

irgendwann im Laufe der Karriere, hier seinen künstlerischen Mittelpunkt. Eine Reihe von ihnen war im Mittleren Westen aufgewachsen, beispielsweise W.M. Chase in Indianapolis/St. Louis, John W. Alexander und Charles S. Reinhart in Pittsburgh, Frederick W. Freer in Chicago, Edward H. Potthast in Cincinnati, Otto H. Bacher in Cleveland, aber auch im Süden wie Frederick Dielman aus Baltimore oder im Westen wie Joseph Greenbaum in San Francisco. Selbst wenn einige der ausgewiesenen New Yorker nach ihrer Rückkehr prominente Positionen erlangten – etwa Charles Henry Miller an der Academy – oder durch Ausstellungsbeiträge Beachtung fanden – wie Charles F. Ulrich, Louis Moeller, Edward A. Bell oder Benjamin R. Fitz –, war ihre Zahl im Verhältnis zum Gesamtvolumen vergleichsweise gering, und sie bewegten sich, von einigen Europa-Rückkehrern abgesehen, anscheinend kaum außerhalb der Metropolitan Area. Doch insgesamt trugen viele Rückkehrer aus Paris und München zur Professionalisierung des Künstlerberufes bei und veränderten die Kunstszene und die Ausbildungs-, Ausstellungs- und Vereinslandschaften nachhaltig.

Der hegemoniale Anspruch der National Academy of Design als führende Kunstinstitution der USA basierte nicht auf ihrer Lehre, sondern auf ihren jährlichen Kunstausstellungen, die den *state-of-the-art* der einheimischen Produktion präsentierten; dieser wurde von der Presse ausführlich diskutiert und galt als Gradmesser der nationalen Entwicklung.⁵² Aus der Konfrontation zwischen den einflussreichen Mitgliedern der Academy und den »younger men« resultierte die Gründung der Society of American Artists 1877 inklusive separater Ausstellungsorganisation seit 1878.⁵³ Ein zeitweiliges Aussetzen des Unterrichts an der National Academy 1875 hatte die Entstehung der Art Students League provoziert: Studenten initiierten zusammen mit Lemuel Wilmarth die Art Students League als Kooperative, die kostenpflichtigen, dafür selbstbestimmten, modernen Unterricht bieten wollte.⁵⁴

Wilmarth war seit 1869 der erste festangestellte Lehrer an der National Academy.⁵⁵ Bis dahin hatte an der 1826 gegründeten Institution kein geregelter Unterricht stattgefunden; man konnte lediglich Abgüsse antiker Plastik und hin und wieder ein Aktmodell zeichnen, während die Academicians – Künstler, die Mitglieder der Academy waren – sporadisch auf freiwilliger Basis korrigierten.⁵⁶ Erst Wilmarth führte 1870 regelmäßige Antiken- und Aktklassen mit getrennter Korrektur für männliche und

52 Anon. 1879, S. 43; einen detaillierten Überblick zu den Ausstellungen der National Academy of Design und den entsprechenden Reaktionen bietet Kat. Ausst. New York 2000.

53 Die Society organisierte 1879–1884 vielbeachtete Ausstellungen in der Kurtz Gallery, New York; deren Inhaber William Kurtz, ein aus Deutschland eingewanderter Fotograf, hatte zunächst eine Galerie für Fotografie eröffnet, 1874 dann die Kurtz Gallery; Bienenstock 1983, speziell zu Kurtz S. 67, Anm. 125; Clement, Hutton 1884, S. xxix–xxx.

54 Anon. 1874, S. 701; Knaufft 1891, S. 83.

55 Wilmarth kehrte 1877 an die National Academy zurück; Fink 1975, S. 58, ausführlicher zu den schwierigen Jahren für die National Academy, S. 50–89.

56 Die Academy hatte seit Ende des 18. Jahrhunderts mehrere Vorläufer, sie orientierte sich an der Royal Academy des ehemaligen Mutterlandes; Bolger 1976, S. 52.

weibliche Student*innen ein, Malunterricht gab es bis 1883 nur gelegentlich.⁵⁷ Wilmarth hatte 1859–1862 die Münchner Akademie unter Wilhelm von Kaulbach besucht und 1864–1867 die École in Paris unter Jean-Léon Gérôme; in seiner Lehrtätigkeit an der National Academy sowie kurzfristig an der League folgte er dem Pariser Modell.⁵⁸ Jahre später schilderte er selbst die bescheidenen Anfänge.⁵⁹ Trotzdem war dies für viele Studenten aus allen Landesteilen der einzige institutionelle Unterricht, den sie vor ihrer Ankunft in München besuchten.

An der League gaben in den ersten Jahren die Munich men den Ton an: W.M. Chase mit Walter Shirlaw und Frederick Dielman. Zunächst war Kenyon Cox der einzige Absolvent einer Pariser Schule, es kamen weitere, dort ausgebildete Kollegen hinzu, aber auch die Munich men Frederick W. Freer 1885/86, Benjamin R. Fitz 1885–1891 und John Twachtman 1889–1902.⁶⁰ Die Art Students League als Schule und die Society of American Artists als Ausstellungsorganisator wirkten vorbildhaft für ähnliche moderne Gründungen überall in den Vereinigten Staaten.⁶¹

Hier studierte, wer (noch) nicht in Europa studieren wollte oder konnte, und profitierte von der Erfahrung derer, die eben ihre Ausbildung dort abgeschlossen hatten. Eine Mehrheit der Student*innen kam aus dem »Westen« oder zumindest von außerhalb New Yorks – 1890 war jeder Staat repräsentiert, die League zur nationalen Institution geworden. Viele verdienten tagsüber in den Manufakturen und Workshops mit Entwürfen ihren Lebensunterhalt und studierten abends an der League oder an der National Academy.⁶² Es war nicht ungewöhnlich, beide Einrichtungen zu besuchen; tagsüber war das Publikum vorwiegend weiblich, abends vor allem männlich. Viele führten ihre Ausbildung in Europa fort: So befanden sich im Studienjahr 1885/86 fünfzehn »Exiles« und »Ex-Members« der League an der Münchner Akademie.⁶³ Da die Ehemaligen repräsentative Beispiele ihrer neuen Arbeit an die Alma Mater sandten, wusste die jüngste Schüler*innengeneration, was man an der jeweiligen europäischen Schule lernen konnte.⁶⁴ Angespornt durch den Erfolg der League verbesserte auch die National Academy ihr Angebot.⁶⁵ Doch erst 1882/83 kam mit Edgar Melville Ward, der in Paris studiert hatte, ein regulärer Lehrer für Malerei hinzu. Nach Wilmarth' Rück-

57 Anon. 1878b, S. 769; Lemuel Wilmarth, »address given at the Art Students League«, 1897, AAA, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 544–545; – eine 1872 unter Thomas LeClear gegründete Painting School hatte offenbar keinen Bestand, erst 1883 gab es eine feste Klasse; Fink 1975, S. 53, 61.

58 Anon. 1878b, S. 769; als Wilmarth an der League die Klassen für Aktzeichnen übernahm, wurde betont, dass er nach dem Vorbild der Pariser Ateliers arbeitete; Edward Prescott, chairman of the Board of Control, July 1875 (Archives of the Art Students League of New York), zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 706–707.

59 Wilmarth, »address given at the Art Students League«, 1897, in: Burns, Davis 2009, S. 544–545.

60 Anon. 1879a, S. 43; Pisano 1987, S. 3; »Circulars of 1885–86«, in: Waller 1886 – zu Freer vgl. Pisano 1987, S. 22; zu Fitz Anon. 1891a; zu Twachtman Kat. Ausst. New York 2008, S. 241.

61 Meecham, Sheldon 2009, S. 28; z. B. 1884 in Washington, D.C. (Anon. 1896); ca. 1880 in Cincinnati (Weber 1979, S. 31, Anm. 26); 1886 in Philadelphia (Foster 1997, S. 225).

62 Knaufft 1891, S. 83–84.

63 Waller 1886, S. 53–55.

64 Anon. 1883, S. 53.

65 Brownell 1878, S. 777.

tritt 1889 vergrößerte sich das Kollegium, doch Munich men unterrichteten hier keine mehr.⁶⁶ Trotzdem entschlossen sich gerade Student*innen der National Academy, die aus New York stammten, zu einem München-Aufenthalt.⁶⁷

Die Schulen für angewandte Künste scheinen, soweit man aus den Biografien der Munich men schließen kann, weniger wichtig als Vorschulen gewesen zu sein, doch vielleicht erhielten etwa an der Cooper Union⁶⁸ einige der heute obskuren Künstler ersten Unterricht. Ebenfalls wohl eher für Anfänger bot der New Yorker Turnverein Klassen für Zeichnen und Modellieren an.⁶⁹ Im benachbarten Brooklyn offerierten das Pratt Institute und das Polytechnic Institute unterschiedliche Programme, ebenso die Brooklyn Art Association und die Brooklyn Art Guild.⁷⁰ Dazu kamen Privatschulen in der Stadt und, ab Mitte der 1890er-Jahre, sommers auf dem Lande.⁷¹ Diese breitgefächerten Angebote gab es nicht zuletzt, weil viele Rückkehrer sich gezwungen sahen, nicht nur mit Kunstgewerbe und Illustrationen, sondern auch mit der Lehre Geld zu verdienen.⁷²

Zur wachsenden Professionalisierung der Künstlerschaft gehörten Art Clubs und Vereinigungen, die dem gesellschaftlichen Umgang mit einer wohlhabenden Klientel dienten. Eine für den amerikanisch-deutschen Austausch offenbar signifikante Künstlervereinigung war die in den frühen 1870er-Jahren gegründete »Palette«, die auch kleine Ausstellungen präsentierte. Zu den Mitgliedern zählten neben etablierten Künstlern und Academicians viele deutschstämmige Künstler. Dieses Netzwerk einflussreicher Aktivisten dürfte die Akzeptanz der Münchner Produktion gefördert haben. Präsident der »Palette« im Juli 1872 war Will Kurtz, in dessen Kurtz Gallery die junge Society of American Artists 1878 ihre erste Ausstellung abhalten sollte.⁷³ Zum Kunstkomitee zählten Johann Friedrich Engel und Samuel P. Avery.⁷⁴ Engel, Wanderer zwischen den (Kunst-)welten von New York und München, engagierte sich bald darauf auch für die Repräsentation amerikanischer Kunst in München,⁷⁵ zusammen mit

66 Kat. Ausst. Washington 1975, S. 116–118.

67 Insgesamt studierten 55 Ehemalige der National an der Münchner Akademie, 18 davon stammten nicht aus New York; »National Academy of Design School of Fine Arts, School Register, 1825–1899, Edited by David B. Dearing«, National Academy of Design, New York, Archive.

68 Lt. Hosking 1905 begannen hier Charles F. Ulrich (S. 213) und Charles Lang (S. 112) mit dem Zeichnen, und William J. Baer unterrichtete später an der Cooper Union (S. 6).

69 Anon. 1883, S. 54.

70 Ebd., S. 55.

71 W.M. Chase führte die New York School of Art und die Shinnecock Summer School of Art in Southampton, Long Island; Theodore Robinson eine Sommerschule in Princeton, NJ; John Twachtman in Cos Cob, CT; William J. Baer in Chautauqua, NY; Bolger 1976, S. 71.

72 Zu den Professionalisierungsstrategien dieser Generation vgl. Burns 1996; Frohne 2000.

73 Die Kurtz Gallery war quasi ein Anhängsel des »Palette«-Clubs, der zur Gründung der Society ein Dinner gab und die Ausstellungen in der Galerie unterstützte; Bienenstock 1983, S. 42.

74 *Membership of the Art Association Palette, July 1st, 1872 (Club Rooms 126 Second Avenue, Near Eight Street, New York)*; Watson Library, Metropolitan Museum, New York; – auch Julius Gerson, W.M. Chase' späterer Schwiegervater, zählte zu den »officers«; unter den Mitgliedern finden sich einige (zukünftige) Munich men.

75 Johann Friedrich (auch John Fred) Engel, als Kind deutscher Auswanderer in Albany, NY, aufgewachsen, trat im Nov. 1862 in die Antikenklasse der Akademie ein; lebte 1868–1872 als Porträtmaler in den USA, seit 1873 wieder in München; AKL, Bd. 34, 2002, S. 10.

Richard Gross, ebenfalls »Palette«-Mitglied und inzwischen Akademieschüler.⁷⁶ Avery, der im Clubregister noch als Künstler firmierte, wurde ein bedeutender Kunsthändler, der in den 1870er-Jahren mehrmals nach München reiste, Akademieprofessoren in ihren Ateliers besuchte und ihre Bilder in die USA verschiffte.⁷⁷ Er tätigte jenen prestigeträchtigen Verkauf des Gemäldes *Ready for the Ride* des Piloty-Schülers Chase an den Union League Club in New York, dem er ebenfalls angehörte.⁷⁸ Seit den 1880er-Jahren initiierten Heimkehrer weitere Künstlervereinigungen: Munich men waren in allen vertreten, ob in den gesellig orientierten Clubs wie dem Tile Club⁷⁹ oder in Interessengemeinschaften zur Förderung bestimmter Techniken wie der Water Color Society, dem Etchers' Club, dem Lotus Club, dem Samalgundi Club (dieser widmete sich primär grafischen Künsten) oder den Painters in Pastel.⁸⁰

Insgesamt waren die Möglichkeiten für Student*innen, Kunst zu sehen, und für angehende Künstler*innen, ihre Werke auszustellen, noch nicht sonderlich zahlreich. Abgesehen von den Jahresausstellungen der Academy und der League waren bei Kunststudent*innen besonders die Werkschauen der Water Color Society (seit 1867) beliebt.⁸¹ Ansonsten besuchten sie die American Art Gallery (American Art Association), das Metropolitan Museum, das jedoch erst am Anfang seiner Sammeltätigkeit stand, sowie kleinere Institute.⁸² Gelegentlich gab es europäische Kunst aus lokalen Sammlungen bei öffentlichen Ausstellungen⁸³ oder vor Auktionen zu besichtigen. Außerdem existierten bereits einige Galerien: M. Knoedler & Co., Boussod, Valdon & Co. und William Schaus, welche vor allem zeitgenössische europäische Malerei führten, und die John Snedecor Gallery, die seit 1852 als einzige ausschließlich US-amerikanische Künstler vertrat.⁸⁴ Erst ab den späten 1880er-Jahren wuchs die Zahl der Sammler von einheimischer Kunst.⁸⁵

76 Richard Gross wohnte damals noch in Brooklyn, NY, und stellte 1872 mehrere Werke bei der »Palette« aus; *Catalogue of the Works of Art Contributed to the First Annual Exhibition of »The Palette«, Held at the Leavitt Art Rooms, New York, (18. Dez. –18. Jan. 1872)*, Watson Library, Metropolitan Museum, New York; – nach seinem Akademiestudium kehrte er 1877–1883 nach New York zurück, später nach München, wo er sehr gut vernetzt war, u. a. als Vorstand der Münchner Künstlergenossenschaft; AKL, Bd. 63, S. 133–134.

77 In seinen Tagebüchern, die er während seiner Einkaufstouren durch europäische Kunstmetropolen von 1871–1882 führte, sind auch zahlreiche Besuche in München verzeichnet; für den 8. Juli 1882 notierte er unter seinen zahlreichen Aktivitäten auch »[Called on] Boehm and at new Academy rooms on Gross, Engel & other clever pupils of Defregger.«; Avery 1979, S. 680; zu Averys Mitgliedschaften in zahlreichen New Yorker Kunstvereinigungen siehe ebd., S. xxvi.

78 Vgl. S. 243, Anm. 167.

79 Zu diesem Club der frühen 1880er-Jahre zählte eine Reihe von Munich men, die das gesellig-künstlerische Zusammensein in München auf ähnliche Weise weiterführten; Kat. Ausst. Stony Brook 1999.

80 Lathrop 1893, S. 741–743; Skalet 1999; Myers 2000, S. 46–47.

81 1866–1877 American Society of Painters in Water-Colors, ab 1877 neu konstituiert als American Water-Color Society; Clement, Hutton 1884, S. xxxi.

82 Etwa die Lenox Library, die Historical Society, den Century oder den Union League Club – einige dieser Clubs waren allerdings nicht frei zugänglich; Anon. 1878b, S. 778.

83 Myers 2000, S. 47, und die Privatsammlungen von Blodgett oder Stewart; vgl. Carter 1876, S. 725.

84 Ebd.; zum frühen Kunstmarkt in New York vgl. Goldstein 2000, S. 29–54.

85 Myers 2000, S. 47–48.

Die Vielfalt der Strömungen, Gruppierungen und Foren machte New York innerhalb weniger Jahre zum innovativen Zentrum des Landes. Seine Infrastruktur wirkte in vielem für den Rest der Nation vorbildlich, die Heterogenität seiner Kunstszene war schon damals unerreicht. S.G.W. Benjamin betonte 1880 dieses vielversprechende Potential und hielt ausgerechnet den so ganz anders gearteten Bostonians vorwurfsvoll den Spiegel vor:

In New York there seems to be, with no less activity than that of Boston, an art movement which is based on broader grounds, and offers more encouragement for the future of our art. The artists who are the most influential in this advance are more equally divided between the French and the German schools than those of Boston, and indicate more breadth of sympathy and art culture, together with a cosmopolitan love for the good in the art of all schools, which is one of the most encouraging of signs in a dawning intellectual reform.⁸⁶

Boston

Tatsächlich war der Fall Boston interessanter und komplexer, als dieses Zitat glauben macht: Zwar war die Repräsentanz der Bostonians in München – von einem herausragenden J. Frank Currier abgesehen – ebenso gering wie die der Münchner in Boston. Aus Neuengland kamen insgesamt 26 Schüler an die Akademie, davon nur sechs mit einem deutsch klingenden Namen).⁸⁷ 17 Schüler stammten aus Boston selbst, die meisten von ihnen gelangten in den 1870er-Jahren nach München, weitere Anfang der 1890er-Jahre, doch die wenigsten von ihnen fanden nationale Beachtung. Trotzdem sollte Boston in der Geschichte der Munich men eine Rolle spielen, denn ganz bewusst verfolgte man hier Alternativen zu New Yorks arrogant vorgetragenem Führungsanspruch, denn man war traditionell anglophil, in den Künsten frankophil, in den Geisteswissenschaften breit orientiert. Die Aufnahme von Künstlern in die Gesellschaft intellektuell gesinnter Großbürger bescherte diesen anspruchsvolle Sammlungen französischer Kunst, ab den 1850-Jahren erwarben sie Werke der Schule von Barbizon und pflegten eine besondere Vorliebe für skizzenhafte Malerei – es lag also ein ganz anderes Sammlerprofil vor als in New York, wo in diesen Jahren noch die Gemälde der Düsseldorfer Schule, später gerne auch protzige Werke der französischen Akademiker zu den Spitzenreitern sammlerischer Ambitionen gehörten.⁸⁸

⁸⁶ Benjamin 1880, S. 199–200.

⁸⁷ Der ethnische Faktor spielt in Boston offenbar keine Rolle; von 250.526 Einwohnern waren nur 5.606 aus Deutschland eingewandert; 1870 Census, Vol. 1, Table VIII, S. 380, S. 388–389.

⁸⁸ Murphy 1979, S. xvii–xlvi; – das differenzierte Interesse an europäischer Literatur, Geschichte und Philosophie bezeugt bspw. das Themenspektrum des *Atlantic Monthly*; zu den ästhetischen Richtlinien in Boston vgl. Fairbrother 1986, S. 31–32, 40; zur lokalen Kunstgeschichte vgl. Kat. Ausst. Des Moines 1980.

Bostons wichtigster »tastemaker«⁸⁹ und »great prophet in art«⁹⁰ war William Morris Hunt. Der Maler hatte Jahre in Europa zugebracht (1845/55 und nochmals 1866–1868) – in Rom, in Düsseldorf sowie bei Thomas Couture in Paris und Jean-François Millet in Barbizon –, praktizierte nach seiner Rückkehr als Porträt- und Landschaftsmaler und erteilte informellen Unterricht für Damen. Für S.G.W. Benjamin verantwortete Hunt die Initialzündung des nationalen künstlerischen Aufschwungs, da er die amerikanischen Studenten auf die Schulen von Paris und München aufmerksam gemacht hatte.⁹¹ Hunt hatte das Debüt Frank Duvenecks 1875 in Boston vermittelt und, als sich dessen positive Aufnahme abzeichnete, den jungen Maler zum Bleiben aufgefordert.⁹² Und das, obwohl man während des Deutsch-Französischen Krieges in Boston Stellung für Frankreich bezogen hatte, mit Fundraising Events und einer Ausstellung französischer Kunst im Boston Athenaeum.⁹³ Vor diesem Hintergrund erklärt sich nicht zuletzt das weiter unten genauer zu betrachtende ironische Aperçu, das Henry James – dem die Bilder des jungen Frank Duveneck gar nicht so schlecht gefielen – über die Revision eines gegenüber der Münchner Schule gehegten Vorurteils zum besten gab.⁹⁴

Die institutionellen Ausbildungsmöglichkeiten in Boston für beiderlei Geschlecht waren lange sehr beschränkt: Am Lowell Institute gab George Hollingsworth, ein Maler, der in den 1830-Jahren in Italien studiert hatte, 1850–1878 unentgeltlichen Zeichenunterricht,⁹⁵ der etwa von J. Frank Currier und Jean Paul Selinger besucht wurde.⁹⁶ Ebenso wie Currier setzten auch andere Lowell-Schüler wie Frank Millet und J. Wells Chamney ihre Ausbildung an der Akademie in Antwerpen fort; wer ihnen dazu riet, ist unklar. Manifest wurde der Einfluss Antwerpens auf den Kunstunterricht in Boston, als Frank Millet seinen Antwerpener Mitstudenten, den deutschen Maler Otto Grundmann für den Aufbau einer Schule für Designer und Kunstlehrer am Boston Museum of Fine Arts gewann.⁹⁷ Unter Grundmanns Leitung unterrichteten auch einige Munich men, von denen aber nur James M. Stone (Assistent 1877–1879) aus Boston stammte; Joseph

89 Fairbrother 1986, S. 33.

90 Greta 1879 (bei »Greta« handelt es sich wohl um das Pseudonym eines männlichen Kritikers); vgl. auch Burns, Davis 2009, S. 693; zu Hunt vgl. Webster 1987.

91 »Without esteeming the late Mr. Hunt as highly as he is esteemed by some of his local devotees, we must yet candidly admit that we owe him the stimulus to progress. He it was who first directed the attention of our students to the ateliers of Paris and Munich, and it is the breeze they made on returning that caused the stirring up of the stagnant waters of American art.« Benjamin 1881, S. 21–22.

92 Er bewunderte besonders das Porträt des sogenannten »Old Professor«; Angell 1881, S. 23–24; siehe hierzu auch Aronson 2020, S. 29–30.

93 Hirayama 2013, S. 98.

94 Vgl. »Sein erfolgreiches Debüt in Boston«, ab S. 269.

95 Smith 1896, S. 26–29; Baxter 1892 (S. 65) behauptete, die Lowell School sei praktisch die einzige Kunstschule in Boston gewesen, in der man 1875 Aktzeichnen konnte, wenn auch »with little or no instruction«; zu Hollingsworth vgl. Sammarco 2010, o.S.

96 White 1936, S. 4; zu Selinger vgl. Hosking 1905, S. 177.

97 Fairbrother 1986, S. 34, 43; Baxter 1892, S. 65; Hunts kritisierte die akademische Zeichenschule; Hunt 1976, S. 136; zu Grundmann und seinem Unterricht (1876–1890) vgl. Fairbrother 1986, S. 33 sowie: Fleming 1986, S. 233; Hirshler 1986, S. 209; Hyes 1977; Greta, 1890.

R. DeCamp (verantwortlich für Zeichnen nach der Antike 1885–1888) und Frank H. Tompkins (für Malerei 1887–1889) waren aus dem Mittleren Westen ins kunstsinnigere Boston migriert.⁹⁸ Die zweite größere Kunstschule der Stadt, die Cowles School of Art, bot 1883–1900 eine professionelle Ausbildung, die von in Frankreich ausgebildeten Lehrkräften, die sich dem Impressionismus zugewandt hatten, bestimmt wurde.⁹⁹ Zeichenunterricht gab es ferner am Massachusetts Institute of Technology (seit 1866) und an der Massachusetts Normal School (seit 1873).¹⁰⁰ Die bekannten Versuche von Seiten in München ausgebildeter Maler, Privatschulen zu führen, scheinen nicht langfristig erfolgreich gewesen zu sein.¹⁰¹

Das Museum of Fine Arts war in den 1870er-Jahren noch kein wichtiges Forum für Ausstellungen – 1876 eröffnet, beherbergte es zunächst Kopien und Vorlagen für die Ausübenden der angewandten Künste, später vor allem Bilder der Schule von Barbizon und des französischen Impressionismus. Interessantere Plattformen boten der Boston Art Club sowie einige kommerzielle Galerien.¹⁰² Mehrere der frühen Münchner Studenten fanden hier Beachtung: 1875 Duveneck im Boston Art Club und bei Messrs. Doll & Richards¹⁰³, David Neal bei Messrs. Elliot & Co. mit einigen Porträts,¹⁰⁴ Rosenthal mit *Elaine* bei Elliot, Blakeslee & Noyes¹⁰⁵ und Chase mit *The Jester*, 1876, ebenfalls im Boston Art Club.¹⁰⁶ 1878 organisierte der Art Club eine Ausstellung junger Amerikaner, unter anderem mit Werken Duvenecks und Shirlaws, und eine separate Schau im Studio Building mit Münchner Malerei, darunter *Venus und Adonis* des »celebrated professor in the Royal Academy, Herr W. Lindenschmit« – jenes Bild, das in Isaac Stiefel, alias Caliga, den Wunsch geweckt haben soll, bei Lindenschmit zu studieren.¹⁰⁷ Die Attraktivität der Münchner Institution für US-amerikanische Studenten wurde

98 Fleming 1986, S. 233; auch S.G.W. Benjamin erwähnt ihn als »one of the professors at the Museum of Fine Arts«; Benjamin 1880, S. 196.

99 Fairbrother 1986, S. 43; Anon. 1886; nicht berücksichtigt sind hier die Angebote für Kunstunterricht vor 1865, siehe dazu Lipton 1983.

100 Der Staat von Massachusetts hatte 1870 verordnet, dass zur Hebung des künstlerischen Niveaus für Design und Industrieprodukte alle Orte über 10.000 Einwohner eine Zeichenschule einrichten sollten; vgl. Koehler 1872, S. 196–197.

101 J.M. Stones Versuch, nach einiger Zeit als Assistent an der Museum School, eine eigene »Munich School« zu eröffnen, scheiterte; Anon. 1883, S. 54; Stone beteiligte sich erfolgreich an Ausstellungen, zählt jedoch heute zu den obskuren Künstlern; 1881 zeigte er *The Advance* und *The Scouts*, Gemälde über die Kavallerie, die auf seine Militärzeit rekurrierten: Millet 1881, S. 206; – ebenso wenig Bestand hatte die Privatschule von Ignaz [Marzell] Gaugengigl, einem bayerischen Absolventen der Münchner Akademie und begehrten Porträtisten; Hirshler 1986, S. 208; Robinson 1977, S. 75–82; – auch das Unterrichtsangebot von Jean Paul Selinger, der sich im Leibl-Kreis bewegt hatte, scheint nicht längerfristig angenommen worden zu sein; Greta 1880, S. 73.

102 Der Boston Art Club nahm um 1870 seinen Aufschwung; Koehler 1872, S. 196; er existiert heute noch.

103 Zu Doll & Richards sowie den Verbindungen zu Hunt siehe Treadway 1975, S. 12–14.

104 Anon. 1875; der anonyme Autor äußert sich sehr positiv über die Porträts, doch eher zurückhaltend über die historisch kostümierten Figuren; vgl. auch Kat. Ausst. Boston 1875.

105 Kat. Ausst. Boston 1875a.

106 In Chase' Fall fiel die Kritik eindeutig negativ aus; Anon. 1876, S. 382.

107 Caliga trat ein halbes Jahr später in die Naturklasse ein und wurde später Lindenschmits Schüler; Anon. 1878c; dass Caliga von Lindenschmit beeinflusst war, bestätigt Robinson 1977, S. 30.

mit bemerkenswerten Superlativen gehypt, die Namen der wenigen Bostonians, die in München studierten, blieben dabei unerwähnt.

The remarkable success which American artists have met with in pursuing their studies at the Munich school has naturally secured for that school a large share of the attention of all American artists and art patrons. At present nearly everybody who is at all interested in art is looking at the school which taught Duveneck, Chase, Shirlaw and others, with confidence that there is more to come, –a reasonable expectation, considering that there are about ninety American students there, and that the school is said to be somewhat partial to American students. These and other circumstances go to make the collection of Munich pictures at the Studio building, which will be opened to day, of very great interest.¹⁰⁸

Ebenfalls der Umtriebigkeit des Art Club verdankte sich die erste umfangreiche Ausstellung zeitgenössischer Kunst aus den USA und Europa 1879 am Museum of Fine Arts – ein Event, der bis 1885 jährlich stattfand.¹⁰⁹ Hier beteiligten sich endlich auch München aus Boston, wie Jean Paul Selinger, George von Hoesslin und J.M. Stone, sowie aus New York, darunter Chase und Twachtman.¹¹⁰ Neben dem Art Club wurden ab 1880 eine Reihe anderer Vereine aktiv, agierten jedoch weniger prominent.¹¹¹

Das Publikum in Boston war den europäischen Schulen gegenüber aufgeschlossen und wies eine »comparatively large proportion of wealthy picture-buyers« auf, die schon früh französische Landschaftsmaler und Münchner Figurenmaler zu schätzen wussten.¹¹² Doch die Erwartungen einiger Beobachter, München würde womöglich größeren Einfluss auf Boston ausüben als einst Düsseldorf auf New York, sollten sich nicht bewahrheiten.¹¹³ Auch die Kunststudenten brachen nicht etwa zahlreich nach München auf, was der *Boston Daily Advertiser* 1877 mit neidvollem Seitenblick auf die Peripherie bedauerte:

Your readers who have followed the drift of art sentiment in Boston of late years are well aware that a lively interest was awakened quite recently by some very vigorous works sent from Munich, and a very favorable impression was made in regard to this school. But if any

108 Anon. 1878c.

109 Fairbrother 1986, S. 39.

110 Millet 1881; – Außerdem erregten medial einschlägige Ausstellungen Aufsehen, etwa 1881 die amerikanischen Radierungen, u.a. von Frank Duveneck und Otto H. Bacher; diese Ausstellungen waren enorm umfangreich: 1881 wurden 500–600 Blätter gezeigt; Koehler 1881, S. 41.

111 U.a. die Boston Art Students' Association, die sich 1901 als Copley Society neu gründete, der Paint and Clay Club, der jährlich Präsentationen veranstaltete, und der St. Botolph Club, den auch die New Yorker Society of American Artists mit Werken beschickte; Fairbrother 1986, S. 41; BETA 1884; Downes 1886.

112 Greta 1880; – Downes 1888 (S. 785–786) sah die deutsche Malerei nicht adäquat repräsentiert.

113 »Those who remember the day of the Dusseldorf school in New York will naturally expect for the Munich painters a period of influence in Boston more powerful even than that, now that they have made so brilliant an entrance. [...] a conflict of influences is accordingly an advantage. In this light, the rising of the Munich star on our horizon may be esteemed a fortunate event, as ushering in a power to hold French taste in check.« Anon. 1875, S. 509.

suppose that Boston is a peculiar patron of the Munich school or largely represented by students there, they are much mistaken. The distant California sends, through the influence of Neal and Rosenthal more students than any other State, while those who introduced the school to us have come from other parts of the country. If Boston will furnish more substantial aid than admiration of some of these artists' works, it will not only be a good thing for the artists themselves, but will do much to introduce into our art education an element of strong and independent growth.¹¹⁴

Ein »occasional correspondent« – eine stehende Figur zeitgenössischer Blätter – berichtete aus München nach Boston, nicht nur über Duveneck und Chase, sondern auch über die Bostonians dort, über Frederick P. Vinton, der in Duvenecks Atelier Köpfe male, über den Landschaftsmaler Mr. Phelps aus Lowell und über J. Frank Currier und seine unkonventionelle ästhetische Evolution.¹¹⁵ Doch allzu eng wollte man sich in Boston an die Münchner Schule nicht anschließen: Manche Kritiker bemängelten die Unzulänglichkeiten führender Lehrer,¹¹⁶ andere deren zu weitreichenden Einfluss, der sich etwa in einer »zu treuen Münchner Technik« des Akademieabsolventen Jean Paul Selinger bemerkbar mache;¹¹⁷ der inzwischen erfolgreiche Porträtmaler Frederick P. Vinton distanzierte sich vom nicht-französischen Teil seiner Formation und referierte öffentlich über die »Mittelmäßigkeit der Münchner Malerei«, über die dort herrschende »schlechte Zeichnungskultur, banale Anekdotenmalerei und illustrierte metaphysische Literatur«.¹¹⁸

Abgesehen von Vinton befriedigte eine Reihe von Expatriates winters den enormen Bedarf an Porträts in Boston – nicht nur John Singer Sargent, der Boston als seine amerikanische Heimatstadt betrachtete, oder der in England ansässige Hubert Herkomer erhielten lukrative Aufträge, auch Frank Duveneck¹¹⁹ und David Neal malten Bostons Upperclass. Über den aus Lowell, Massachusetts, stammenden Neal war zu lesen, er sei ein »Zauberer mit Pinsel und Palette« – »leider durch sein deutsches Leben und seine deutsche Ehefrau moralisch durch und durch teutonisiert«.¹²⁰ Auch Isaac Henry Stiefel alias Caliga kehrte um 1890, nach mehr als zehn Jahren in München, nach Boston zurück und konnte sich dort eine Reputation als Porträtmaler aufbauen.¹²¹

114 Anon. 1877; Anon. 1877a; S.B. 1875.

115 Anon. 1877a.

116 Vor allem Kaulbach und Piloty; Anon. 1875.

117 Greta 1880a, S. 98.

118 Vintons Vortrag im Art Club wird von »Greta« ironisch referiert und mit dem Vermerk versehen, seine Münchner Formation mache sich sehr wohl bemerkbar; Greta 1879; – Vinton studierte 1875 bei Léon Bonnat in Paris und kam dann mit Duveneck für ein Jahr nach München, wo er an der Akademie eingeschrieben war.

119 Duveneck führte auf jeden Fall 1881 und 1889 Porträtaufträge aus; Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 35; – zu Herkomer im Jahr 1882 vgl. Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 400.

120 Greta 1884.

121 Hirshler 1986, S. 203; Hosking 1905, S. 29–30.

Langfristig hatten Munich men, die aus anderen Städten nach Deutschland gestartet waren, mehr Erfolg in Boston. Eine ganze Reihe von ihnen wurde nach Boston eingeladen, erhielt Aufträge und eine Anstellung an einer der Kunstschulen: Der Bildhauer Frank Xaver Dengler aus Cincinnati lehrte bis zu seinem frühen Tod Modellieren an der Museum Art School,¹²² Frank H. Tompkins aus Cleveland kam auf Einladung des Boston Art Club,¹²³ Ross Sterling Turner, der von Washington aus nach München aufgebrochen war, wurde zu einem renommierten Aquarellisten und Lehrer am Massachusetts Institute of Technology und an der Massachusetts Normal School.¹²⁴ Joseph R. DeCamp, ebenfalls aus Cincinnati, lehrte unter anderem an der Museum School und feilte an seiner Karriere: Seine Darstellungen von Frauen in gepflegten Interieurs sind in den Kanon der US-amerikanischen Malerei eingegangen.¹²⁵

Doch die Münchner Vorbilder waren nicht langfristig wirkmächtig,¹²⁶ stilistisch wandte man sich einer gemäßigten, salontauglichen Malerei zu oder konvertierte gleich zum Impressionismus: Die ehemaligen Munich men Louis Ritter, Theodore Wendel (beide ursprünglich aus Cincinnati) und John Leslie Breck aus Massachusetts hatten im Dunstkreis Claude Monets in Giverny gemalt, zusammen mit den aus Neuengland stammenden Künstlerkollegen Willard Metcalf und Theodore Robinson.¹²⁷ Sie führten den Impressionismus nach französischem Vorbild in Boston ein, wo er zur Grundlage einer »Kunst des Schönen« wurde, die dort noch lange nach der Jahrhundertwende dominierte.¹²⁸

Philadelphia

Die Kunstszene in Philadelphia war homogener als die New Yorks und geschlossener als die Bostons. Die Munich men spielten darin nur eine geringe Rolle. Zwar konnten sich, soweit sich dies ermitteln lässt, die meisten der in München ausgebildeten Philadelphians nach ihrer Rückkehr eine Reputation für die Beherrschung eines Genres oder einer bestimmten Technik aufbauen, doch von einer breiten Einflussnahme auf die Kunstgeschichte der Stadt unter Bezugnahme auf das in München künstlerisch Erfahrene kann nicht die Rede sein; auch Munich men aus anderen Landesteilen konnten

122 Anon. 1877b; McLaughlin 1889, S. 154–156; auch Baxter 1892 (S. 67) erwähnt Dengler als Lehrer.

123 Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 867; Tompkins war in München Schüler von Currier in Schleißheim gewesen (White 1936, S. 32), was seinen Umzug nach Boston befördert haben mag.

124 Turner, im Staat New York geboren, wuchs in Alexandria, VA, auf, arbeitete als Zeichner für das U.S. Patent Office, bevor er 1876 nach Paris, dann nach München ging, wo er mit Currier arbeitete und dann Duveneck nach Italien folgte; 1883 kehrte er in die USA zurück; Hirshler 1986, S. 228.

125 Ebd., S. 205–206; Buckley 1996.

126 J. Frank Currier kehrte 1898 nach fast 30-jähriger Abwesenheit zurück und entfaltete keine wirksame Tätigkeit mehr; White 1936, S. 48–56; – Robert F. Curry wurde Munich Expatriate und spezialisierte sich auf Alpenlandschaften; AKL, Bd. 23, S. 173. – Roland Stebbins war Schüler von DeCamp an der Museum School und als letzter Bostonian an der Akademie, 1902 bei Hackl; er studierte anschließend in Paris und Dresden und ließ sich in Madison, WI, nieder; Vollmer, Bd. 4, S. 347.

127 Gerdtts 1990, Bd. 2, S. 198–199; Hirshler 1986, S. 201–202 (Breck), S. 229 (Wendel); Kat. Ausst. Phoenix 1982; Kat. Ausst. Giverny 2007.

128 Fairbrother 1986, S. 82–88.

sich in dieser Stadt weder profilieren noch eine künstlerische Existenz aufbauen. Da Philadelphia für diese Geschichte geringe Bedeutung hat, werden die Gründe hierfür entsprechend summarisch dargelegt.

Die 33 Schüler aus Philadelphia entfielen in etwa paritätisch auf die Gruppen der ethnisch Deutschen und solcher mit augenscheinlich englischen Namen. In der ersten Hälfte der 1870er-Jahre häuften sich die Anmeldungen, ansonsten verteilten sich die Anwärter gleichmäßig auf die Jahrzehnte. Der Einfluss der beachtlichen deutschstämmigen Einwohnerschaft auf die Kulturszene und die Entwicklung der bildenden Künste war geringer als anderswo, offensichtlich war sie stärker um Integration bemüht.¹²⁹

Philadelphia hatte sich im 18. und frühen 19. Jahrhundert an England orientiert, dann folgte es dem französischen Vorbild.¹³⁰ Die Düsseldorfer Schule hatte hier wenig Gewicht, obwohl Emanuel Leutze, ihr führender deutschamerikanischer Vertreter, aus Philadelphia stammte und in späteren Jahren dorthin zurückkehrte. Die Hoheit über Geschmacksfragen übte die Pennsylvania Academy of the Fine Arts aus, die bereits 1805 – noch vor der New Yorker National Academy of Design – gegründet wurde, ihren Anspruch auf nationale Geltung jedoch nicht durchsetzen konnte.¹³¹ Auch diese Academy definierte sich lange Zeit primär über ihre Ausstellungsaktivitäten und berief wie die New Yorker Konkurrentin erst Ende der 1860er-Jahre einen ersten festangestellten Lehrer, den Elsässer Christian Schussele, einen Schüler von Paul Delaroche.¹³²

Mit der Fertigstellung eines zur *Centennial Exhibition* 1876 errichteten (bis heute genutzten) Ausstellungs- und Schulgebäudes erreichte auch der Kunstunterricht ein bis dahin landesweit unerhörtes professionelles Niveau.¹³³ Das verdankte sich in erster Linie dem Engagement von Thomas Eakins, einem ›native‹ Philadelphian, der wenige Jahre zuvor seine Ausbildung an der *École des Beaux-Arts* in Paris abgeschlossen hatte und sich bald als Porträtmaler auszeichnen sollte. Sein Unterricht brachte Innovationen, die im Zusammenhang mit den Anatomie- und Zeichenklassen weiter unten behandelt werden. Als seine provokante Art ihn 1886 seine Professur kostete, gründete er mit abtrünnigen Schülern die *Art Students League of Philadelphia*, wo er bis 1893

129 1870 waren von 674.022 Einwohnern 50.746 in Deutschland geboren; 1870 Census, Vol. 1, Table VIII, S. 380, 388–389; – Kazal 2004 untersucht die Gründe der vergleichsweise raschen Assimilation der Deutschen in Philadelphia, allerdings erst für die Zeit ab 1900.

130 So wurde in Philadelphia vor allem französische Kunst gesammelt, in einer zehnteiligen Artikelreihe beschrieb Edward Strahan neun größere und viele kleine Sammlungen; E. S. 1872.

131 Onorato 2005, S. 52–61; zur Rivalität mit New York vgl. Miller 1883, S. 705–706.

132 Christian Schussele (1824–1879) kam nach seinem Studium in Paris 1847 in die Vereinigten Staaten. Er war in Philadelphia sehr geschätzt; Onorato 2005, S. 56.

133 Die neue Academy und Eakins' Unterricht wurden zeitgenössisch häufig Thema: Clement, Hutton 1884, S. xxxiv; Brownell 1879, S. 737–747; Anon. 1879, S. 43; Strahan 1884, S. 32–34; nach Eakins' Ausscheiden berichtete McIlvaine 1894 über die Academy; in neuerer Zeit: Hendricks 1974, S. 101–145 und Lippincott 1976; – Eakins beschrieb seiner Lehrinhalte als: »Linear Perspective, Mechanical Drawing, Isometric Drawing, Refraction, Reflections in Water, Shadows, Laws of Sculptured Relief, and Notes on Construction of a Camera«; Onorato 2005, S. 58.

unterrichtete.¹³⁴ Nach seinem Ausscheiden an der Academy wurde Eakins' fortschrittliche Praxis unter Thomas Anshutz erst einmal zurückgefahren.¹³⁵ 1886–1890 übernahm Albrecht Bernhard Uhle eine Porträtklasse – der ehemalige Schüler von Barth und Wagner an der Münchner Akademie hatte sich bei einem zweiten Europa-Aufenthalt an Alten Meistern geschult, und tatsächlich wirken einige Porträts, die Uhle um 1890 schuf, wie Reminiszenzen an Franz von Lenbach, den Meister des altmeisterlichen Porträts in München.¹³⁶

Doch Jean-Léon Gérôme und nicht etwa Carl von Piloty war der europäische Leitstern der Kunststudent*innen an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts.¹³⁷ Einflussreiche Fürsprecher der Pariser Schulen waren Eakins als Lehrer und Earl Shinn alias Edward Strahan als Kunstkritiker: Die beiden hatten sich über ihr Studium in Paris angefreundet, und während der eine nach der Rückkehr in die Praxis einstieg, fällt der andere Kunsturteile. Er verteidigte nicht nur mit Vehemenz Eakins' Intentionen, sondern verfolgte jede Kunstrichtung, die nicht aus Paris oder Philadelphia kam, mit extremem Vorbehalt; seine sprachlichen Verunglimpfungen der Münchner Akademie müssen in den 1870er- und 1880er-Jahren, nicht nur in Philadelphia, als pointierte Meinungsäußerungen äußerst wirkmächtig gewesen sein.

Die Ausstellungspolitik der Pennsylvania Academy of the Fine Arts war nicht sonderlich offen für Künstler von anderswo: Sie präsentierte die eigene Sammlung, Schülerarbeiten und die europäischen Neuerwerbungen lokaler Kunstfreunde;¹³⁸ amerikanische Künstler, die sich im Ausland aufhielten, blieben zunächst praktisch ausgeschlossen. Die örtliche Society of Artists, die sich 1879 nach dem New Yorker Vorbild formiert hatte, machte deshalb die Präsentation der kosmopolitischen Produktion zu einem ihrer Hauptziele und widmete sich dabei vor allem den Pariser Schülern.¹³⁹ Auch die Gegeninitiative der Academy 1881 mit einer umfassenden Leistungsschau amerikanischer Maler unter verschiedenen Einflüssen wies eine Unterrepräsentanz der Münchner Fraktion auf, die sich mittelfristig als folgenschwer herausstellen sollte.¹⁴⁰ Von den

134 Die jüngere Literatur zu Eakins betont die Rolle seiner Konkurrenten in diesem Szenario, vgl. McFeely 2007; Adams 2005; Eakins unterrichtete dann auch an der Art Students League, der Cooper Union und der National Academy in New York.

135 Kat. Ausst. Seattle 1983, S. 105.

136 Diesen Eindruck vermitteln die Porträts Uhles in der Sammlung der Pennsylvania Academy of the Fine Arts: *Henry C. Gibson*, 1891 (Nr. 1392) und *George S. Pepper*, ca. 1890 (Nr. 1393); da während Uhles Anstellung nur zwei Schüler nach München kamen, scheint er nicht überzeugt zu haben; zu Uhle vgl. URL: <http://sketchclub.org/art-collection/archives/> (Zugriff 12.08.2021); Johns 1983, S. 156–157, Anm. 26.

137 Kat. Ausst. Fort Worth 1984 (mit Schülerliste S. 101–108); Sellin 1976, S. 7–37.

138 Unter ihnen gab es nur wenige Liebhaber deutscher Kunst, etwa John Lankenau oder Peter Schemm – beide waren deutscher Herkunft; vor allem Schemms Sammlung enthielt zahlreiche Werke der Münchner Schule, doch keine ihrer amerikanischen Vertreter; Strahan 1881, S. 131–134; Kat. Priv. Schemm 1901.

139 Strahan 1880, S. 4.

140 Die Beiträge der Munich men aus München und Venedig machten etwa ein Drittel der Einlieferungen von Paris aus, auch einige in die USA zurückgekehrte Vertreter fehlten; von den insgesamt 425 Werken stammte ohnehin die Mehrzahl von *native artists*; Kat. Ausst. Philadelphia 1881; – eben diese Schau betrachtete S.R. Koehler als »Anfang vom Ende« der Begeisterung für die Munich men, vgl. S. 331.

in München geschulten Philadelphians wurden Charles H. Freeman und vor allem Frank L. Kirkpatrick wohlwollend hervorgehoben – Strahan lobte unter Vorbehalt.¹⁴¹

Alternativen für die Künstlerausbildung und Abweichungen von gängigen Geschmacksurteilen bestanden an der School for Industrial Art, die dem Philadelphia Museum angegliedert war¹⁴² und von Leslie W. Miller geleitet wurde. Miller, der zunächst weder von französischer Kunst noch von Thomas Eakins' Lehrmethoden sonderlich viel hielt, beklagte den Einfluss Gérômes und der akademischen Methoden auf einige der begabtesten jüngeren Amerikaner, ihre Werke seien die einer »cold and calculating school«. ¹⁴³ Bei allem, was man gegen die Studenten der Münchner einwenden könne, würden sich deren Ergebnisse davon positiv abheben. Miller, der dem sentimentaligen Genre zugeneigt schien, hob die Werke Kirkpatricks, George von Hoesslins und Robert Koehlers lobend hervor.¹⁴⁴ An der von Miller geleiteten Institution waren auch mehrere Munich men tätig: Hermann F. Deigendesch¹⁴⁵ und Philip Muhr unterrichteten Zeichnen und Karl Nacke Metallbearbeitung.¹⁴⁶

Einige der Rückkehrer aus München in den 1870er-Jahren verlegten sich auf die Porträtmalerei, etwa der erwähnte Bernhard Uhle¹⁴⁷ oder auch Louis Hasselbusch, der in München und in Paris studiert hatte, und nun Universitätshonoratioren repräsentierte.¹⁴⁸ Von den Schülern aus Philadelphia Mitte der 1880er- bis Ende der 1890er-Jahre sind verhältnismäßig wenige heute noch fassbar. National prominente Maler aus Philadelphia wie Michael William Harnett und Henry S. Bisbing können kaum als Munich men reklamiert werden: Harnett, der mit Gewinn biedermeierliche Bockstillleben in München studierte, war kein Akademieschüler,¹⁴⁹ und Bisbing, auf den dies zwar zutraf,

141 Strahan 1881a, S. 115; Charles H. Freeman aus New Jersey war seit 1878 an der Akademie, Duveneck Boy in München und Venedig, wo er auch Whistler begegnete; AKL, Bd 44, 2001, S. 309.

142 Eine andere Schule mit vorwiegend praktischer Kunstausbildung war das Drexel Institute of Art, Science and Industry (1891/92) mit einer von Howard Pyle geführten School of Illustration.

143 Miller 1883, S. 715; Millers negative Anspielungen auf Eakins' Lehrmethoden S. 710; – das aus der *Centennial Exhibition* hervorgegangene Pennsylvania Museum (heute Philadelphia Museum of Art), besaß vor allem dekorative Kunst, erst in den 1920ern wurde es zum Repositum heutigen Formats; McCarthy 1991, S. 126.

144 Hoesslin hatte drei Werke in der Ausstellung, im Katalog illustriert war *Charity*, eine an die Hl. Elisabeth angelehnte Frauenfigur; Robert Koehler zeigte *Holy-Day Occupation*, eines seiner »dainty genre pictures« wie Miller formulierte; Miller 1883, S. 715; das Bild wird eingehender besprochen auf S. 334–335.

145 Bott 1996a, S. 18.

146 Annual Report 1907, S. 8; – die Frage, ob Charles E. Dana, der sich Anfang der 1860er-Jahre an der Akademie in Architektur eingeschrieben sowie danach in Rom und Paris Malerei studiert hatte und inzwischen in Philadelphia als Aquarellmaler und als Professor für Kunst an der University of Pennsylvania geschätzt war, noch von München erzählte, war nicht zu eruieren; zu Dana vgl. Dawson 1915.

147 Obituary Uhle, Artist's File, Pennsylvania Academy of the Fine Arts Archive.

148 Porträts von Hasselbusch und Uhle befinden sich in der Ewell Sale Stewart Library, Academy of Natural Sciences, Philadelphia, URL: <https://www.ansp.org/research/library/archives/0200-0299/portraits286/>; sowie von Hasselbusch ein Bildnis von Anthony J. Drexel, des Gründers der Drexel University, URL: <https://drexel.edu/DrexelCollection/view/painting/details/?objid=69466> (Zugriffe 12.08.2021).

149 Der Vermerk im Matrikelbuch lautet »nicht eingetreten«; seine von akademischen Malern und von populären Fotografien Adolphe Brauns bezogenen Anregungen sind behandelt worden, nicht jedoch die offensichtlichen Parallelen zum Münchner Bockstillleben der ersten Jahrhunderthälfte, vermutlich, weil diese nicht zum kunsthistorischen Kanon gehören; allgemein zu Harnett vgl. Connell 1992; Leja 1994, S. 125–152; für eine zu Leja (und dieser Studie) konträre Interpretation siehe Elder 2016.

wurde in München von Anton Braith als Privatlehrer auf den Weg zur Tiermalerei geführt und verbrachte dann Jahrzehnte in Frankreich und Holland.¹⁵⁰

Es mag in Philadelphia unterschiedliche stilistische Präferenzen gegeben haben, doch die Munich school setzte sich nie gegen die weitaus beliebtere Pariser Produktion durch. Erst als William Merritt Chase 1896–1909 an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts unterrichtete,¹⁵¹ scheint sich das Interesse an München noch einmal belebt zu haben. Chase war mittlerweile zum Impressionismus konvertiert, hatte jedoch seinen Fokus auf die Alten Meister beibehalten. Er inspirierte mehrere Schüler zu einem Studium in München: Adolphe Borie, Carroll Sargent Tyson und Joseph Thurman Pearson Jr. besuchten um die Jahrhundertwende die Klasse von Carl Marr und Henry R. Rittenberg die von Ludwig Herterich. Später verlegten sie sich erfolgreich auf Porträt-beziehungsweise Tiermalerei.¹⁵² Tyson, der sich auch in Madrid und Paris umgesehen hatte, wurde zu einem bedeutenden Sammler impressionistischer Kunst.¹⁵³ Adolphe Borie, der zwischen den Kontinenten pendelte, war erfolgreich im Malen von Porträts, für die er auf sein Münchner Training zurückgreifen konnte¹⁵⁴ – privat experimentierte er mit Inhalten der französischen Moderne.¹⁵⁵

Cincinnati

Im Mittleren Westen stellte Cincinnati in den 1870er-Jahren die meisten und einige der für die Bewegung nach München wichtigsten Studienbewerber an der Akademie. Von den 43 Studenten aus Cincinnati und Umgebung trugen mindestens 27 deutsche Nachnamen, der deutschstämmige Anteil der Schüler war mit etwa 60% deutlich höher als der landesweite Durchschnitt. Das entsprach den Gegebenheiten vor Ort: Deutsche Auswanderer hatten sich seit den 1840er-Jahren und verstärkt in den 1860er- und 1870er-Jahren, nicht unbedingt zur Freude der etablierten Yankee-Bewohner, in einem eigenen Viertel »Over the Rhine« angesiedelt und wurden als Gemeinschaft von sanges- und trinkfreudigen Handwerkern, Fleischwarenherstellern und Brauern wahrgenommen.¹⁵⁶ Auch aus den Nachbarorten und -staaten waren einige Kunststudenten

150 Bisbing ging von München aus zu J.H.L. de Haas nach Brüssel und dann nach Frankreich und Holland; AKL, Bd. 2, S. 186; zu Bisbing im holländischen Hattem vgl. Stott 1998, S. 56–58.

151 Zu Chase an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts, vgl. Kat. Aust. Seattle 1983, S. 105–111.

152 Zu Borie vgl. Dearinger 2004, S. 57–58; zu Pearson S. 437; zu Rittenberg S. 470; – Rittenberg begleitete Chase bei seinem Besuch in München 1903; Roof 1975, S. 196–203.

153 Zu Tyson vgl. Madeira 1974; seine Sammlung befindet sich größtenteils im Philadelphia Museum of Art.

154 Zwei von Adolphe Borie gemalte Auftragsporträts befinden sich in der Drexel University Collection, Philadelphia: *Paul Denckle Mills* (1907) und *Ellen Mills* (ca. 1910); sie zeigen Figuren in kräftigen Farben vor tonigen Hintergründen; URL: <http://drexel.edu/DrexelCollection/view/painting/> (Zugriff 12.08.2021).

155 Taylor 1935, S. 5; Taylor stilisiert Bories' starkfarbige Bilder zur Rebellion gegen Eakins' Dominanz an der Academy, was angesichts der zeitlichen Differenz nicht überzeugt.

156 Anon. 1873a, S. 66–67; Anon. 1873b, S. 264–265; Fuchs 2014, S. 73–118; – in Deutschland geboren waren 1870 von 216.239 Einwohnern 49.448, also 22,9 %; 1870 Census, Vol. 1, Table VIII, S. 380, S. 388–389 – Wahrscheinlich wuchsen viele der deutschstämmigen Künstler in »Over the Rhine« auf, verbürgt ist es für John Twachtman, Robert Blum, Charles Niehaus, Edward Potthast und William J. Baer; zu Twachtman, Blum, Baer vgl. Anon.: »City Block Produced Three Great Artists Who Won World Fame«, in: *Cincinnati Times-Star*, 4. Juli 1929, nicht

zunächst in Cincinnati tätig, bevor sie von hier aus nach München reisten. Der Trend hielt über Jahrzehnte an und ein relativ hoher Prozentsatz dieser Studenten erlangte einen überregionalen Bekanntheitsgrad. Ein Idealfall also? Eine blühende Kunstszene in engem Austausch mit der (heutigen) bayerischen Partnerstadt? Eher das Gegenteil war der Fall: Schon 1880 beschrieb George McLaughlin, lokaler Künstler und Kenner der Szene, die Charakteristika der Munich men: Die meisten könnten mit einem kunstverwandten Handwerk ihre Existenz sichern, doch für eine künstlerische Karriere bekämen sie von den Bürgern Cincinnati wenig Unterstützung; Anerkennung erlebten sie zuerst durch Fremde. In der Mehrheit stammten die Kunststudenten aus den Reihen der deutschen Bewohner, ihre Nationalität sei zu einem gewissen Grad für die »direction Munichward« so vieler Cincinnatians verantwortlich.¹⁵⁷

Cincinnati war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dank seiner Musik- und Kunstszene das wichtigste kulturelle Zentrum im Mittleren Westen gewesen, doch hatten seine landesweit renommierten Künstler die Stadt bereits vor dem Bürgerkrieg verlassen.¹⁵⁸ Die Bürger Cincinnati – in ihrer Sammelleidenschaft ohnehin nicht mit den Ostküstenmagnaten vergleichbar – erwarben für ihre Kollektionen Gemälde der Düsseldorfer Schule, vereinzelt auch Beispiele französischer Malerei oder amerikanischer Landschaftsmalerei, jedoch lange Zeit kaum Beispiele der Münchner Schule.¹⁵⁹ Zu Wohlstand gekommene Deutschstämmige engagierten sich für den Aufbau von Kunstinstitutionen, doch ihr Kunstgeschmack blieb der führenden Richtung zur Zeit ihrer Auswanderung in den 1840er- und 1850er-Jahren verhaftet. Noch 1886 hieß es über die seit 40 Jahren vorherrschende Tendenz in Cincinnati: »The feeling has been fostered by the large German population of the city, and strongly directed by German influence, if one may judge by the continuous devotion to the Düsseldorf cult in pictorial art.«¹⁶⁰

Auf eine Reihe kurzlebiger Kunstinstitute seit 1826¹⁶¹ folgten mit dem Ohio Mechanics Institute 1858 und der McMicken School of Art 1868 (ab 1884 Cincinnati Art Academy am Cincinnati Art Museum) dauerhafte Einrichtungen für die kostenlose Ausbildung im Kunsthandwerk.¹⁶² Im Laufe der Jahre machten die McMicken School of Art und ihre Nachfolgerin, die Art Academy, zusätzliche Angebote an bildende Künst-

näher bezeichneter Zeitausschnitt, CAM Archives; zu Potthast und Niehaus vgl. Vitz 1989, S. 170–171; allg. vgl. Vitz 1967; Wilson 1999.

157 McLaughlin 1889, S. 159.

158 Vitz S. 37–57; Barter 1977, S. 13–15; Carter 1979; Janson 1989, S. 5–11; Aronson 2020.

159 Sie hatten dazu hin und wieder Gelegenheit auf den Kunstausstellungen der *Cincinnati Industrial Exhibition*, die 1870–1886 stattfand; Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 982–983; Teilnehmer der Ausstellungen von 1872/1873/1875 über Pre-1877 Art Exhibition Catalogue Index, URL: <https://americanart.si.edu/research/pre-1877> (Zugriff 12.08.2021); – nur in der Henry Probasco Sammlung befanden sich auch Werke von Kaulbach und Piloty; Vitz 1989, S. 159–160; zur Dominanz der Dusseldorf School vgl. Anon. 1880, S. 550; Ward 1879.

160 Hitchcock 1886, S. 577; allg. vgl. Miller 1966, S. 193.

161 Frederick Eckstein aus Berlin hatte eine erste Academy of Fine Arts gegründet, zu den Anlaufschwierigkeiten vgl. Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 258, S. 982–983.

162 »... few art schools emphasize the truth that the principles of pure and applied art are the same, and that the training is the same up to a certain point.« Hitchcock 1886, S. 578.

ler*innen, doch Zeichnen nach dem lebenden Modell und Malen in Öl waren lange Zeit nicht im Lehrplan vorgesehen.¹⁶³ Die McMicken School unterstand dem Maler Thomas Noble, der – obgleich selbst Student von Thomas Couture in Paris und Schöpfer genrehafter Darstellungen amerikanischer Historie – den Lehrplan für die Bedürfnisse der Industrie konzipiert hatte. Angehenden Künstlern ließ sein strenges Regiment wenig Entfaltungsmöglichkeiten.¹⁶⁴ Umso willkommener muss die Alternative gewesen sein, die 1874 ein junger Maler aus ihrer Mitte aufzeigte: Frank Duveneck aus Covington, KY, auf der anderen Seite des Ohio, der nach einer Lehre bei lokalen Kirchenmalern¹⁶⁵ an der Münchner Akademie studiert hatte, war zurückgekehrt – ausgestattet mit einer fundierten malerischen Technik und großem Talent für deren Vermittlung – und unterrichtete am Ohio Mechanics Institute unentgeltlich 16 Schüler im Modellzeichnen, ja bot ihnen sogar einen Einstieg in die Ölmalerei nach dem Vorbild des eben selbst absolvierten Trainings. Seine Schüler waren begeistert: Kenyon Cox, Robert Blum, Joseph R. DeCamp und John Twachtman, alle später erfolgreiche Künstler, waren Mitglieder dieser Klasse.¹⁶⁶ Doch als sie ihre Arbeiten auf dem jährlichen Mechanics Fair präsentierten, wurde zwar der pädagogische Erfolg Duvenecks gewürdigt, doch die Werkchau insgesamt als »powerfully suggestive of the interior of an infirmary or municipal lodging house« abgeurteilt.¹⁶⁷

Das entsprach offenbar der verbreiteten negativen Haltung eines Publikums, das zu fest in der romantischen Düsseldorfer Tradition verwurzelt war, um sich mit der ästhetischen Schonungslosigkeit eines Münchner Realismus à la Wilhelm Diez oder Wilhelm Leibl anzufreunden. Die große Anerkennung, die Duveneck in München und bei der Ausstellung seiner Bilder in Boston erfahren hatte, zählte hier nicht.¹⁶⁸ Dass Duveneck nur wenige Porträtaufträge erhielt¹⁶⁹ und sich mit dem Ausmalen von Innenräumen durchschlagen musste,¹⁷⁰ mag auch mit der klammen wirtschaftlichen Situation in dieser Stadt an der Grenze zum Süden nach dem Bürgerkrieg zu tun gehabt haben.¹⁷¹

163 Koehler 1881 (S. 40) listete keine derartigen Klassen; Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 981–982, 987; – nicht nur deshalb galt sie vielen nur als Vorbereitungsschule; Anon. 1881, S. 136.

164 Aronson 2020, S. 28; Trotzdem scheiterten alle Versuche, Noble zu ersetzen, da er wohl Rückhalt in bestimmten Kreisen genoss; Weber 1979, S. 32, Anm. 33.

165 Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 11–13.

166 DeCamp besuchte beide Schulen; Buckley 1996, S. 9–12; Buckley 1995, S. 10–11.

167 Artikel im *Cincinnati Enquirer*, zitiert bei Weber 1979, S. 24, S. 30, Anm. 10.

168 Bevor er seine Werke dorthin schickte, hatte er seine Arbeiten in den Auslagen von Robert Clarke & Co, »a popular local showplace of the 1870's«, gezeigt; Weber 1979, S. 24; mindestens eine Besprechung aus Boston wurde in einer Lokalzeitung gedruckt; Anon. 1875a.

169 Weber 1979, S. 24; am prominentesten war *Portrait of Frances S. Hinkle*, 1875 (Öl/Lw., 109,7 × 88,9 cm, Cincinnati Art Museum; Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 31–32).

170 Zur offenbar lukrativen Kirchenmalerei zurückzukehren, hatte er offenbar wenig Lust; ebd., S. 27–30.

171 Mary L. Alexander: »Hardships of Pioneers Were Lot of Mother of Duveneck«, in: *Cincinnati Times Star*, Jan. 1919, Zeitungsausschnitte ca. 1873–1962, Frank and Elizabeth Boott Duveneck papers, AAA, Box 1, Folder 17.

Wie man es den Cincinnatians recht machen konnte, führt als Gegenbeispiel Henry Mosler vor:¹⁷² Der Sohn eines aus Deutschland eingewanderten Lithografen studierte 1863–1865 in Düsseldorf und für einige Monate in Paris. Nach seiner Rückkehr wurde er mit Ehren und Porträtaufträgen empfangen, auch seine sentimental Genredarstellungen häuslichen Friedens waren sehr beliebt.¹⁷³ Bevor er 1875 nach München wechselte, schickte er seinen Schüler Wilder Darling voraus – der wurde Duveneck Boy,¹⁷⁴ während über Moslers Verhältnis zum Duveneck-Kreis nichts bekannt ist. Nach zwei Jahren an der Akademie bei Alexander Wagner, mit zusätzlicher Korrektur durch Piloty,¹⁷⁵ zog Mosler weiter nach Paris, passte sich dortigen Konventionen an, verlegte seine Szenerien in die Bretagne und behielt stets ein elastisches Verhältnis zum Kitsch. Nahezu 20 Jahre lebte Mosler in Paris und New York, das heimatliche Cincinnati hielt ihm die Treue.¹⁷⁶

Für die meisten jüngeren Künstler in den 1870er-Jahren stellte sich die Situation sehr viel düsterer dar: 1874 beschrieb Henry Farny die Stadt als »... the worst place [...] that a young artist could choose to make his debut in. There is not much attention given to aesthetic culture by the public at large, and unless an artist takes to designing tobacco labels, oyster labels, theatrical bills, or such work as that, he will generally find it hard to make a living.«¹⁷⁷ Duveneck reiste im Herbst desselben Jahres wieder nach München, mit ihm Farny und Twachtman.¹⁷⁸ Zwei der in Cincinnati verbliebenen Schüler, Alfred Brennan und Kenyon Cox, stellten an der McMicken School eine eigene Klasse mit »Duveneck bent« zusammen, die Thomas Nobles Methoden konterkarierte.¹⁷⁹ Mindestens fünf weitere Malschüler – Frank Strobridge, John Anderson, George E. Hopkins, Theodore Wendel und Joseph R. DeCamp – gingen bald ebenfalls nach München, wo sie sowohl Akademie- als auch Duveneck-Schüler wurden. Darüber hinaus absolvierten einige zukünftige Bildhauer – Frank Dengler, Charles Niehaus und Frank Schmidt – ihre Ausbildung an der Akademie. Duveneck wurde Mentor für zahlreiche Studenten aus Cincinnati und anderswo, viele der Duveneck Boys wirkten später mit großem

172 Knaufft führt sein Beispiel als Beleg für den Kunstsinn Cincinnatians an: »... her generous fostering of home talent, as witnessed by her parlors hung with the paintings of Henry Mosler ...«; Knaufft 1891a, S. 98.

173 Ich folge hier der ausführlichsten Quelle zu Mosler: Kat. Ausst. Los Angeles 1995.

174 Ebd., S. 38; Stott 1998, S. 52; zu Wilder: Kat. Ausst. Cincinnati ca. 1990, [S. 1].

175 Briefe Carl von Pilotys an Mosler, 1. Sept. 1875 und 15. (?) Feb. 1876, Henry Mosler papers, AAA, Rolle 4284; in letzterem verwehrt sich Piloty (offenbar nicht zum ersten Mal) gegen teure Geschenke Moslers, stattdessen freue es ihn am meisten »... wenn Sie recht Tüchtiges in Ihrer Kunst leisten«.

176 Mosler kehrte 1895 endgültig aus Europa nach New York zurück; Kat. Ausst. New York 1885; Anon. 1885; Anon.: »Henry Mosler«, in: *The Graphic*, 4 (19. Sept. 1885), 15, nicht näher bezeichneter Zeitungsausschnitt, CAM Archives.

177 Anon. 1874a, S. 7.

178 Weber 1979, S. 24; Farny war schon mehrere Male in Europa gewesen, hatte mit Duveneck gearbeitet und im Frühjahr 1873, etwa ein Jahr vor Duveneck, am Ohio Mechanics Institute Zeichnen nach dem lebenden Modell unterrichtet; Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 281; vgl. auch Palkovic 2015, S. 46–55.

179 Weber 1979, S. 25.

Erfolg.¹⁸⁰ Nirgendwo sonst lässt sich der Schneeballeffekt, den ein engagierter Munich man in einer Stadt auslösen konnte, so gut demonstrieren wie in Cincinnati. Gleichzeitig war Duveneck der Prototyp des »artists' artist«, der über Jahre in Expat-Kollektiven Prestige genoss, jedoch keine internationale Karriere verfolgte.

Ende der 1870er- und Anfang der 1880er-Jahre kehrte eine Reihe von Duveneck Boys und Akademieabsolventen zurück, in der Hoffnung, sich eine Existenz aufzubauen. John Twachtman und Henry Muhrtman unterrichteten an der Women's Art Museum Association in Cincinnati;¹⁸¹ der Maler Henry Farny und der Bildhauer Ferdinand Meersmann eröffneten eine Privatschule;¹⁸² man gründete den Cincinnati Etching Club – doch keines dieser Pilotprojekte überlebte.¹⁸³ Als Twachtman, Hopkins, DeCamp, Ritter, Wendel und Cox (der inzwischen in Paris studiert hatte) 1883 zusammen in der A.B. Closson's Gallery ausstellten, war die Kritik zwar anerkennend,¹⁸⁴ die Ausstellung trotzdem ein finanzielles Desaster. Zeitnah verließen alle Cincinnati, fanden in New York, Boston oder Europa Anerkennung und wurden national bekannt.¹⁸⁵

In den 1880er-Jahren kehrten viele erst gar nicht aus Europa zurück. Robert Blum, kein Munich man, doch 1884 in Holland enger Weggefährte von William M. Chase, Charles F. Ulrich und dem Studienfreund aus Cincinnati William J. Baer, riet letzterem von einer Rückkehr vehement ab. Seinen Eltern gegenüber verteidigte er seine Haltung: »You have no idea of the difficulties and struggles for a young man to make a life for himself there. I will talk anyone out of staying there. The people of Cincinnati don't give a tinker's damn about me.«¹⁸⁶ Baer ließ sich ebenso wie ein anderer Cincinnati, William V. Schwill, langfristig in München nieder. Manche der Studenten der frühen 1880er-Jahre wie L. H. Meakin, Joseph H. Sharp oder John Hauser kehrten dagegen dorthin zurück.

1881 traf ein durch die Duveneck-Anhänger zunehmend unter Druck geratener Thomas Noble in Begleitung seines Assistenten Louis Lutz in München ein.¹⁸⁷ Obwohl Nobles wenige erhaltene Arbeiten aus München eine stilistische Kehrtwende dokumen-

180 Anon. 1879b; der Artikel erwähnt unter »Munich« Duvenecks Schule, L. Ritter, John Anderson, Ed. Hopkins, sowie [Charles] Niehaus als Repräsentanten der Cincinnati School of Design; zu den Boys vgl. Kat. Ausst. Framingham 1989.

181 Weber 1879, S. 26.

182 Anon. 1879c, S. 85.

183 Meist findet sich nur eine Meldung über die Eröffnung der Schulen, deren Träger bald in andere Projekte an anderen Orten involviert waren; zum Etching Club vgl. Baskett 1999, S. 23–24.

184 Anon. 1883g; Weber 1979, S. 27; Buckley 1995, S. 25.

185 Weber 1979, S. 27; Anon. 1885a; Hopkins ging nach Topeka, Kansas, um dort die Kunstschule zu leiten.

186 Brief vom 30. Nov. 1884, zitiert in: Weber 1985, S. 240; Blum (Cincinnati 1857– New York 1903) studierte an der McMicken School und kurzzeitig an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts, er malte mit Chase und Ulrich in Holland, mit Letzterem Mitte der 1880er-Jahre auch in Venedig; später wurde er vor allem für seine Genrebilder aus Japan berühmt; Weber 1985.

187 Birchfield 1988, S. 12–15, Abb. S. 97, 125, 132; Weber 1979, S. 26–27; Anon. 1881, S. 135–136; Nobles Klasse übernahm inzwischen der ehemalige Akademiestudent und Duveneck Boy, George E. Hopkins; Weber 1979, S. 26–27.

tieren,¹⁸⁸ ist die Tragweite seiner nach der Rückkehr implementierten Veränderungen für den Unterricht unklar.¹⁸⁹ Die um 1890 beschriebenen Praktiken entsprachen nicht denen der Münchner Akademie. Der Schwerpunkt blieb auf den vorbereitenden Klassen,¹⁹⁰ und weiterhin unterrichtete nur Noble in Komposition und Malerei.¹⁹¹ Ernest Knauff kritisierte die Schülerarbeiten 1891 als zu detailgetreu, typisch-deutsch-gründlich wie die Vorbilder der Düsseldorfer Schule, mit der dunklen Palette und »beefiness« der Münchner Schule. Das isoliere sie von den französisch geprägten Produkten aus den Schulen anderer Städte.¹⁹²

Mittlerweile unterrichteten mehrere Münchner Absolventen der 1880er-Jahre an der McMicken, beziehungsweise Museum School, neben Noble und Lutz, L. H. Meakin, Vincent Nowotny und Sharp.¹⁹³ Lutz, Meakin und Sharp versuchten, sich mit einem eigens eingerichteten Frankreich-Stipendium auf den neuesten Stand zu bringen,¹⁹⁴ andere frischten ihre Technik bei Duveneck auf, der seit seiner Rückkehr nach Cincinnati 1890 noch einmal den Gegenspieler zu Noble gab.¹⁹⁵ Auch die junge Studentengeneration führte inzwischen ihr Studium in Paris fort.¹⁹⁶

Das unverändert karge Betätigungsfeld für bildende Künstler¹⁹⁷ führte zu einem kontinuierlichen Exodus qualifizierter und ambitionierter Kräfte – nun primär an die Ostküste.¹⁹⁸ Wer sich auf Dauer in Cincinnati einlebte, musste sich bescheiden oder anderweitig orientieren: Farny, Sharp, Hauser, Lutz und Meakin blieben in der Lehre, Meakin hatte einigen Erfolg als Landschaftsmaler, und Farny, Sharp sowie Hauser malten Native Americans in den Reservaten im Südwesten des Landes. Nicht nur die Cincinnatians, auch das Publikum an der Ostküste liebte diese Bilder: Farny, Sharp und andere Mit-

188 Doch wurde er offensichtlich nicht dauerhaft als Munich man identifiziert. Ernst Knauff bezeichnete ihn 1891 als einziges Pariser Gegengewicht zu den Munich men an der Cincinnati Art Academy; Knauff 1891b.

189 »Among the Studios: A Munich Medal Picture for the Museum«, in: *Cincinnati Times Star*, 21. Nov. 1890, nicht näher bezeichneter Zeitungsausschnitt, CAM Archives; handschriftlicher Entwurf Nobles zu seinen Reformen, bezeichnet »T.S.N. I 1891«, CAM Archives, Art Academy of Cincinnati, Record Group 2, series 1, Box 1, Folder 8.

190 Die Anfänger zeichneten Elementarformen durch eine Glasscheibe, bei Meakin wurden nach »block heads«, Abgüssen von Gesichtsdetails, Profilen etc. gearbeitet, bei Nowotny nach einzelnen Körperteilen; »High Art in Eden Park: All of the Classes at Work at the Academy«, in: *Cincinnati Times-Star*, 24. Sept. 1890, nicht näher bezeichneter Zeitungsausschnitt, CAM Archives.

191 Knauff 1891b.

192 Knauff 1891a, S. 99.

193 Vitz 1989, S. 245; Knauff 1891a, S. 99.

194 Weber 1979, S. 27; Knauff 1891b.

195 Vitz 1989, S. 226–227, 231–232; Weber 1979, S. 29.

196 Von den wenigen Stipendiaten der Art Academy wählte nur Bruce Horsefall 1891 die Münchner Akademie; Vitz 1989, S. 248–250; Ostertag 1898, S. 196.

197 Das beklagte selbst Noble: »Among the Studios. A Munich Medal Picture of the Museum«, in: *Cincinnati Times-Star*, 21. Nov. 1890, nicht näher bezeichneter Zeitungsausschnitt, CAM Archives.

198 Ein prominentes Beispiel war Edward Potthast, der in München und weiteren europäischen Städten studiert hatte und trotzdem in Cincinnati als Lithograf arbeiten musste; erst als er 1896 den Sprung nach New York wagte, hatte er als Maler Erfolg; seine impressionistischen Strandszenen gehören heute zum Kanon; Weber 1979, S. 27–30; Edward Henry Potthast NA, Interviewed at the Sherwood Studio, By DeWitt Lockman 1927, DeWitt Lockman papers, AAA, Rolle 504, Transkript S. 6.

glieder der Taos Society of Artists, zählen noch heute zu den Stars der sogenannten »Western Art«, welche die Schönheit der weiten Landschaften zelebrierte und Ureinwohner aus der Perspektive des ›weißen Mannes‹ historisierte und exotisierte.¹⁹⁹

Seit den frühen 1890er-Jahren erlebte man in Cincinnati ein retrogressives »golden age«,²⁰⁰ führende Künstler und wohlhabende Bürger etablierten eine komfortable Infrastruktur mit dem Cincinnati Art Museum, der angeschlossenen Art Academy, dem Cincinnati Art Club und der Society of Western Artists (1896). Dass der künstlerische Nachwuchs konservativ blieb, lag auch an Duveneck, der ab 1900 bis zu seinem Tod 1919 als begehrtes Urgestein an der Museumsschule lehrte.²⁰¹ Das Cincinnati Art Museum – bei seiner Eröffnung 1884 der größte Museumsbau westlich der Alleghenies, doch mit einem bescheidenen Depositum von Kunsthandwerk und Werken der Dusseldorf School²⁰² – begann in den 1890er-Jahren auf Betreiben vor allem Duvenecks und Meakins, als erstes Museum in den USA Werke zeitgenössischer US-amerikanischer Künstler zu sammeln.²⁰³

Chicago

Chicago hatte dem älteren Cincinnati schon vor dem Civil War die Vorrangstellung im Mittleren Westen abgenommen. Es erlebte eine enorme Beschleunigung seines Wirtschafts- und Bevölkerungswachstums, die kulturelle Entwicklung nahm erst in den 1890er-Jahren richtig Fahrt auf. Deutsche Einwanderer und ihre in den USA geborenen Nachkommen, die 25–30 % der Einwohnerschaft ausmachten, hatten daran einigen Anteil,²⁰⁴ obwohl es deutsche Unternehmer trotz beträchtlicher Vermögen nicht in die oberste Gesellschaftsschicht schafften.²⁰⁵ Deutsche Namen finden sich viel häufiger in Verbindung mit der Musik- als mit der Kunstszene, das änderte sich erst nach der Jahrhundertwende.²⁰⁶

Die Chicagoens zählten zu den Spitzenreitern unter den US-amerikanischen Akademieschülern – bei den 40 Studenten hielten sich Deutsch- und Andersstämmige in etwa die Waage. Sie vollzogen die generellen Trends wie den zunehmenden Anstieg der 1870er- und den Einbruch der 1880er-Jahre mit, unterschieden sich jedoch in einem

199 Vitz 1989, S. 250–252; zu Farny vgl. Kat. Ausst. Cincinnati 2007; Fenn 1983; kritischere Auseinandersetzungen mit den ideologischen Hintergründen dieser Darstellungen bieten u. a. Schimmel 1991; Watkins 2000; Ott 2009; Moore 2016.

200 Vitz 1989, S. 188–256; Weber 1979, S. 30.

201 Zum Niedergang des »Paris of America« und »Athens of the West« der ersten Jahrhunderthälfte vgl. Vitz 1989, S. 257–263; doch die Fiktion einer Erfolgsgeschichte blieb lebendig, vgl. bspw. Clark 1975, S. 84–101.

202 Zur Dominanz der Dusseldorf School in der Sammlung vgl. Knaufft 1891b; Hitchcock 1886, S. 579.

203 Vitz 1989, S. 214–235; Duveneck kaufte viele seiner Werke auf, um sie dem Museum zu vermachen, auch seine ehemaligen Schüler schenkten oder verkauften eigene Werke oder solche der anderen »Boys«; Dokumente in den CAM Registrar Files.

204 1850 waren von 30.000 Einwohnern etwa 5.000 deutscher Abstammung, im Jahr 1900 440.000 von 1.700.000; bis 1914 bildeten sie die größte ethnische Gruppe; Keil 1988, S. 25, 53.

205 Pierce 1957, S. 23; Barter 1977, S. 20–23.

206 Diese allgemeine Grundtendenz bestätigt sich in Chicago: »In comparison with achievements in music, those in painting were provincial, still embryonic.« Pierce 1957, S. 489–494, Zitat S. 494.

wichtigen Punkt: dem Wiederaufleben des Interesses an München nach der Jahrhundertwende. Dieses ist an einer moderaten, doch konstanten Zahl von Anmeldungen bis zum 1. Weltkrieg ablesbar – von den insgesamt 24 Kandidaten ab 1900 stammten immerhin sieben aus Chicago, dazu kamen einige namhafte Privatschüler.²⁰⁷ Von der gesamten Gruppe sind etwa die Hälfte zumindest lokal oder sogar national mit sehr unterschiedlichen künstlerischen Profilen dokumentiert. Da sie verschiedene Münchner Prototypen über Jahrzehnte assimilierten und mit anderen europäischen Einflüssen verwickelten, werden die meisten nicht als klassische *Munich men* geführt.

Die Kunstentwicklung in Chicago begann erst Mitte der 1860er-Jahre, und das einigmaßen bescheiden:²⁰⁸ 1866 wurde eine *Academy of Design* gegründet, an der Walter Shirlaw unterrichtete – Shirlaw hatte zuvor die *National Academy of Design* in New York besucht und als Banknotenstecher gearbeitet. 1871 bezog man ein eigenes Gebäude mit zusätzlichen Ateliers und zwei neuen Lehrern – einer von ihnen war der eben aus München zurückgekehrte Conrad Diehl.²⁰⁹ Nach der Zerstörung durch das »Great Fire of Chicago«²¹⁰ und dem Wiederaufbau durch wohlhabende Geschäftsleute wurde die *Academy* 1882 in das *Art Institute of Chicago* integriert.²¹¹ Das Kollegium vergrößerte sich um Vertreter verschiedener europäischer Schulen, auch eine Anzahl von *Munich men* wurde (häufig bald nach der Rückkehr) engagiert:²¹² James F. Gookins,²¹³ Adam J. Rupert,²¹⁴ Lawrence C. Earle,²¹⁵ Charles A. Corwin²¹⁶ und Oliver Dennett Gro-

207 Kat. Ausst. *Muskegon* 1987; Barrie 1989; Gibson 1975.

208 Als Startschuss gilt die Einrichtung einer Kunstgalerie im *Cosby Opera House* durch den New Yorker Händler J.F. Aitken 1864 und die Vermietung von Ateliers u.a. an Leonard W. Volk und Walter Shirlaw; Monroe 1892, S. 411; zur Geschichte der Schule vgl. Buechele, Lowe, 2017, S. 9–40; zur Entwicklung der Kunstinstitutionen und -vereine vgl. Greenhouse 2004, S. 18–55.

209 Diehl unterrichtete Antiken- und Aktzeichenklassen, John H. Drury Zeichen- und Malklassen; Carpenter 1871, S. 14–15.

210 Ebd.

211 Zum Wiederaufbau vgl. Pierce 1957, S. 494–495; Monroe 1892, Hitchcock 1886; allg. zur Kulturförderung in Chicago vgl. McCarthy 1982.

212 1883 waren zwei von acht Lehrern *Munich men* (Rupert und Earle), 1884 zwei von sechs (Rupert und Corwin), 1885 drei von sieben (Rupert, Corwin, Grover); Kataloge der 1., 2. und 3. *Annual Exhibition of the Art Institute* der Jahre 1883–1885: 1883, <https://www.artic.edu/exhibitions/3414/first-annual-exhibition-of-the-art-institute-and-opening> 1884, <https://lakeimagesweb.artic.edu/assets/fa179b13-d207-2f7f-7cdo-f46d5b2b2091> 1885, <https://www.artic.edu/exhibitions/3429/3rd-annual-exhibition-of-the-art-institute> (Zugriffe auf URLs 01.10.2020); Ich danke Aaron Rutt, Reference Librarian, Ryerson & Burnham Libraries, für seine Hilfe.

213 Zu Gookins siehe Kat. Ausst. *Terre Haute* 1966; Gerds 1990, Bd. 2, S. 256–257; Kopien der Briefe von Cora und James F. Gookins von 1870 bis 1872 aus München im *Indianapolis Museum of Art*, in Auszügen zitiert in: Howard 2005, S. 13–15; Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 343.

214 Adam J. Rupert ist in den Jahresausstellungskatalogen der Jahre 1883–1885 als Lehrer aufgeführt, vgl. auch Anon. 1883, S. 55; Sparks 1971, S. 582; Gerds 1990, Bd. 2, S. 298.

215 Lawrence C. Earle ging später nach Montclair, NJ, blieb jedoch mit dem Mittleren Westen in Verbindung und kehrte in seinen Heimatort Grand Rapids, MI, zurück; 1900 führte er einen großen Zyklus von Gemälden für den Hauptraum der *Central Trust Company* in Chicago aus; URL: <https://chicagology.com/goldenage/goldenage105/> (Zugriff 12.08.2021); vgl. auch Monroe 1892, S. 420; Hitchcock 1886, S. 589; Sweeney 1987.

216 Zu Corwin vgl. »Charles Corwin (1857–1938)«, Biografischer Eintrag von Wendy Greenhouse auf der Website der M. Christine Schwartz Collection: URL: <https://schwartzcollection.com/artist/charles-corwin/> (Zugriff 12.08.2021).

ver.²¹⁷ Doch ihre relativ kurzen Lehrtätigkeiten stellten offenbar keine Kontinuität her, schließlich kamen in den Jahren von 1880 bis 1893 lediglich vier neue Kandidaten aus Chicago an die Münchner Akademie. Erst 1894, mutmaßlich aufgrund der Repräsentanzen Münchner Künstler und ehemaliger *Munich men* auf der *World's Columbian Exposition* im Jahr zuvor, nahm die Zahl der Anwärter langsam wieder zu.²¹⁸

Auf die akademische Kunstausbildung in Chicago hatte die Münchner Lehre allerdings schon lange keinen Einfluss mehr. Bereits im Vorfeld der *World's Columbian Exposition* hatte sich die rapide wachsende Metropole dem Pariser Vorbild zugewandt – dem *Beaux-Arts*-Stil in der Architektur und der akademischen französischen Kunst in der Bildhauerei, der Leinwand- und Wandmalerei. Die Schule des Art Institute war für jedermann gegen Gebühr zugänglich, die Belegung enorm,²¹⁹ der Betrieb stark verschult.²²⁰ Seit Anfang der 1890er-Jahre gab es neben den auf praktische Anwendbarkeit in der boomenden Baubranche, aber auch auf das Verlagswesen ausgerichteten Kursen²²¹ zahlreiche Angebote im Bereich der »fine arts« – etwa Aktzeichnen zu allen Tageszeiten oder Künstleranatomie.²²² Die Unterrichtsmodelle stammten aus Paris: Ihr maßgeblicher Vermittler, John H. Vanderpoel, ein Schüler von Gustave Boulanger und Jules-Joseph Lefebvre, lehrte hier von 1880 bis 1930. Wie an den anderen amerikanischen Schulen im Westen lag der Fokus nicht auf der Förderung fortgeschrittener Schüler, da man annahm, dass die meisten ihr Aufbaustudium ohnehin an der Ostküste oder in Europa fortführen würden; so bot die Schule des Art Institute nur eine »composition class«, die wöchentlich von John Vanderpoel korrigiert wurde.²²³ Die strikte Ausrichtung an Paris hatte weitreichende Konsequenzen, denn selbst die Privatschulen in Chicago eiferten dem französischen Vorbild nach.²²⁴

Demnach bedeutete die Berufung Frederick W. Freers an das Art Institute 1892 ein gewisses Korrektiv.²²⁵ Freer hatte 1880 nach seiner Rückkehr aus München nach Chicago versucht, seine gesamte Produktion zu versteigern – in einer Auktion, deren desaströses Ergebnis²²⁶ ihn bewogen hatte, nach New York zu ziehen und eine impressionistische Stilwende einzuleiten. Trotzdem blieb er offenbar ein Befürworter der Münchner

217 Zu Grover vgl. Merritt 1903; Hosking 1905, S.77; Sparks 1971, S.407; Biografischer Eintrag von Wendy Greenhouse: URL: <https://schwartzcollection.com/artist/oliver-dennett-grover/> (Zugriff 12.08.2021).

218 Zur deutschen Kunstaustellung auf dem *World's Fair* vgl. Anon. 1893; 1893a; Knaufft 1893.

219 Sie verstand sich auch als Vermittlungsinstanz für Kinder und Laien. 1880 zählte sie gut 200 Schüler, 1909 sollten es 3.222 sein; Marzio 1979, S. 22; Cierpik 1957, S. 58–59; Pierce 1957, S. 495.

220 Darüber geben die jährlichen »Circulars« Aufschluss; sie listen die Klassen, Aufnahmebedingungen und Studiengebühren; Art Institute Circular 1892/93, Art Institute Circular 1897/98.

221 Cierpik 1957, S. 68–83; Marzio 1979, S. 20–23.

222 Cierpik 1957, S. 67–69; selbst strukturell orientierte man sich an Pariser Maßstäben, führte die flexible Wahl der Klasse ein und schuf durch monatliche *Concours* eine permanente Konkurrenzsituation.

223 Art Institute Circular 1892/93, S. 8.

224 Wie prävalent der französische Blick auf das Aktzeichnen war, unterstreichen bspw. Zeichnungen, die an der »Academy« von J. Francis Smith entstanden; Smith 1898; Greenhouse 2004, S. 30–31.

225 Er firmierte in den *Circulars* als Absolvent der Münchner Akademie; Morton 1901, S. 294; Freer war auch in der Öffentlichkeit beliebt; Anon. 1894b.

226 Dearinger 2004, S. 210.

Ausbildung. Auch eine kurze Gastprofessur von W.M. Chase in der »life class« des Art Institute 1893 mag zugunsten Münchens gewirkt haben.²²⁷ Nach der Jahrhundertwende lehrten nur mehr vereinzelt junge Munich men am Art Institute, doch blieb das Beispiel der älteren Generation indirekt wirkmächtig. So erinnerte sich etwa Arthur S. Covey, dass er nach drei Jahren der »Julian method of drawing under Vanderpoel« das Malen von Freer, Duve-neck und Gari Melchers gelernt habe; da diese in München studiert hätten, wollte er es 1904 ebenfalls dort versuchen.²²⁸ Abgesehen von solchen persönlichen Anregungen begünstigte umgekehrt die Prävalenz der französischen akademischen Kunst das Interesse an Alternativen – belegt ist das für die Arts & Crafts-Bewegung, den belgischen und französischen Jugendstil²²⁹ und die gemäßigte Moderne in München.

Wo konnte man nun in der jungen Stadt Kunst sehen? Ab 1872 war an die *Inter-State Industrial Exposition* im Herbst jeweils eine Kunstabteilung angeschlossen – seit den Antebellum-Jahren eine gängige Praxis in vielen Städten des (Mittleren) Westens, und nicht nur dort.²³⁰ Man zeigte lokal eingereichte Werke und Arbeiten aus den Schulen, Ausschnitte von Frühjahrsausstellungen an der Ostküste²³¹ und Neuerwerbungen privater Sammler; 1876 etwa dankte man ausdrücklich den Bürgern von Chicago, Milwaukee und weiteren Städten im Westen für ihre Leihgaben, darunter eine größere Anzahl von Werken Münchner Maler und einiger Munich men.²³² Da das Art Institute noch Mitte der 1880er-Jahre über keine nennenswerte Sammlung verfügte, zeigte es Werke aus Privatsammlungen sowie lokale Produktion und bot Kunstvereinigungen ein Forum.²³³ Als es sich im folgenden Jahrzehnt zum überregionalen Ausstellungszentrum entwickelte, sahen sich die regionalen Künstler weniger gut vertreten und gründeten eigene

227 Pisano schreibt, Chase hätte zusammen mit Frank Duve-neck unterrichtet; Kat. Ausst. Seattle 1983, S. 105.

228 »I had had the Julian method of drawing under Vanderpoel in Chicago for 3 years. Frederic Freer, Duve-neck, Melchers taught me painting then and they were painters but Munich trained. – Thru their influence I went to Munich.« Arthur Covey an Aloysius J. Weimer, n.d., Aloysius J. Weimer research material, AAA, Rolle 1285; »taught« ist wohl nicht unbedingt persönlich gemeint; außerdem hatte Gari Melchers in Düsseldorf studiert.

229 Diese Interessen illustrierte beispielsweise *Brush and Pencil*, die Zeitschrift, die der gleichnamige Chicagoer Künstlerclub 1897–1907 herausgab; sie behandelte jedoch primär zeitgenössische amerikanische Kunst, vor allem die Arbeiten der Studenten am Art Institute of Chicago.

230 Pierce erinnerte an die erste Ausstellung, die Gemälde von Albert Bierstadt, Eastman Johnson und David Neal mit Kohleporträts auf Fotovorlagen von zweifelhaftem Wert vereinte, eine Praxis, die sich über die nächsten 18 Jahre nur wenig verbessert habe; Pierce 1957, S. 475.

231 Beispiele für Übernahmen: Arbeiten des New York Etching Club, der American Water-Color Society und Leihgaben aus dem Pennsylvania Museum (vermutlich der Pennsylvania Academy of the Fine Arts) auf der 6. Ausstellung von 1879, Anon. 1879, S. 45; 1880 gab es Übernahmen aus der National Academy, American Water Color Society, Black and White, Society of American Artists; von den Chicagoans hob die Presse 1880 besonders Earle und Freer hervor, von den Expatriates Charles G. Dyer, von den Ehemaligen Shirlaw und F.S. Church; Wight 1880, S. 19, 22, zur Ausstellung der Schüler vgl. S. 24.

232 Diese Information unter »Remarks« zum Kat. Ausst. Chicago 1876 in der Datenbank Pre-1877 Art Exhibition Catalogue Index, Smithsonian American Art Museum, URL: <https://americanart.si.edu/research/art-exhibition-catalogue-index> (Zugriff über den Katalogtitel auf die Werkliste, 12.08.2021).

233 Etwa der Art Students League und der Western Art Association; Hitchcock 1886, S. 588; ebenso der Bohemian Art Club und der Palette Club, offenbar beides Frauenvereine; Ausstellungskataloge ab 1883 bis 1889 über URL: <https://www.artic.edu/exhibitions/history?year=1883> (Zugriff 12.08.2021).

professionelle Vereinigungen, die teilweise auch Ausstellungen organisierten.²³⁴ Nach der Jahrhundertwende fanden am Art Institute zwei umfangreiche Ausstellungen zeitgenössischer deutscher Kunst statt: die *Exhibition of Contemporary German Paintings* 1907, die Charles M. Kurtz an der Albright Gallery in Buffalo als Wanderausstellung für einige Städte im Westen sowie Washington, D.C., kuratiert hatte, und 1909 die von der deutschen Regierung initiierte *Exhibition of Contemporary German Art*.²³⁵ Noch 1914 war deutsche Kunst in Chicago so hoch im Kurs, dass Komiteemitglieder des Art Institute, unter ihnen Munich men Frederic C. Bartlett und Abram Poole, planten, aus den Sommerausstellungen in München und anderen Städten eine Winterausstellung für Chicago zusammenzustellen.²³⁶

Aus der Retrospektive zeigte sich, dass es die innovativen und vielseitigen Talente unter den Munich men waren, die in Chicago langfristig erfolgreiche Rollen spielten.²³⁷ Am prominentesten trat Oliver Dennett Grover in Erscheinung – ein Munich man der späten 1870er-Jahre, Duveneck Boy in München, Adept J. McNeill Whistlers in Venedig und Schüler der Académie Julian in Paris. Seine vielseitige Formation mündete in mehrere Kunstsparten: In den späten 1880ern kehrte er endgültig nach Chicago zurück, wurde Mitbegründer der Chicago Society of Artists, unterrichtete am Art Institute, malte mit an Panoramen und arbeitete als Theatermaler.²³⁸ Mehr noch als seine Porträts fanden seine monumentalen Wandgemälde Anklang.²³⁹ Charles A. Corwin, ehemaliger Duveneck Boy aus dem Staat New York, kam als Maler von Cycloramen nach Chicago und entwickelte aus dieser Erfahrung seine spezielle Nische – in den Naturkundemuseen von Chicago und anderen Städten finden sich noch heute Corwins Dioramen.²⁴⁰ Außerdem war er acht Jahre Teil des Collegiums an der Schule des Art Institute. Ebenfalls als Wand- beziehungsweise als Theatermaler profilierten sich nach der Jahrhundertwende die Munich men Louis Grell²⁴¹

234 Greenhouse 2004, S. 25–29.

235 Die Stationen waren: Buffalo Fine Arts Academy, St. Louis Museum of Fine Arts, Chicago Art Institute, John Herron Art Institute of Indianapolis und Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.; Kat. Ausst. Chicago 1907, S. 1; weiterhin [ohne extra Katalog] *German Applied Art* und *Modern German Posters*, beide 1912; URL: <https://www.artic.edu/exhibitions/history?year=1912> (Zugriff 12.08.2021).

236 Anon. 1914, S. 342.

237 Merritt 1903; Clarkson 1921.

238 Grover und Thad Welch sollen auf Veranlassung von John Twachtman an Cycloramen in Philadelphia und Chicago gearbeitet haben; Reid 1924, S. 255; – Peters 2006 (S. 20) zeigt ein Foto von vier Munich men als »Gettysburg Cyclorama participants, 1887«: Grover, Jack Anderson, Albert Reinhart und Twachtman.

239 Hosking 1905a; Dearinger 2004, S. 241–242; Sparks 1971, S. 407; Anon. 1892a beschreibt einen Großauftrag für die kompletten Prospekte zweier Theaterproduktionen der 1892–1894 operierenden Firma »Albert, Grover & Burridge, Scenic and Decorative Painters«; vgl. auch Dryer 1999.

240 Anon. 1938; Biografie von Wendy Greenhouse, URL: <https://schwartzcollection.com/artist/charles-corwin/> (Zugriff 12.08.2021).

241 C.J. Bulliet: »New Murals Go up Here«, in: *Daily News* [Chicago], 1. Aug. 1952; »Mural Masterpieces«, beide nicht näher bez. Artikel, Chicago Artists Archives, CPL; reiches Material zu Grell auf URL: <https://louisgrell.com> (Zugriff 12.08.2021).

und Abram Poole.²⁴² Selbst mit Staffeleigemälden konnten einige Künstler lokal und überregional Erfolge für sich verbuchen, so Alfred Juergens mit Landschaften²⁴³ oder William Clusmann mit Darstellungen der Stadt Chicago.²⁴⁴

Schließlich boten die Landschaften des Südwestens und die bereits in Reservaten lebenden ursprünglichen Bewohner Nordamerikas malerische Herausforderungen. In den 1910er-Jahren förderte eine Gruppe wohlhabender, größtenteils deutschstämmiger Sammler aus Chicago und anderen Orten des Mittleren Westen junge lokale Maler, indem sie ihnen Reisen nach New Mexico ermöglichte und ihre Werke erwarb.²⁴⁵ Auch die Betreiber der Eisenbahnen gaben entsprechende Gemälde in Auftrag, um damit Touristen aus dem Osten und Mittleren Westen anzuwerben.²⁴⁶ Ehemalige München aus Chicago und Cincinnati wie E. Martin Hennings, Walter Ufer und Joseph H. Sharp, alle Mitglieder der Taos Society of Artists, adaptierten nach dem 1. Weltkrieg das in München Internalisierte noch einmal.²⁴⁷

Das Grundproblem der Abwanderung vielversprechender oder bereits erfolgreicher Talente stellte sich selbst in Chicago. Wer sich in Europa etabliert hatte, wie der berühmteste München der Stadt, Walter MacEwen in Holland, der kehrte nicht nach Chicago zurück; für jemanden wie Frederick W. Freer, der bereit war, nach erfolgreichen Jahren in New York nach Chicago zu übersiedeln, war in der Kunstszene ein Ehrenplatz reserviert.²⁴⁸

St. Louis

Ebenfalls konkurrenzlos hinter sich gelassen hatte Chicago das viel ältere St. Louis. Dessen Wirtschaftskraft sank in den 1850er-Jahren, als wohlhabende Yankee Businessmen ihr Kapital in das aufstrebende Chicago verlagerten. In St. Louis standen sich konservative »native-born« Sectarians und abolitionistische deutsche Migranten

242 Der Bankierssohn Poole war erfolgreicher Porträtist und sammelte Kunst, die er in seinem für ihn entworfenen Haus unterbrachte; der ebenfalls vermögende Frederick Clay Bartlett war sein Nachbar. URL: https://www.chicago.gov/content/dam/city/depts/zlup/Historic_Preservation/Publications/Lakeview_Ave_Row_House_Dist.pdf. (Zugriff 12.08.2021).

243 Kat. Ausst. Chicago 1899; Hosking 1905, S. 102; Weimer 1940, S. 492; Kat. Ausst. Kalamazoo 1966; Sparks 1971, S. 460; Kat. Priv. Bridges 2004, S. 186–195; Casillas 2007.

244 Künstlerfragebogen Ryerson & Burnham Libraries, AIC; Hosking 1905, S. 37; »Veteran Painter of Michigan Avenue Dies«, 4. Okt. 1927, unbez. Nachruf, Chicago Artists Archives, CPL; Gerds 1990, Bd. 2, S. 298; Biografie von Wendy Greenhouse, URL: <https://schwartzcollection.com/artist/william-clusmann/> (Zugriff 12.08.2021).

245 Good 1983, S. 122–126; Barter 2003, 82–83.

246 D'Emilio, Campbell 1991; Barter 2003; S. 47–77.

247 Hennings studierte in München an der Akademie, Ufer an der Privatschule von Walther Thor; auch Victor Higgins hatte sich in München und Dachau der Landschaftsmalerei gewidmet; ebenso gelangte Julius Rolshoven nach Taos, der nach seiner Zeit mit Duveneck in Italien über Jahrzehnte in Florenz geblieben war; zur Künstlerkolonie Taos vgl. Kat. Ausst. Denver 2016; zu Rolshoven vgl. Leavitt 1987. – Das liberale Interesse an der Bewahrung der Traditionen der Native Americans und die Begeisterung für Kunsthandwerk aus dem Südwesten in der Zwischenkriegszeit unterstützten die Akzeptanz ihrer Darstellungen, die ein »primitivistisches«, romantisches Bedürfnis der Angloameriker nach einem antimodernen Rückzugsort befriedigten, das letztlich jedoch der selbstbestimmten Entwicklung der Puebla entgegenwirkte; Ott 2009; Moore 2016.

248 Morton 1901.

gegenüber, und nach dem Bürgerkrieg gestaltete sich der wirtschaftliche Anschluss an den Norden schwierig.²⁴⁹

Diese Rahmenbedingungen dürften dazu beigetragen haben, dass aus der viertgrößten Stadt der Vereinigten Staaten, mit einem ähnlich hohen deutschen Einwandereranteil wie Cincinnati, nur zehn Kandidaten an die Münchner Akademie kamen.²⁵⁰ In den 1850er-Jahren hatten deutsche Einwanderer am geistigen und künstlerischen Leben in St. Louis noch regen Anteil. Friedrich Welcker kam 1851 als erster Amerikaner überhaupt zum Studium der Malerei nach München, doch weder er noch Richard Connor, Jahrgang 1863,²⁵¹ oder der erste Zeichenlehrer an der Washington University, Paul Rötter, der in Düsseldorf und München studiert hatte,²⁵² lösten einen messbaren München-Trend aus.

Erst nach dem Bürgerkrieg generierte sich verhaltenes Interesse an München aus den Reihen der Nicht-Deutschen. Als es James Reeve Stuart, Jahrgang 1860, den verarmten Sohn eines Südstaaten-Plantagenbesitzers als Porträtmaler nach St. Louis verschlug,²⁵³ soll er seinen Schüler Harry Chase zu einer Ausbildung in München angespornt haben.²⁵⁴ Etwa zur selben Zeit soll W.M. Chase von den Erzählungen des eben aus München zurückgekehrten John Mulvaney beeindruckt gewesen sein; der Wagner-Schüler Mulvaney malte Western-Themen im Stile der Münchner Schule.²⁵⁵ Die beiden (nicht verwandten) Chases reisten miteinander nach Europa, machten Station in London und Paris²⁵⁶ und schrieben sich am 1. Nov. 1872 für die Antikenklasse an

249 Adler 1991, S. 164–165; zur Entwicklung der Kunstszene vgl. Barter 1977, S. 15–20, sie zeichnet ein positives Bild des Kunstinteresses in St. Louis, spart aber die 1870er und 1880er mehr oder weniger aus.

250 Die Volkszählung von 1870 ergab für St. Louis mit 310.864 Einwohnern 59.040 in Deutschland geborene; 1870 Census, Vol. 1, Table VII, S. 380, 388–389.

251 Welcker war der erste US-amerikanische Student der Malerei, blieb aber nur ein halbes Jahr, auch Connor trat in eine Malklasse ein, beide hatten also Vorbildung; – Welcker soll 1854 an einem Panorama mitgemalt haben; Merrill 1997, S. 287; im City Directory of St. Louis sind mehrere Frederick Welcker gelistet, 1866 auch ein Künstler, URL: <http://digital.wustl.edu/cgi/t/text/text-idx?c=cty;rgn=div1;page=simple> (Zugriff 12.08.2021); Connor ist heute obskur; – zur Kunstentwicklung Missouri allg. vgl. Gerds 1990, Bd. 3, S. 29–65.

252 Zu Rötter vgl. Kat. Aust. Berlin 1996, S. 230; Scharf 1883, S. 1628, hier als »Ritter« geführt.

253 James Reeve Stuart unterhielt 1867–1872 ein Atelier in St. Louis, in dem er Auftragsporträts malte; Butts, 1936, S. 118; zur Biografie vgl. URL: <https://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=86592934>; sowie die Website der Beaufort County Library, SC, URL: <https://bdbcl.wordpress.com/2008/11/10/james-reeve-stuart-1834-1915/> (Zugriffe 12.08.2021).

254 Harry Chase hatte im Jahr zuvor an der National Academy studiert. Er entschied sich schon in München für die Marinemalerei, er soll dort Schüler des griechischen Marinemalers Konstantinos Volonakis gewesen sein; Chase arbeitete an der Nordsee, in Den Haag, Paris und an der amerikanischen Ostküste und kehrte zwischenzeitlich nach St. Louis zurück; sein nahezu unbekanntes Werk wird von dem Hobbyhistoriker Jeffrey Chase dokumentiert, URL: <https://sites.google.com/site/harrychaseartist/> (Zugriff 12.08.2021); Dearing 2004, S. 313.

255 W.M. Chase, aufgewachsen in Indiana, hatte privat bei J.O. Eaton in New York und 1869/70 an der National Academy studiert; 1872 lebte er bei seiner Familie in St. Louis und malte Stilleben und Porträts im eigenen Atelier; Roof 1975, S. 25; – der aus Irland eingewanderte John Mulvaney, in München von Okt. 1869 bis längstens 1872, danach evtl. in Antwerpen, lebte in über 20 US-amerikanischen Städten, viele davon im Westen, die letzten Jahre in Brooklyn; ein anonymes Autor erwähnt ihn in der Wagner-Schule: »Mulvaney is painting some of the best heads that are produced in Wagner's school.« (Anon. 1871); vgl. außerdem Bryant 1991, S. 17–19; Scobie 1993, SAAM Bibliothek, Artist's File; Kilgannon, 2017.

256 Ebd., S. 22.

der Münchner Akademie ein. Eine derartige Sternstunde sollte sich für Bewerber aus St. Louis nicht wiederholen, und die beiden nach ihrer Münchner Zeit zu Erfolg gelangten Maler kehrten nicht langfristig nach St. Louis zurück. Etwaige Finanziers für Harry Chase sind nicht überliefert, für William Merritt Chase übernahmen das drei Geschäftsmänner aus St. Louis, die sich dafür ein Bild wünschten – allesamt trugen sie angelsächsische Namen.²⁵⁷

Die St. Louis School of Fine Art an der Washington University, mit angeschlossener Studiensammlung, wurde von Halsey C. Ives nach dem Vorbild der South Kensington School für die Ausbildung in den angewandten Künsten eingerichtet und von lokalen Geschäftsleuten finanziert.²⁵⁸ Ihre Schüler*innen gaben 1883–1885 die kleine Zeitschrift *Palette Scrapings* heraus, die einen Eindruck lebendiger Aktivität vermittelt. Die »Palettenreste« berichten über das Unterrichtsangebot, das Schwerpunkte im Zeichnen, Modellieren und in theoretischen Fächern aufwies,²⁵⁹ sowie von mehreren Munich men unter dem Lehrpersonal: Howard Kretschmer gab Unterricht in Bildhauerei,²⁶⁰ Paul Harney unterrichtete Malerei – auch in seiner beliebten Summer School in Upper Alton²⁶¹ – und John Anderson, ein ehemaliger Duveneck Boy aus Cincinnati, lehrte Zeichnen nach der Antike.²⁶² Man erfuhr von der Aufnahme Gerolt Gibsons an der Münchner Akademie 1883 und weiteren Schülern, die ihm folgen sollten.²⁶³

Auch in St. Louis gab es selbstverständlich eine Art Society, eine Artists' Guild und einen Sketch Club, doch eine ambitionierte Kunstszene hatte es hier offenbar schwer.²⁶⁴

257 Unterstützer waren Samuel F. Dodd, Samuel A. Coale, Charles Parsons, William R. Hodges; Roof 1975, S. 25; Kat. Ausst. Seattle 1983, S. 25 (u.a. hier die berühmte Aussage Chase: »My God, I'd rather go to Europe than to heaven«); Frohne 2009, S. 76, 85, Anm. 16; – als Gegenleistung für insgesamt 2.100 US\$ verpflichtete sich Chase, jedem Geldgeber ein Bild zu malen und Münchner Kunst zu vermitteln; drei Briefe an Coale belegen Chase' Suche nach geeigneten Werken; Brumbaugh 1959; Bryant, 1991, S. 20–21.

258 Zur Gründungsgeschichte vgl. Barter 1977, S. 19; Scharf 1883, S. 1621–1622; Gerdts 1990, Bd. 3, S. 47–49; – Halsey Cooley Ives (1847–1911) aus dem Staat New York hatte Mitte der 1870er-Jahre an der South Kensington School studiert; Stevens 1917; zur Schule und Studiensammlung vgl. Hitchcock 1886, S. 580.

259 *Palette Scrapings* 1884a, S. 22; – diese Kunststudenten-Zeitung war eines der ersten Magazine seiner Art; Gerdts 1990, Bd. 3, S. 49.

260 Howard Kretschmar [auch Kretschmar] genoss als Bildhauer für Porträtbüsten in St. Louis großes Ansehen; Werkliste über URL: <http://collections.si.edu/search/results.htm?q=Kretschmar+Howard+S&start=20> (Zugriff 12.08.2021); 1884 zog er in die Region Chicago und widmete sich der Osteopathie; Weller 2014, S. 10; zum Ende seiner Tätigkeit an der Kunstschule vgl. *Palette Scrapings* 1884a, S. 21 und 1885b, S. 14.

261 *Palette Scrapings* 1883b, S. 17, 1884b, S. 9–13 und 1885b, S. 14; Paul Harney absolvierte in München wohl nur den Zeichenunterricht. Neben der Lehre verlegte er sich auf die Darstellung von Hühnern; Morrissey 1989.

262 Anderson unterrichtete ab Jan. 1884 für ein Jahr; *Palette Scrapings* 1884a, S. 19; *Palette Scrapings* 1884b, S. 16 und 1885a, S. 1; – 1885 organisierte er mit Munich man und Duveneck Boy Charles H. Freeman eine »summer school« in Nouvo, IL, er blieb in Chicago; *Palette Scrapings* 1885b, S. 14.

263 Erwähnt wurden Gibsons Abreise, Aufnahme in die »Life Class« [Naturklasse] und Permanenz an der Akademie; *Palette Scrapings* 1883b, S. 17; 1884a, S. 19; 1884b, S. 16; 1885a, S. 14; 1885a, S. 14; 1884a, S. 19; der nächste Schüler aus St. Louis, John B. Longman, sollte erst 1886 nach München kommen.

264 In den frühen 1880er-Jahren beschreibt Scharf die Auftragslage als gut, doch unter den aufgeführten Künstlern war keiner von überregionaler Bedeutung; Scharf 1883, S. 1623, 1624–1628; – zum St. Louis Sketch Club vgl. W.R.H. 1889.

Conrad Diehl, der in den 1870er-Jahren als Privatlehrer gewirkt hatte,²⁶⁵ wanderte ebenso ab wie Carl Gutherz, ein prominenter Absolvent europäischer Schulen.²⁶⁶ Wer sich eine nationale Reputation erwerben wollte, kehrte nicht nach St. Louis zurück.²⁶⁷ Noch Anfang der 1890er-Jahre bezeichnete selbst ein engagierter Lokalpatriot wie C.M. Woodward die Kunstszene von St. Louis als unterentwickelt.²⁶⁸ Für den langsamen Fortschritt der Stadt während der »Reconstruction« machte er ihre Vergangenheit als Zentrum eines Sklavenhalterstaates verantwortlich.²⁶⁹

Immerhin präsentierte die St. Louis Exposition and Music Hall Association in den 1880er- und 1890er-Jahren jährlich populäre Kunstausstellungen. Seit den 1890er-Jahren machte sich in der Werkauswahl ein neues Selbstbewusstsein der Künstler im Mittleren Westen bemerkbar, das nicht zuletzt zur Gründung der Society of Western Artists führte.²⁷⁰ Als zur Auffrischung der deutsch-amerikanischen Kunstbeziehungen wenig geeignet erwies sich die deutsche Repräsentanz auf der internationalen *Louisiana Purchase Exhibition* 1904 in St. Louis, der Stadt, in der damals »fast die Hälfte der Bevölkerung deutschen Ursprungs« war.²⁷¹ Denn durch die Nichtbeteiligung der Seces-sionen ergab sich ein insgesamt konservatives Bild der deutschen Kunstproduktion.²⁷²

Näher zu untersuchen wäre die Rolle des aus Deutschland eingewanderten Direktors der Busch-Anheuser Brauereien, Adolphus Busch, für den einige Anknüpfungspunkte bestehen: Er erwarb eine beachtliche Sammlung amerikanischer und deutscher Kunst und war verschwägert mit Hugo Reisinger, dem Organisator der großen Kunstausstellungen in beiden Ländern, mit dem er das Busch-Reisinger Museum begründete. Schließlich wäre da noch Percy Orthwein, 1913 einer der letzten amerikanischen Akademieschüler vor dem 1. Weltkrieg, der nach seiner Rückkehr eine Enkelin von Adolphus Busch heiratete und in die Werbung einstieg.²⁷³

265 Scharf 1883, S. 1626–1627; Diehl kam nach dem »Great Fire« von Chicago nach St. Louis und blieb bis 1885, unterrichtete an öffentlichen Schulen, war Director der St. Louis Art School und Vorsitzender des Art Departments an der Missouri State University, dann zog er nach New York; er gab mehrere Zeichenbücher und anatomische Atlasse heraus; zur Biografie vgl. URL: <https://www.georgeglazer.com/wpmain/product/science-medical-anatomy-diagram-skeleton-diehl-pair-antique-prints-new-york-1888/> (Zugriff 12.08.2021).

266 Scharf 1883, S. 1627; Carl Gutherz (1844–1907) wanderte mit den Eltern aus der Schweiz ein, studierte in Paris und München; 1875–1884 lehrte er in St. Louis mit Halsey Ives; danach studierte er an der Académie Julian, wandte sich dem Symbolismus zu und wurde auch in den USA prominent; Masler, Pacini 2009; Palette Scrapings 1885a, S. 13.

267 Auch die von Scharf 1883 (S. 1627–1628) erwähnten »vielversprechenden Talente«, die sich angeblich zum Studium in Paris aufhielten, kehrten offenbar nicht zurück; selbst unter den Mitgliedern der Society of Western Artists aus St. Louis befanden sich (anders als in anderen Mitgliedsstädten) kaum Absolventen europäischer Schulen; Mitgliederliste in Perry 2009, Appendix B.

268 Woodward 1892, S. 614–615; Calvin M. Woodward war Dean der Polytechnischen Fakultät an der University of Washington.

269 Ebd., S. 591.

270 Barter 1977, S. 18–19.

271 Knauer 1904, S. 5; zu Busch S. 59–60.

272 Knauer 1904, S. 95–97; – die Gründe und Konsequenzen der problembelasteten Organisation wurden heftig diskutiert, vgl. u.a. Rosenhagen 1909.

273 Buschs finanzielles Engagement galt (nicht nur) in St. Louis als herausragend; er unterstützte die Washington University, nicht jedoch deren Kunstschule, dafür das St. Louis Art Museum; Holian 2016, S. 204–206;

Milwaukee

Ganz anders gestalteten sich die amerikanisch-deutschen Kunstverhältnisse in Milwaukee: Obwohl die Stadt bei nur 19 Akteuren aus ihrem Einzugsbereich eigentlich in die zweite Liga gehört, lohnt hier eine Darstellung der Spezifika der »direction Munichward«. Milwaukee entstand erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts, doch ab den späten 1840er-Jahren bis zur Jahrhundertwende war die Stadt ein bevorzugtes Ziel deutscher Auswanderer und 1870 stellten die Deutschen mit 31,5 % die höchste Konzentration einer eingewanderten Ethnie in einer amerikanischen Stadt.²⁷⁴ Für die kulturelle Förderung und Bildung setzten sich sowohl angelsächsische als auch deutschstämmige Bürger ein – Milwaukee war sowohl »German Athens«²⁷⁵ als auch »Little Munich«.²⁷⁶ Doch in der Kunstentwicklung Milwaukees gab es eine Zweiteilung in eine angelsächsisch dominierte, repräsentative und eine deutsch geprägte, ausübende Praxis. Allem Anschein nach bestand diese Zweiteilung im gegenseitigen Einvernehmen.²⁷⁷

In den 1880er-Jahren lebten in beiden Communities engagierte Sammler, die immerhin drei lokale Galeristen ernährten und ihre Erwerbungen seit 1881 als Leihgaben für die Kunstabteilung der jährlichen *Industrial Exhibition* zur Verfügung stellten.²⁷⁸ An prominenter Stelle, was Kennerschaft und Engagement anbelangte, wirkten Martha Reed Mitchell, die Witwe eines mit Bank- und Eisenbahngeschäften reich gewordenen schottischen Einwanderers, und ihr Sohn John L. Mitchell, ebenfalls Banker und Politiker, der sowohl als Trustee der Layton Art Gallery als auch als erster Vice President der Milwaukee Art Association wirkte.²⁷⁹ Ansonsten war das Gründungspersonal der Art Gallery vor allem angelsächsisch, das der Art Association vor allem deutsch. Die Layton Gallery, das erste öffentliche Museum der Stadt, wurde von Frederick Layton, einem Einwanderer aus England, der mit Fleischverarbeitung zu Geld gekommen war, gestiftet – aus einer Dinnerlaune heraus.²⁸⁰ Bei der Eröffnung des Museums 1888 erwarteten viele, dass es Werke deutscher und deutschstämmiger Künstler in Milwaukee zu sehen geben würde, doch Layton ließ es bei einem Gemälde des aus Deutschland stammenden Henry Vianden bewenden.²⁸¹ Die Layton Art Gallery verstand sich in

Orthwein, Krebs 1953 (S. 55) enthält ein Verzeichnis der Kunstsammlung, die Werke von W.M. Chase, von Münchner Künstlern sowie französischen Impressionisten enthielt.

274 Die Volkszählung von 1870 ergab eine Gesamtbevölkerung von 71.440, davon 22.599 in Deutschland Geborene; 1870 Census, Vol. 1, Table VIII, S. 380, 388–389; vgl. auch Conzen 1976, S. 1–9.

275 Conzen 1976, S. 172; Mueller 1968, S. 84–95.

276 Lidtke 2010, S. 20.

277 In der Regel sind die deutschamerikanischen Künstler in Milwaukee als Teil des Mainstream dargestellt worden; Bruce 1922, S. 685–707, Merrill 1997a; – erst Eastberg, Vogel 2013 haben die Aktivitäten von Yankees und deutschem Establishment kontrastierend herausgearbeitet; – Heather Winter, Librarian/Archivist am Milwaukee Art Institute, stuft aufgrund ihrer Kenntnis von Quellen und früherer Geschichtsschreibung die Darstellung von Eastberg und Vogel allerdings als tendenziös ein. Ich danke Heather Winter für ihre wertvollen Hinweise und die fruchtbare Diskussion der Verhältnisse.

278 Bruce 1922, S. 698–700.

279 Nesbit 1985, S. 537–538.

280 Zu Laytons Stiftung siehe Eastberg, Vogel 2013, S. 121.

281 Eastberg, Vogel 2013, S. 29–79.

den ersten Jahrzehnten ausschließlich als Museum²⁸² und wurde von Layton und, bis 1902, von einem »Yankee«-Kurator bespielt.²⁸³ 1911 initiierte Layton die Milwaukee Art Society, die zeitgenössische Kunst auf nationalem Niveau zeigte.²⁸⁴

Dagegen präsentierte die Milwaukee Art Association 1888 eine erste Ausstellung US-amerikanischer und deutschamerikanischer Künstler in einer kommerziellen Galerie.²⁸⁵ Die Association kümmerte sich um die Vermittlung lokaler Kunst und um eine Kunstschule – die Lehrer kamen vor allem aus der deutschen Gemeinde, die Geldgeber und Organisatoren teilweise auch aus der angelsächsischen. Werke deutscher und lokaler deutschstämmiger Künstler wurden von ebensolchen Brauerei-, Gerberei- und Maschinenfabrikbesitzern erworben – und das vor allem ab den 1890er-Jahren.²⁸⁶

Deutschamerikanische Künstler hatten sich schon früher für die Aus- und Weiterbildung in den angewandten Künsten engagiert. Wohl seit den frühen 1870er-Jahren existierte eine Schule für Lithografen und Graveure, die erste Kunstausstellungen veranstaltet haben soll; vermutlich handelte es sich um eine Initiative des deutschen Kunstvereins.²⁸⁷ In den von Freidenkern gegründeten reformierten Schulen gab es neben Sprach- und Turn- auch Zeichenunterricht.²⁸⁸ Carl Marr und Robert Koehler, die aus freireligiösen Familien stammten, besuchten solch eine Schule und wurden dort von Henry Vianden im Zeichnen unterrichtet.²⁸⁹ Vianden, Absolvent der Düsseldorfer Akademie in den 1830er-Jahren, hatte sich inzwischen als Maler von Eichen und »Nestor« der Künstlergemeinde einen Namen gemacht, doch was er seine Schüler lehrte, ist

282 Erst in den 1920er-Jahren wurde an der Layton Art Gallery eine Kunstschule eingerichtet; der (diesmal) deutschstämmige Kurator George Raab, ein Schüler der Panoramamalerei und des Wisconsin Art Institute sowie Absolvent der Kunstschulen von Weimar und Paris, den Layton 1902 angestellt hatte, wurde in diesem Zusammenhang geschasst, sehr zum Verdruss der deutschen Community; Merrill 1997a, S. 129–138; Eastberg, Vogel 2013, S. 152, 208–210; Raabs Kontrahentin war Charlotte R. Partridge, die Leiterin der Schule; zum Kollegium gehörten keine Munich men; ebd.

283 Dieser Kurator war Edwin Eldrige, ein Maler aus Poughkeepsie, NY, der an der National Academy, in Paris und Antwerpen studiert hatte und als eine einflussreiche Autorität galt; ebd., S. 116–117, 151.

284 Auch hier gab es einen eigenen Kurator, Dudley Crafts Watson; ebd., S. 154.

285 Die Milwaukee Art Association (1888–1910) verdankte sich dem Engagement lokaler Künstler und Sammler; Meeting Minutes of the Milwaukee Art Association, 21 Apr. 1888, Box IA1894.12.01, Folder 4, Institutional Archives, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI; – Katalog der ersten jährlichen Verkaufsausstellung von 176 Werken in der Galerie Roebel & Reinhardt; Milwaukee Art Association, 1888 Catalogue, annual exhibit of the Milwaukee Art Association.

286 Eastberg, Vogel 2013, S. 147; auch der berühmte deutschamerikanische Malersohn der Stadt, Carl Marr, hielt erst 1901 Einzug in die Gallery, als Maria Pabst sein *Silent Devotion*, vor 1901 (Öl/Lw., 116,7 x 114,8 cm) stiftete; 1896 hatte ihre Schwester Lisette Schandein (beide Ehemänner waren im Brauereigeschäft) Marrs *Die Flagellanten* (s. u. ab S. 408) angeboten; als man es aufgrund seiner Größe ablehnte, stiftete sie es 1898 der Public Library; Eastberg, Vogel 2013, S. 147–149.

287 Bruce 1922, S. 685; Bruce nannte den Verein »artband« an der »lithographers and engravers' school«; ebd., S. 686.

288 Wie etwa die German and English Academy und die German, French and English Academy; Merrill 1997a, S. 24; Conzen 1976, S. 182; zu den Freidenkern in Milwaukee vgl. Goldberg 1988.

289 Koehler studierte in Milwaukee bei Vianden (1814–1899) und dem ebenfalls aus Deutschland eingewanderten Blumenmaler Severin Roesen (1816–1872); Kat. Ausst. New York 1974, S. 148–149; auch Schade wurde von Vianden unterwiesen; Bruce 1922, S. 685.

kaum zu eruieren.²⁹⁰ Den Fortgeschrittenen riet Vianden in den 1870er-Jahren zu einem Studium in Weimar.²⁹¹ Doch als Koehler und Marr stattdessen in München erfolgreich waren, wurden sie zu Vorreitern für weitere Schüler aus Milwaukee. Bis auf eine Ausnahme trugen alle 19 Bewerber an der Akademie deutsche Familiennamen²⁹² – eine klare Bestätigung dafür, dass sich in Milwaukee fast ausschließlich ethnisch Deutsche für eine Ausbildung in München interessierten.

Von 1885 bis 1889 erhielt die deutschamerikanische Künstlerfraktion Verstärkung durch rund 15 Absolventen deutscher Akademien, die Panoramen von Schlachten und biblischen Themen malten.²⁹³ *Die Kunst für Alle* berichtete 1888 über zwei Kunstvereine in Milwaukee, einen deutschen und einen amerikanischen.²⁹⁴ Auch Akademieschüler aus Milwaukee, Robert Schade, Frank Enders und vermutlich Carl Marr, schlossen sich den Panoramamalern an; nach Beendigung der Produktion 1889 verblieben die meisten in der Stadt. Enders, Schade und Richard Lorenz, der in Weimar studiert hatte, unterrichteten an der Milwaukee Art School,²⁹⁵ die für deutsche ebenso wie für nicht-deutsche Studenten zur wichtigsten Schule werden sollte.²⁹⁶ Auch Lorenz empfahl seinen Studenten seine Alma Mater, doch Louis Mayer und Alexander Müller wechselten rasch nach München. Ebenso wie Mayer und Müller widmeten sich Hermann Pfeifer und später Gustave Moeller nach ihrer Rückkehr der Lehre. Alexander Müller war instrumental in der Gestaltung der Kursangebote für die 1896 gegründete Art Students' League,²⁹⁷ darüber hinaus als Kunstkritiker tätig und an der Gründung des heutigen Milwaukee Art Institute beteiligt.²⁹⁸

Nicht alle Munich men blieben für immer in »Little Munich«, doch von den 19 Schülern sind immerhin 13 in einer künstlerischen Aktivität nach dem Studium fassbar, wenn auch nur etwa die Hälfte eine gewisse Prominenz in Milwaukee erzielte. Da sich die Studienzeiten der späteren Lehrerpersönlichkeiten bis ins neue Jahrhun-

290 Merrill 1997a, S. 19–30 (zu Koehler und Marr als Schüler, S. 39, 95); zu Vianden vgl. auch Butts 1936, S. 109–113.

291 Warum Vianden zu Weimar riet, ist nicht bekannt, auch Carl Marr wurde nach Weimar geschickt; Butts 1936 (S. 113) urteilte zeitgenössisch verständlich: »... Vianden [...] gave to the earliest and most talented native-born artists the inspiration to go to Germany for their training – the latter a disservice to the organic continuation of an American style as it turned out.«

292 Bei der Ausnahme handelte es sich um Harley DeWitt Nichols, der nach seinem Studium (vermutlich an der New Yorker Art Students League und) in München, nicht nach Milwaukee zurückkehrte, sondern nach New York und 1894 an der Echo Mountain Summer School in Los Angeles unterrichtete; URL: <http://www.wisconsinart.org/archives/artist/harly-dewitt-nichols/profile-2482.aspx> (Zugriff 12.08.2021).

293 Sie wurden offenbar in Deutschland angeworben, in Berlin und München gab es mehrere große Werkstätten; Thomas Lidtke spricht von 35 Panoramamalern, von denen 25 aus Deutschland kamen; Lidtke 2010, S. 19; Bruce 1936, S. 686 listet dagegen 15 deutsche Panoramamalere, von denen sieben in Milwaukee blieben.

294 Anon. 1888.

295 Gegründet vermutlich 1881; Merrill 1997a, S. 78; 1889 in Wisconsin School of Design umbenannt, später in Wisconsin Art Institute und 1911, nach dem Zusammenschluss mit der Milwaukee State Norman School in Wisconsin School of Arts; Waschner 1927, S. 263.

296 Merrill 1997a, S. 77–93.

297 Ebd., S. 88; Bruce 1922, S. 693; Waschner 1927, S. 263.

298 Butts 1936, S. 186.

dert erstreckten, wurden immer neue Entwicklungen assimiliert und transferiert. Die bemerkenswerte Zweiteilung der Kunstwelt von Milwaukee setzte sich noch eine Weile fort: Unter den Lehrern und Studenten an der freien Kunstschule der Art Students' League, der Wisconsin School of Arts und den Mitgliedern der seit 1910 existierenden Society of Milwaukee Artists²⁹⁹ überwogen die deutschen, dagegen dominierten an der Layton Art Gallery und der dort 1920 eröffneten Schule (die mehr an Laien gerichtet war) ebenso wie an der Downer College School of Art (für Damen) die angelsächsischen Familiennamen.³⁰⁰

Soziokulturelle Profile einiger weiterer Städte im Mittleren Westen

Wie die behandelten Beispiele gezeigt haben, lassen sich die Städte im Mittleren Westen ebenso wenig miteinander in Einklang bringen wie die an der Ostküste. In vielen jungen urbanen Zentren wurden seit Mitte der 1870er-Jahre Kunstinstitutionen ins Leben gerufen. Keimzelle der Künftlerausbildung war häufig ein informeller Sketchclub, in dem man sich zum Zeichnen traf und dabei reihum Modell saß. Viele Teilnehmer*innen verdienten tagsüber als Lithograf*innen, Fotograf*innen, Dekorationsmaler*innen, Entwerfer*innen oder Glasmaler*innen ihren Lebensunterhalt – das gemeinsame Kunststreben von Student*innen ist von Anfang an ein Alleinstellungsmerkmal der US-amerikanischen Ausbildung. Angesichts des manifesten Kunstwillens ergriff einer der Künstler vor Ort die Initiative für eine Schulgründung. Manche Lehrkräfte waren gerade von einem Auslandsstudium zurückgekehrt – wie James F. Gookins (München) und John W. Love (Paris) in Indianapolis,³⁰¹ George Hetzel (Düsseldorf) und Martin Leisser (München) in Pittsburgh³⁰² oder Ammi M. Farnham (München) in Buffalo,³⁰³ andere hatten nach einem Studium in Europa bereits eine professionelle Praxis an der Ostküste unterhalten und waren dann gen Westen gezogen – so Halsey C. Ives (London) in St. Louis, Douglas Volk (Paris) in Minneapolis,³⁰⁴ Virgil Williams (Rom) in San Francisco³⁰⁵. Meist mussten diese ersten Schulen bald wieder schließen – umso mehr Grund für die begabtesten und/oder motiviertesten Schüler, an die Ostküste oder gleich nach Europa aufzubrechen.kehrten sie zurück, begründeten sie ihrerseits kurz-

²⁹⁹ Die Society of Milwaukee Artists wurde immer wieder umbenannt und entspricht den heutigen Wisconsin Visual Artists; URL: [http://www.wisconsinart.org/archives/affiliation/society-of-milwaukee-artists-\(1900-1913\)-73.aspx](http://www.wisconsinart.org/archives/affiliation/society-of-milwaukee-artists-(1900-1913)-73.aspx) (Zugriff 12.08.2021).

³⁰⁰ Waschner 1927, S. 263–270; auch die Milwaukee Art Association, die 1916 das Milwaukee Art Institute initiierte, welches 1980 in das Milwaukee Art Museum mündete, wurde von Raab, Müller, Mayer und George M. Niedecken organisiert; – für ihre Informationen danke ich Heather Winter; E-mail an die Autorin vom 13.06.2018; The Layton Art Collection Inc. ist seit 1957 im Milwaukee Art Museum beheimatet; URL: <https://mam.org/info/pressroom/2014/12/layton-art-collection-board-expands-partnership-with-milwaukee-art-museum/> (Zugriff 12.08.2021).

³⁰¹ Zur Kunstentwicklung in Indianapolis und Indiana allgemein vgl. Burnet 1921; Kat. Ausst. Köln 1990; Kat. Ausst. Indianapolis 1985; Kat. Ausst. Indianapolis 2014; Perry 2009; Perry 2011.

³⁰² Knaufft 1892.

³⁰³ Anon. 1881a, S. 173, Sellstedt 1910, S. 62–70.

³⁰⁴ Zu den Anfängen einer Kunstinfrastruktur in Minneapolis vgl. Harris 2013.

³⁰⁵ Ausführlicher zu Williams siehe. S. 104–105.

lebige Schulen oder fanden an einer inzwischen etablierten Institution eine Anstellung. Das trifft zu auf John Wesley Beatty in Pittsburgh, Joseph W. Gies und Francis Petrus Paulus in Detroit,³⁰⁶ T.C. Steele in Indianapolis³⁰⁷ sowie William Forsyth und J. Ottis Adams in Fort Wayne und Muncie, IN,³⁰⁸ oder George Van Millet in Kansas City³⁰⁹ – die Liste ließe sich fortsetzen. Ob Munich men zu Influencern wurden, hing davon ab, wie lange sie in der Lehre erfolgreich waren und ob sie weitere Generationen zum Studium in München animierten, die ihrerseits aktuelle Tendenzen vermittelten. Letzteres war nicht nur, wie beschrieben, in Milwaukee der Fall, sondern auch in Cleveland, wo Frederick C. Gottwald und Henry G. Keller, zwei Akademiestudenten aufeinanderfolgender Generationen, als Lehrer aktiv und aufgeschlossen agierten.³¹⁰ Auch im Mittleren Westen gab es »summer schools«, in denen Lehrer und Schüler*innen vor allem Landschaft malten – seit den späten 1880er-Jahren im impressionistischen, um die Jahrhundertwende mancherorts, etwa in Cleveland, auch in einem expressiven postimpressionistischen Stil.

Viele jener ambitionierten Kandidaten, die sich in Europa Techniken, Inhalte und vielleicht Lorbeeren erworben hatten, präsentierten ihre Werke nach der Rückkehr sogleich in einem kunstaffinen Geschäft – etwa bei Hermann Lieber in Indianapolis³¹¹ oder Kaemmer & Kushmans in Cleveland³¹². Die Lokalpresse mochte positiv berichten, doch häufig war das Resultat enttäuschend, zumindest was die praktische Umsetzung in harte Währung betraf; so mancher sah sich gezwungen, wieder als Lithograf oder Illustrator seinen Unterhalt zu verdienen, da auch viele Privatschulen flopten. Doch ein anhaltendes Engagement akademisch ausgebildeter Künstler für den oft schwierigen Aufbau einer Kunstinfrastruktur indiziert ihre wachsende Professionalisierung und ihre Überzeugung von einer Übertragbarkeit der durchlaufenen Ausbildung.

Schon 1886 hatte der Journalist und Verleger Ripley Hitchcock für *The Century* eine Kulturanalyse des Mittleren Westens erstellt, wozu auch ein Überblick über Kunstschulen und -museen gehörte: Hitchcock erlebte Cincinnati und St. Louis als etabliert, Chicago noch im Aufbau, ebenso Milwaukee und Detroit sowie viele kleinere Orte mit ehrgeizigen Plänen.³¹³ Einige Jahre später unternahm sein Kollege Julian Ralph eine Reise durch die Städte rund um die Großen Seen und berichtete in *Harper's Weekly* 1890 über deren Kunstschulen. Allerorts fand Ralph überwiegend weibliche Studierende

306 Ives 1892; Barie 1989, S. 127; Hobbs 1987.

307 Kat. Ausst. Köln 1990, S. 79; Perry 2011.

308 Kat. Ausst. Köln 1990, S. 79, 104, 106, 108.

309 An der Western Art League und Kansas City Academy unterrichtete Munich man George Van Millet mit zwei Kollegen, welche die Berliner Akademie besucht hatten; Anon. 1892b; Gerds 1990, Bd. 3, S. 65.

310 Zur frühen Kunstszene Clevelands vgl. Lorenz 1910; Kat. Ausst. Cleveland 1993; Kat. Ausst. Cleveland 1996, S. 34–69, 71–105; Kat. Ausst. Berea 1991.

311 Hermann Lieber war ein wichtiger Förderer der Gruppe, zu seiner Person vgl. Freeland 2014.

312 Hermann Gustave Herkomer stellte in dieser »Decorative Company« nach seiner Rückkehr aus, die Einladung hat sich erhalten (Lithografie, Acc. No. 1935.300, Cleveland Museum of Art); ebenso Otto H. Bacher, dieser auch in J.W. Sargent's art shop; Kat. Ausst. Chicago 1991, S. 2.

313 Hitchcock 1886, S. 576.

vor und er besuchte exzellente Vorbereitungsschulen wie in Detroit, wo man jedoch keinen Unterricht in »life classes« anbot, da die begabten Schüler sowieso bald in den Osten weiterzögen. Er interessierte sich für den deutschen Sonderweg in Milwaukee und staunte über die provinzielle Selbstbehauptung in Minneapolis, wo Robert Koehler nach langen Jahren in München voll Idealismus tätig war. Zu jenen kleinen Schulen stellte die des Art Institute of Chicago den größtmöglichen Kontrast dar.³¹⁴

Wo sich keine Absatzmöglichkeiten für die lokale Kunstproduktion generieren ließen, migrierten viele in aufnahmebereitere Städte im Osten oder zurück nach Europa. Nicht wenige blieben langfristig in München, wie Carl Marr und Robert Koehler aus Milwaukee, Sion L. Wenban aus Cleveland, Frank Duveneck, William V. Schwill und William J. Baer aus Cincinnati, Samuel Richards aus Indianapolis etc.³¹⁵ Wer nach einiger Zeit nach Paris wechselte, um sich mit der wachsenden Präferenz für französische Kunst *à jour* zu bringen, der dehnte dort seinen Aufenthalt aus oder ließ sich an der amerikanischen Ostküste nieder, wie Otto H. Bacher aus Cleveland in New York³¹⁶ oder Joseph R. DeCamp aus Cincinnati in Boston, um nur wenige Beispiele zu nennen. Während man in den kulturell führenden Großstädten im Nordosten die kosmopolitische Orientierung nach Europa bedauerte, war es im Mittleren Westen der künstlerische *braindrain* an die Ostküste. Gegenbewegungen traten oft erstaunlich spät in Erscheinung und waren letztlich nicht erfolgreich – zu nennen wäre hier die 1896 gegründete Society of Western Artists, zu der sich Kunstvereine in Chicago, Detroit, Indianapolis, Cincinnati, Cleveland und St. Louis zusammenschlossen – als gemeinschaftliches Pendant zu den rivalisierenden Kunststätten an der Ostküste.³¹⁷

San Francisco

Abschließend wird die Kunstszene San Franciscos betrachtet, der einzigen Stadt an der Pazifikküste, in der sich in den 1870er-Jahren eine kleine Kunstszene entwickelte und erste Kunstinstitutionen entstanden.³¹⁸ Für die bescheidenen Verhältnisse erstaunliche 21 Kunststudenten starteten von hier aus nach München. Sie verteilten sich von Mitte der 1860er-Jahre bis kurz vor dem 1. Weltkrieg, auch hier entfiel das größte Kontingent auf die 1870er-Jahre. Der Anteil der eingewanderten Deutschen in San Francisco war mit etwa 9 % nicht groß,³¹⁹ doch die ethnische Komponente spielte immerhin eine

314 Ralph 1895; zur wichtigen Rolle Koehlers in Minneapolis vgl. O'Sullivan 1994.

315 Zu Wenban vgl. Weigmann 1913; zu Baer vgl. Dearinger 2004, S. 22; Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 34; zu Richards vgl. Albjerg, 1948; Frank Duveneck, Carl Marr, Robert Koehler, William V. Schwill werden weiter unten ausführlicher behandelt.

316 Andrew 1973; Kat. Ausst. Chicago 1991.

317 Crammer 1898; zur Geschichte und identitätsbildenden Funktion der Society of Western Artists vgl. Perry 2009a; Perry 2009; Kat. Ausst. Köln 1990, S. 158; Barter 1977, S. 18–19; Kurtz 1903; – sie war als Forum für Heimkehrer aus Europa gedacht, welche im Mittleren Westen bis dahin auf keine der Ostküste vergleichbare Infrastruktur zurückgreifen konnten, ihre Initiatoren waren in ihren jeweiligen Wirkungsstätten prominent.

318 Zur Entwicklung San Franciscos als von der Stadelite gesteuerte Gestaltung kultureller Räume vgl. Berglund 2007; für Biografien kalifornischer Künstler siehe Hughes 1986; allg. vgl. Hjalmarson 1999.

319 1870 waren in der zehntgrößten Stadt der USA mit 149.473 Einwohnern 13.602 in Deutschland geboren; 1870 Census, Vol. 1, Table VIII, S. 380, 388–389.

kleine Rolle, denn fünf von 23 Kandidaten trugen deutsche Familiennamen, darunter Toby Edward Rosenthal, dessen früher Erfolg in München ihn zum Pionier der kalifornischen Munich men machte.³²⁰

Mitte der 1870er-Jahre waren die Kalifornier in der US-amerikanischen Kolonie in München derart zahlreich, dass Thad Welch den Eindruck gewann, während seines Aufenthalts hätte es aus keinem anderen Bundesstaat so viele Studenten gegeben wie aus seinem;³²¹ nicht von ungefähr blickte man selbst in Boston mit Staunen auf das hohe kalifornische Studentenaufkommen in München.³²² Dabei stellen sie eine ausgesprochen heterogene Gruppe von Künstlern dar, die nach ihrer Rückkehr Beachtung und Auftraggeber fanden, jedoch meist Individualisten blieben – folglich war die Motivation zur Schulgründung mäßig, Interessengemeinschaften fehlten.³²³ So lässt sich auch keine Fallstudie eines breit wirksamen kulturellen Transfers von München nach San Francisco entwickeln.

Seit den späten 1850er-Jahren hatte sich ein bescheidenes Kunstinteresse auf dem jährlichen *Mechanics' Art Fair* geäußert, der landesüblichen Industrieausstellung mit angeschlossener Kunstgalerie.³²⁴ Hier präsentierte der Akademieschüler Toby E. Rosenthal, vermutlich ab 1868, jedes Jahr ein neues Werk.³²⁵ Ebenso wie diese Schau gehörten die von Robert B. Woodward 1868 eröffneten Woodward Gardens (inklusive Park, Zoo sowie einer Galerie von Kuriosa und Kopien Alter Meister) zu jenen bürgerlichen Initiativen, die als populäre und gleichzeitig erzieherische Begegnungen mit Kultur und Kunst gedacht waren.³²⁶ Auch einige lokale Galerien machten seit den 1850er-Jahren Geschäfte mit örtlichen Sammlern, die sich für die Produktion der überschaubaren lokalen Szene interessierten.³²⁷ Seit Anfang der 1870er-Jahre siedelten sich Künstler aus Europa und von der Ostküste an, manche nur temporär,³²⁸ andere durchaus mit der Intention zu bleiben.³²⁹

320 Kat. Ausst. Stanford 1999, S. 5; Hailey 1936, Bd. 3, S. 5.

321 Thaddeus Welch war in Oregon aufgewachsen und 1866 nach San Francisco gekommen, wo er privat bei Virgil Williams studierte; Reid 1924, S. 212.

322 Anon. 1877.

323 Erst Worth Ryder verfolgte als Professor in Berkeley die Reformierung der Kunstschule nach modernen europäischen Vorbildern; vgl. S. 107.

324 Erstmals 1857; Berglund 2007, S. 137; Hjalmarson 1999, S. 21–22; zur Kunstentwicklung in Northern California allg. vgl. Gerdt's 1990, Bd. 3, S. 233–291, zu den in München ausgebildeten Künstlern Rosenthal, Wores, Henry Alexander, Raschen S. 256–262.

325 Kramer, Stern 1978, S. 2, 16–17.

326 Ott 2014, S. 56–57; Hjalmarson 1999, S. 21; Neville 1932, S. 176–177; zu den Woodward Gardens als »Central Park« und ihre Rolle als Gegengewicht zum verruchten Vergnügungsviertel, vgl. Berglund 2007, S. 70–80.

327 Wilson 1982, S. 44.

328 Wie etwa Alfred Bierstadt, der die spektakulären Landschaften des Westens malte; South 1998.

329 Häufig genannt werden Charles Christian Nahl, Karikaturist aus Deutschland, William Keith, Landschaftsmaler aus Schottland, Thomas Hill, englischer Landschaftsmaler und Künstlergenosse der Hudson River School, Virgil Williams, von dem weiter unten die Rede sein wird, Domenico Tojetti, italienischer Spezialist für Venusfiguren und Putti, und Jules Tavernier aus Frankreich, der Begründer der Künstlerkolonie von Monterey.

Die California und die San Francisco Art Union waren 1865 beziehungsweise 1868 noch gescheitert.³³⁰ Nur wenige Jahre später konnten der Bohemian Club (1872) und die San Francisco Art Association (1871) erste Erfolge verbuchen, allerdings nutzten die reichen Mitglieder die Räumlichkeiten der Art Association vornehmlich, um dort ihre Erwerbungen zur Schau zu stellen, und weniger, um dort etwas zu erwerben.³³¹ Denn die in den Transport-, Finanz- und Fertigungssektoren immens reich gewordenen Neubürger begannen, ihre Kunstsammlung nationaler auszurichten.³³² Gegen Ende der 1870er-Jahre, als die finanzielle Panik von 1873/74 und die Beendigung des Eisenbahnbaus, verstärkt durch Spekulationen, in Arbeitslosigkeit und Unruhen mündete,³³³ zogen sich die reichsten Sammler in eine exklusive Welt zurück und wurden Kunden des nationalen Markts; der Normalbürger erfuhr davon nurmehr aus der Zeitung.³³⁴

Toby Rosenthals einzige Ausbildungsoptionen vor seiner Abreise nach München 1865 hatten noch in verschiedenen Lehrstellen bestanden.³³⁵ Erst ab 1874 operierte die mit Unterstützung der San Francisco Art Association unterhaltene School of Design. Sie bot Unterricht im Zeichnen mit Kohle und Malen in Öl sowie spezielle Porträt-, Skizzier- und Landschaftskurse zu moderaten Gebühren. Man hatte eine beachtliche Bibliothek zusammengetragen und Abgüsse klassischer Bildwerke als Geschenk der französischen Regierung erhalten.³³⁶ Nach europäischem Vorbild etablierte die Schule ein Prämierungssystem mit Medaillen, Diplomen und Zertifikaten.³³⁷ Das offenbar vor allem junge und weibliche Publikum wurde von Virgil Williams unterwiesen,³³⁸ dessen malerische Technik noch auf seine Lehrjahre bei William Page in Rom Anfang der 1850er-Jahre zurückging.³³⁹ Ende der 1870er-Jahre schloss sich dem Kollegium der in Dresden ausgebildete Oscar Kunath an, welcher sich Anfang des Jahrzehnts, mitgeris-

330 South 1998, S. 63; Hjalmarson 1999, S. 25–28; Wilson 1982, S. 44.

331 Ott 2014, S. 72.

332 Als Hauptprotagonisten sind die »Big Five« der Central Pacific Railroad Charles und E.B. Crocker, Mark Hopkins, Collis Potter Huntington und Leland Stanford fokussiert worden; Ott 2014, S. 51–85.

333 Gertrude Atherton (in *California: An Intimate History*, 1914) nannte sie die »Terrible Seventies«, zitiert in: Ebd., S. 37; zum nachlassenden Interesse an lokaler Kunst S. 74.

334 Diese Tendenzen gab es durchaus auch anderswo, etwa in New York, gleichzeitig wurde ›Kunst für alle‹ weiterhin als pädagogisch wertvoll apostrophiert; Ott 2014, S. 72, 77; – William H. Crocker's Sammlung europäischer und kalifornischer Malerei wurde 1873 in Sacramento eröffnet und war ab 1885 öffentlich zugänglich, sie enthielt erstaunlich viele Werke der Münchner Schule; Doyle 1876; – Leland Standfords Sammlung kam 1894 an die Stanford University; Osborne 1986.

335 Rosenthal 1927, S. 12.

336 Mit diesem Geschenk bedankte sich die französische Regierung für die finanzielle Unterstützung San Franciscos während des Deutsch-Französischen Krieges; Hjalmarson 1999, S. 31–32.

337 Zur School of Design allgemein vgl. ebd., S. 108–109; Clement, Hutton 1884, S. XXXVIII; Wilson 1982, S. 42–55; South 1998, S. 96–98.

338 Hjalmarson 1999, S. 32; die im Feb. 1874 eröffnete Schule hatte schon im März 60 Schüler*innen, 32 Mädchen und Frauen, 14 Jungen und Männer, welche die Zeichenklasse und 14 Mädchen und Frauen, welche die Malklasse besuchten; Wilson 1982, S. 47.

339 Williams kam auf Einladung Woodwards nach San Francisco, er gestaltete Räume und »Master«-Kopien für die Woodward Gardens Galerie; Ott 2014, S. 56; – zu seiner Lehrmethode vgl. D'Estrella 1887; Post 1998, S. 57–67; zu seinen Lehrjahren in Italien: S. 21–23; – zur weiteren Institutionsgeschichte nach Williams' Tod 1886 vgl. Hjalmarson 1999, S. 108–109, 156–162.

sen von der Begeisterung der Jungen für München, selbst noch einmal in die bayerische Hauptstadt begeben haben soll.³⁴⁰ Für das Studium nach dem lebenden Modell gründeten Mitglieder der School of Design 1880 eine eigene Art Students' Life Class, das erste Forum dieser Art an der Pazifikküste.³⁴¹

Zu Virgil Williams' ersten Schülern 1874 gehörten Thad Welch und Theodore Wores, beide wechselten im selben Jahr an die Münchner Akademie und trafen dort auf Joseph Strong, bald folgten Henry Alexander und Henry Raschen. Williams galt als Fürsprecher Münchens versus Paris,³⁴² neben Toby E. Rosenthal natürlich, der direkt oder indirekt Reginald B. Birch, Theodore Wores, Henry Alexander, Joseph Strong und Henry Barkhaus zur Reise nach München animiert haben soll.³⁴³ Thad Welch nahm später seinerseits Henry A. Dixon unter seine Fittiche. Die entscheidenden Auslöser ergaben sich hier deutlicher als anderswo aus persönlichen Verbindungen.

Die ersten ehemaligen Studenten der Münchner Akademie kehrten Anfang der 1880er-Jahre in eine Gesellschaft zurück, die ein wirtschaftlich schwieriges Jahrzehnt hinter sich hatte; trotzdem waren die Chancen auf Anerkennung groß, solange man den Bedürfnissen der geschmacklich wenig gebildeten lokalen Sammler nach »brillanten und intensiven Effekten« und minutiösen Details nachkam. Rund 60 Künstler gäbe es in der Stadt, schrieb William M. Rideing, ein Großteil fabriziere »pot-boilers« (rein kommerzielle Ware). Positives gäbe es zu genau vier Malern zu bemerken: Jules Tavernier, William Keith – der Anfang der 1880er-Jahre auf Anregung des jungen Wores nach München gereist war³⁴⁴ –, J.W. Rix und Joseph Strong, »a young artist of the Munich School, who has exhibited vigor, individuality, and integrity of purpose in his work, which includes portraits and landscapes.« Rideings frustriertes Fazit: Es gäbe so wenige Möglichkeiten der Inspiration und Entwicklung für diese Künstler in San Francisco, dass ihr Bleiben fast ein Unglück für sie selbst bedeute.³⁴⁵

340 An der Münchner Akademie ist Kunath allerdings nicht nachgewiesen; zu seiner künstlerischen Biografie vgl. Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 14, 244; Gerdts 1990, Bd. 3, S. 254.

341 Anon. 1880a, S. 85.

342 Dies wird als Grund für Strongs Entscheidung für München angeführt; Samuels, Samuels 1985, S. 417.

343 Zu Birch vgl. Gerdts 1990, Bd. 3, S. 257–258; zu Henry Alexander vgl. Wilson 1980; Karlstrom 1982; Kat. Mus. New York 1980, S. 370–371; – zu Strong vgl. Greene 1896; Greene erzählt (S. 504), Strong habe Rosenthal, auf »Heimaturlaub«, täglich in dessen Atelier besucht: »Of course Rosenthal sang the praises of Munich and its art opportunities, and thus fired young Strong with an ambition to go there.« – Henry Barkhaus starb nach etwa einem Jahr in München; Telegramm mit der Todesnachricht URL: <https://www.sfgenealogy.org/sf/vitals/sfobiba.htm> (Zugriff 12.08.2021); – zu Wores, Alexander, Raschen, Strong vgl. Gerdts 1990, Bd. 3, S. 258–261; zu Orrin Peck und Hermann G. Herkomer, der später in Kalifornien lebte, ebd., S. 263; zu Wores und Chinatown vgl. Lee 2001, S. 81.

344 Der Landschaftsmaler Keith wollte in München die Figurenmalerei erlernen, fuhr jedoch mit Anregungen für seine Landschaftsmalerei nach Hause, die er unter anderem in der Auseinandersetzung mit J. Frank Curriers Kunst gewonnen hatte, obwohl er zu Curriers großformatigen Momentaufnahmen von Lichtsituationen ein gespaltenes Verhältnis hatte; Hjalmarson 1999, S. 118–119; zu Wores als ausschlaggebend für Keiths München-Reise vgl. Harrison 2011, S. 54.

345 Rideing 1880 (S. 51); lobenswert schien ihm zumindest der Direktor der Kunstschule Virgil Williams.

Die Munich men reagierten flexibel, sie wandten sich in ihrer Motivsuche gezielt den einheimischen Landschaften und Leuten zu – und das offenbar unberührt von jenem, unter Rückkehrern im Rest des Landes verbreiteten thematischen Antagonismus, der europäisch mit malerisch und amerikanisch mit reizlos gleichsetzte. Sie exotisierten die für sie neuartigen, lokaltypischen Sujets nach europäischem Muster, erkundeten Siedlungen der Native Americans wie Rosenthal und Raschen oder San Franciscos Chinatown wie Wores, der erste in San Francisco geborene und in Europa ausgebildete Figurenmaler,³⁴⁶ der diese neue Touristenattraktion für fremdländisch wirkende, farbenfrohe Milieuschilderungen nutzte;³⁴⁷ auch von Henry Alexander sind einige solche Motive dokumentiert.³⁴⁸ Von der Pazifikküste aus erschlossen Strong und Wores noch entferntere motivische Fundgruben in Hawaii, Samoa oder Japan.³⁴⁹

Später berieten sie Kunstsammler: Henry Raschen unterstützte den deutschstämmigen Fleischverpackungsmagnaten Charles F. Frye und seine Frau Emma in Seattle beim Aufbau einer Sammlung Münchner Malerei, der eine beträchtliche Anzahl von Raschens eigenen Bildern angehört.³⁵⁰ Von München aus vermittelte Toby Rosenthal unter anderem Kunstwerke von Giovanni Segantini und Franz Defregger an Jacob Stern, einen Neffen von Levi Strauss in San Francisco.³⁵¹ Orrin Peck überredete seine Gönnerin Phoebe A. Hearst zu Ankäufen und Aufträgen in München.³⁵²

Wer in Kalifornien lebte, scheint beweglicher gewesen zu sein als andere US-Amerikaner: Manch einer reiste zurück nach Europa – wie Raschen, Peck und Carlos Hittel – oder brach zu neuen Ufern nach Asien auf – wie Wores und Strong nach Japan beziehungsweise in die Südsee, und selbstverständlich gab es auch hier endgültige Abwanderer an die Ostküste – wie den Bildhauer Frank Happersberger, einen Schüler von Josef Knabl und Syrius Eberle, der noch in München seinen ersten Wettbewerb für ein öffentliches Denkmal in San Francisco gewann und doch einige Jahre später nach New York zog,³⁵³ oder den Maler Henry Alexander, der Handwerker in Innenräumen malte, doch für seine Gemälde keine Käufer fand.³⁵⁴

346 Lee 2001, S. 80.

347 Ebd., S. 301–302; San Franciscos Chinatown, die Enklave einer kleinen, diskriminierten Minderheit wurde zur Touristenattraktion entwickelt; Berglund 2007, S. 95–136.

348 Karlstrom 1982, S. 116.

349 Kat. Ausst. Pasadena 1993; Kat. Ausst. Oakland 1976; Gerdts 1990, Bd. 3, zu Strong: S. 339–340, zu Wores und Strong, S. 341–342.

350 Es scheint, als hätte Raschen die Sammlungstätigkeit der Fries überhaupt erst ausgelöst; Kat. Mus. Seattle 1989, S. 9; Raschens Porträts der Sammler, Landschaften, sowie Variationen eines alten bärtigen Mannes mit Hut sind Teil der Sammlung, URL: https://fryemuseum.org/founding_collection/ (Zugriff 12.08.2021).

351 Briefe von Segantini an Rosenthal vom 23. Aug. 1896 und 8. Sept. 1896 und von Stern an Rosenthal vom 16. Jan. 1892 und 5. Feb. 1892, Toby E. Rosenthal papers, AAA.

352 Orrin Peck schreibt dazu wiederholt an Hearst, z.B. undat. Brief (ca. 1891), George and Phoebe Hearst papers, Orrin Peck 1860–1921, BL, UCB, Items 7, 8; zu Hearsts Auftrag an Joseph Henry Sharp für ca. 80 Porträts und Genredarstellungen von Native Americans für die University of California vgl. Watkins 2000, S. 244–317; – zu Phoebe A. Hearst vgl. Peterson 1987; Macleod 2008, S. 93–133, S. 252–262; Robinson 1991; Hjalmarson S. 208–209; zu Raschen vgl. Boeringer 1896.

353 Westphal, Dominik 1986, S. 29.

354 Karlstrom 1982.

Worth Ryder, der 1909 bei Marr an der Akademie studiert hatte, kam in den 1920er-Jahren für einen zweiten Aufenthalt nach München und besuchte nun Hans Hofmanns Schule für moderne Kunst. Nachdem er Professor an der University of California, Berkeley, geworden war, warb er Hofmann und einige seiner Schüler als Lehrkräfte für die Universität an und revolutionierte mit deren Hilfe den Kunstunterricht.³⁵⁵ Hans Hofmann selbst zog weiter nach New York und wurde dort der Doyen der Abstract Expressionists.³⁵⁶

Einstufungen in die Klassen: Ursachen und Konsequenzen

Einstiegsklassen pro Jahrzehnt

Jahre	Antikenklasse	Naturklasse	Malklasse	Bildhauerschule	Arch.schule ³⁵⁷
bis 1869	18	0	4	3	3
1870–1879	83	33	9	13	
1880–1889	33 bis WS 85	51	8	3	
SS 85–WS 87	10 Vorschule				
1890–1899		33	31	2	
1900–1916		37	37	5	
gesamt pro Klasse	144	153	89	26	3

Als letzte relevante Kategorie lässt sich dem Matrikelbuch die Einstufung der Applikanten in ihre jeweiligen Eintrittsklassen entnehmen. Bis zum Sommersemester 1886 war das in den meisten Fällen die Antikenklasse: 134 US-Amerikaner begannen hier ihre Ausbildung an der Münchner Akademie. Statt der Antikenklasse war dann bis 1887 eine Vorschule vorgeschaltet, in die zehn Bewerber aus den Vereinigten Staaten verwiesen wurden; wie viele andere Schüler reagierten die betroffenen US-Amerikaner teilweise mit Ausweichmanövern auf Privatschulen, um damit besser vorbereitet in die Naturklasse einzusteigen. Bis dahin war diese die fortgeschrittene Zeichenklasse gewesen, die 62 US-Amerikaner zuerst besucht hatten, nach 1887 wurde sie zur Einstiegsklasse für weitere 91 Landsleute. Ab 1900 hieß die Natur- dann Zeichenklasse, die Unterrichtsinhalte änderten sich wohl nur unwesentlich. Da auch die Bildhauer in den Zeichenklassen begannen, darf man weit mehr Anwärter für dieses Fach als die im Matrikelbuch verzeichneten 26 Anfänger in der Bildhauerschule annehmen; diese verteilten sich auf die gesamte Belegungszeit – mit deutlichem Schwerpunkt auf den 1870er-Jahren.

355 Tabellarischer Lebenslauf, Manuscript, Worth Ryder papers, AAA, Rolle 3698; S.C. Pepper, J.C. Haley, G.A. Wessels: »Worth Ryder, Art: Berkeley, 1884–1960, Professor Emeritus« in: *University of California: In Memoriam*, 1961, S. 86–90, UC History Digital Archives, URL: <http://texts.cdlib.org/view?docId=hb2tnb146&doc.view=frames&chunk.id=divo0026&toc.depth=1&toc.id=> (Zugriff 12.08.2021).

356 Karlstrom 1996; Dickey 2011.

357 Die Architekturschule wanderte 1868 an die Technische Universität; Nerdinger 2008, S. 315.

Der direkte Einstieg in die technische Malklasse war für die US-Amerikaner bis Ende der 1880er-Jahre offenbar äußerst schwierig, die Zahl der Eintritte lag pro Jahrzehnt im einstelligen Bereich. Erst in den 1890er-Jahren änderte sich das grundlegend, nun waren die Zahlen für die Natur- und Malklassen innerhalb eines Jahrzehnts in etwa gleich – die Verhältnisse lagen bei 33 zu 31 in den 1890ern und 37 zu 37 von 1900 bis 1916. Die Malklasse wurde schon in den 1880er-Jahren Malschule genannt, ab den 1890ern wurde offenbar nicht mehr nominell zwischen Mal- und Komponierschule unterschieden. In letztere glückte keinem Amerikaner der direkte Einstieg, allerdings dürften einige der 43 Kandidaten, die ab 1893 für Carl Marrs Malschule zugelassen wurden, entsprechend fortgeschritten gewesen sein.

Zum einen waren die Einstufungen durch die Aufnahmepolitik der Akademie bedingt, zum anderen durch die Voraussetzungen der Applikanten. Die chronologische Übersicht zeigt, dass sie in den 1870er-Jahren zwar mehrheitlich in die Antikenklasse eingruppiert wurden, dass es dabei jedoch eine deutliche Progression zu verzeichnen gab: Schon ab Mitte des Jahrzehnts wurden deutlich mehr Bewerber zur Naturklasse zugelassen. Dieser Trend setzte sich bis Mitte der 1880er-Jahre fort, die Schüler der Naturklassen konnten mit den Antikenklassen beinahe gleichziehen. Dies mag zum Teil mit der Verbesserung ihrer Kenntnisse zusammenhängen, doch liegt der Grund wohl auch in einer veränderten Einstufungspolitik; so lässt sich, etwa angesichts der erhaltenen Arbeitsproben von J. Frank Currier und Walter Shirlaw aus der Zeichenklasse, nicht schlüssig erklären, warum sie in der Antikenklasse beginnen mussten. Andere Kandidaten, die bereits als Maler erfolgreich gewesen waren, wie Frank Duveneck oder W.M. Chase, wurden vermutlich zu Recht zunächst zum Zeichnen verpflichtet – das zumindest bestätigen ihre bescheidenen frühen Ergebnisse in dieser Disziplin. Der deutliche Anstieg an Malschülern seit den 1890er-Jahren dagegen hat seinen Grund in der verbesserten Qualifikation der Anfänger, welche sie ihrer Ausbildung bei in Europa geschulten Lehrern verdankten.

Kombinatorischer Datenvergleich der 415 Kandidaten

Abschließend sollen nun alle Daten der US-amerikanischen Studenten aus den Matrikelbüchern sowie aus ergänzenden Quellen in eine einfache kombinatorische Datenanalyse münden; Grundlage bildet die Gesamtliste im Anhang. Die zusätzlichen Daten betreffen den Bekanntheitsgrad, die ethnische und geografische Herkunft, den Verlauf der Auslandsausbildung und die spätere Tätigkeit am jeweiligen (häufig wechselnden) Lebensmittelpunkt. Trotz der relativen Unwägbarkeiten, welche die in vielen Fällen spärlichen und gleichzeitig schwer überprüfbaren Informationen zu kaum bekannten Kandidaten mit sich bringen und zu groben Kategorisierungen zwingen, ergeben sich aus solchen positivistischen Zählarbeiten aufschlussreiche Erkenntnisse über generelle Trends, welche die Gesamtheit der Bewegung kennzeichnen.

»Bekanntheitsgrad« ist hier natürlich ein relativer Begriff, der auf die Bedeutung der Einzelnen für die gesamte Bewegung zugeschnitten wurde, wobei viele, oft ungenügend dokumentierte Ermessensfälle zu entscheiden waren, um überhaupt einen tragfähigen Korpus an Daten zu erhalten. Demnach gelten hier als sehr bekannt (**Gruppe 3**) diejenigen, die in ihrer aktiven Zeit und/oder heute ein gewisses Renommee in der US-amerikanischen Kunstszene beziehungsweise -geschichte genießen – keiner von ihnen zählt zu den großen »Stars«; in fast allen Fällen sind sie nur in den USA, in wenigen nur in Deutschland bekannt. Die Kategorie der bekannten Kandidaten (**Gruppe 2**) umfasst all jene, die in ihrem lokalen künstlerischen und institutionellen Umfeld, mochte dieses in der »hohen« oder angewandten Kunst angesiedelt sein, eine anhaltende, tragende Tätigkeit entfalteteten. Von all jenen, welche in die nächstniedrigere Kategorie (**Gruppe 1**) eingruppiert wurden, konnte zumindest noch eine Erwähnung gefunden werden, entweder zeitgenössisch oder auf einer Website. Nur diejenigen, die nicht mehr zuverlässig nachweisbar waren, wurden der letzten **Gruppe 0** zuwiesen. Von den 415 Kandidaten werden nach diesem Raster 42 in **Gruppe 3**, 135 in **Gruppe 2**, 90 in **Gruppe 1** und 148 in **Gruppe 0** eingeordnet, in Prozentzahlen wären dies 10,1 % (3), 32,5 % (2), 21,7 % (1) und 35,8 % (0). Schlüsselt man diese nach Jahrzehnten auf, so ergibt sich folgendes Bild:

Spätere Bekanntheitsgrade der Studenten pro Jahrzehnt

Jahrzehnt	Gruppe 3: Anzahl/in Prozent	Gruppe 2: Anzahl/in Prozent	Gruppe 1: Anzahl/in Prozent	Gruppe 0: Anzahl/in Prozent	gesamt pro Jahrzehnt
bis 1869	5/18,4	8/29,5	5/22,2	8/29,5	27
1870–1879	24/17,4	46/33,3	19/13,8	49/35,4	138
1880–1889	9/8,6	40/38,1	24/22,9	32/30,5	105
1890–1899	1/1,4	18/27,3	16/24,3	31/46,9	66
1900–1916	3/3,7	23/29,1	25/31,5	28/35,3	79
gesamt pro Gruppe	42	135	90	148	415

Hieraus lässt sich zunächst eine relativ hohe Quote bekannter Künstler vor 1880 ablesen. Das ist nicht nur für die 1870er-Jahre wenig überraschend, sondern bestätigt auch die wichtige Funktion der Pioniergeneration der 1860er-Jahre. Unerwartet ist die geringe Zahl der »Stars« unter den Schülern der 1880er-Jahre, dafür belegt ihr großer Anteil an **Gruppe 2** ihre langfristige Wirksamkeit. Während sich in den 1880er-Jahren am wenigsten heute obskure Schüler einschrieben, fiel deren Zahl in den 1890er-Jahren besonders hoch aus; überhaupt waren die Erfolgsaussichten für die Studenten der 1890er-Jahre wohl am geringsten. Für eine zahlenmäßige Untersuchung des Verhältnisses zwischen Verweildauer und späterem Bekanntheitsgrad sind die verlässlichen Daten zur Verweildauer zu spärlich. Durchaus auswerten lässt sich jedoch die Beziehung zwischen einer zusätzlichen Studienphase in Europa nach der Akademiezeit und deren karrieretechnischer Relevanz. Nicht unterschieden wird hier, wann und wo

dieses Zusatzstudium stattfand: In Frage kamen neben den Pariser Ateliers Ausbildungs- und Übungsphasen in Italien, Holland, München, London, Antwerpen, Weimar, Leipzig, Dresden, Karlsruhe oder Düsseldorf.

Bei den 148 heute obskuren und dementsprechend kaum dokumentierten Schülern in **Gruppe 0** lässt sich nur mehr bei vier (drei in Paris, einer in Düsseldorf) eine weitere Studienzeit vermuten. Unter den 90 Mitgliedern der **Gruppe 1** der spärlich Belegten wird für immerhin 35 mehr als ein Studienplatz in Europa angenommen (davon 20 in Paris und fünf bei Duveneck). Der Anteil der Aufbaustudiengänger erhöht sich in der nächsten Gruppe: Unter den 135 Künstlern in **Gruppe 2** hatten sich 85, davon relativ viele gleich mehrfach, an öffentlichen oder privaten Schulen weitergebildet (davon 50 in Paris und elf bei Duveneck) oder auch eigenständige (und offensichtlich für die Betroffenen erwähnenswerte) Aufenthalte in Italien und Holland angeschlossen. Von den 42 Künstlern, die **Gruppe 3** zugeordnet wurden, hatten etwa vier Fünftel, nämlich 34, an anderen Orten in Europa studiert oder längerfristig gearbeitet; der Anteil der Pariser Studenten ist mit 18 verhältnismäßig niedriger, der der Duveneck Boys genau gleich wie in der nächstniedrigeren Gruppe. Insgesamt machten also 90 Studenten in Paris und 27 bei Duveneck in München oder Italien weiter – einige verdanken ihrer Assoziation mit Duveneck überhaupt ihren einzigen Beleg. Dass sich eine vielfältige, ausgewogene Bildung langfristig lohnte, überrascht natürlich nicht, umgekehrt muss betont werden, dass immerhin 8 von 42 in **Gruppe 3** und 49 von 135 in **Gruppe 2** ausschließlich auf Basis ihrer Münchner Ausbildung dieses Klassifizierungsniveau erreichten. Studienambitionen und Bekanntheitsgrade lassen sich auch zu den ethnischen Voraussetzungen der Schüler aussagekräftig in Relation setzen. Chronologisch aufgeschlüsselt stellt sich das folgendermaßen dar:

Bekanntheitsgrade der ethnisch deutschen und anderen Studenten im Verhältnis zur wahrgenommenen Zusatzausbildung

Gruppe	ethnisch Deutsche (218) Gesamtzahl und Prozentsatz pro Gruppe	ethnisch Deutsche davon Anzahl und Prozentsatz mit Zusatzausbildung	andere (197) Gesamtzahl und Prozentsatz pro Gruppe	andere davon Anzahl und Prozentsatz mit Zusatzausbildung
3	17 oder 7,8 %	14 oder 82,4 %	24 oder 12,2 %	20 oder 83,3 %
2	69 oder 31,7 %	40 oder 57,9 %	66 oder 33,4 %	46 oder 69,7 %
1	44 oder 20,2 %	19 oder 43,2 %	46 oder 23,4 %	16 oder 34,8 %
0	88 oder 40,4 %	1 oder 1,1 %	61 oder 30,9 %	3 oder 4,8 %

Insgesamt gesehen standen die Chancen auf Erfolg für die ethnisch Deutschen also schlechter als für die übrigen US-Amerikaner, was wohl daran lag, dass sich erstere nicht nur insgesamt etwas weniger, sondern auch seltener in Paris weiterbildeten. So entschieden sich von den fortbildungswilligen ethnisch Deutschen in etwa gleich viele Teilnehmer (27 Teilnehmer oder 36,5 %) für Paris und/oder eine weitere akademische Option in Deutschland (auch andere Schulen in München sind hier berücksichtigt),

während bei den nicht Deutschen 53,2 % (oder 59 Personen) in Paris studierten und 15,2 % (oder 17 Personen) weitere Institutionen in Deutschland anstrebten. In **Gruppe 3** wählten von den 17 ethnisch Deutschen sechs Paris als sekundären Ausbildungsort, die anderen verteilten sich in Europa; von den 24 Nicht-Deutschen gingen immerhin zwölf nach Paris. In dieser Gruppe schlossen sich von den ethnisch Deutschen und Nicht-Deutschen jeweils sechs Teilnehmer Duveneck an; selbstverständlich war diese Beziehung ihrer künstlerischen Entwicklung förderlich.

Besonders wichtig ist es zu verstehen, wo und wofür die Kandidaten bekannt wurden, wobei nur für die beiden oberen Gruppen ausreichende Daten vorhanden sind. Zunächst zum »wofür«: In **Gruppe 3** sind von den insgesamt 42 Künstlern fast alle in erster Linie als Maler bekannt – abgesehen von einem Bildhauer und einem Kurator – und 14 dieser Maler zudem als Lehrer. Die 135 Vertreter der **Gruppe 2** waren deutlich offener für andere Berufssparten und Techniken, die eher dem angewandten Bereich zuzuordnen sind, so etwa 15 Illustratoren und 14 Wand- oder Dioramenmaler; mehr als ein Drittel, nämlich 43, soll als Lehrer an Kunstschulen im ganzen Land gelehrt haben. Wahrscheinlich war es schwieriger, sich in anderen Sparten als der Malerei einen Namen zu machen, und ein schwächeres Profil verlangte vermehrte Disponibilität für alternative Einnahmequellen.

Um das in den Abschnitten zu den regionalen Kunstszene Gesagte zu untermauern, soll abschließend ein Überblick über das Sesshaftwerden beziehungsweise Migrationsverhalten der Künstler nach ihrer erstmaligen Rückkehr in die Heimatorte gegeben werden. Auch in diesem Fall liegt der Fokus auf den **Gruppen 2** und **3**, dabei auf den Städten, deren Profile erstellt wurden. Aus beiden Gruppen blieben insgesamt 45 Studenten über lange Jahre oder für immer in Europa, 19 von ihnen in München – davon fünf, die zur **Gruppe 3** zählen (David D. Neal, Toby E. Rosenthal, J. Frank Currier, Carl von Marr, Robert Koehler) und 14 weitere aus **Gruppe 2** – der Rest verteilte sich auf Holland, Frankreich, Italien, England und das übrige Deutschland. Vorab bemerkt, als Expatriate hatte der fortgeschrittene Künstler relativ gute Erfolgsaussichten: Von den 42 Vertretern in **Gruppe 3** dehnten 13 ihren Europaaufenthalt über Jahre aus.

Inneramerikanisch lassen sich aus der Gesamtliste breitgefächerte Muster des Verbleibs und der Migration nach Europa oder in den Osten, Mittleren Westen und Westen der USA für die einzelnen Herkunftsorte festmachen. Über die Verknüpfung mit den Bekanntheitsgraden werden die daraus resultierenden Konsequenzen für das längerfristige Standing offengelegt. Für die zentralen urbanen Großräume sind im Folgenden die Zahlen für die Studenten pro Bekanntheitsgrad-Gruppe mit ihren jeweiligen geografischen, oft auch temporären (Neu-)orientierungen erfasst. In der Regel gilt dabei die für ihre Karriere entscheidende oder endgültige; in vielen Fällen konnten keine Daten erhoben werden.

Geografische Orientierungen der Studenten unterschiedlicher Bekanntheitsgrade aus einzelnen urbanen Zentren

Gruppe/ Anzahl	Es blieben zu Hause	blieben in der Region	zogen nach Europa/Boston	nach Europa	i. d. Mittelwesten/ Westen	Sonstiges/ keine Info
3/10	4	1	1 EU/Boston	3	1 temp.	
2/18	8		1 EU/Boston	8	1 MW/W	
1/17	6	1		2	1	5
0/43						43
gesamt	20	2	2	13	3	48

New York und Brooklyn: 88 Studenten insgesamt

Gruppe/ Anzahl	Es blieben zu Hause	blieben in der Region	zogen nach NYC	nach Europa	i. d. Mittelwesten	Sonstiges/ keine Info
3/2	1			1		
2/4	1	1		2		
1/4	1		1		1	1
0/7	2					5
gesamt	5	1	1	3	1	6

Boston: 17 Studenten insgesamt

Gruppe/ Anzahl	Es blieben zu Hause	blieben in der Region	zogen nach NYC, Boston	nach Europa	nach Westen	Sonstiges/ keine Info
3/2			1	1		
2/10	8			2		
1/6	2		1		1	2
0/13						13
gesamt	10		2	3	1	15

Philadelphia: 33 Studenten insgesamt

Gruppe/ Anzahl	Es blieben zu Hause	blieben in der Region	zogen nach NYC, Boston	nach Europa	nach Westen	Sonstiges/ keine Info
3/8			2 NYC/1 Boston	3	2 temp.	
2/17	5	2	3 NYC/3 Boston	2 EU/NYC	1 temp.	1
1/4	1		1 NYC	1		1
0/14						14
gesamt	6	2	10	6	3	16

Cincinnati: 43 Studenten insgesamt

Gruppe/ Anzahl	Es blieben zu Hause	blieben in der Region	zogen nach NYC, Boston	nach Europa	nach Westen	Sonstiges/ keine Info
3/4	1		1 NYC temp.	1	1 temp.	
2/14	6	1	1 NYC	2	1	3
1/11	2		3 NYC	2	2	2
0/11						11
gesamt	9	1	5	5	4	16

Illinois/Chicago: 40 Studenten insgesamt

Gruppe/ Anzahl	Es blieben zu Hause	blieben in der Region	zogen nach NYC, Boston	nach Europa	nach Westen	Sonstiges/ keine Info
3/2				2		
2/8	3	1	3 NYC		1	
1/5	2		3 NYC temp.			
0/4						4
gesamt	5	1	6	2	1	4

Wisconsin/Milwaukee: 19 Studenten insgesamt

Gruppe/ Anzahl	Es blieben zu Hause	blieben in der Region	zogen nach NYC, Boston	nach Europa	nach Westen	Sonstiges/ keine Info
3/2				2		
2/11	5	1	4 NYC temp.		1	
1/3	1					2
0/5						5
gesamt	6	1	4	2	1	7

San Francisco: 21 Studenten insgesamt

Um überhaupt darstellbar zu sein, mussten diese Tabellen grob gerastert werden; so wurde weder der zeitliche Faktor einbezogen, der natürlich auch eine Rolle spielt, noch die mehrfache Migration vieler Künstler sichtbar gemacht. Sie bewegten sich hin und her zwischen Europa und den USA, zwischen Ost und West, gelegentlich auch nach Süden oder Norden – anhaltende Mobilität war nicht ungewöhnlich. Um in **Gruppe 3** aufzusteigen, konnte man auch nach New York ziehen, mit Einschränkungen nach Boston; wer im heimischen Mittleren Westen bleiben wollte, der war gut beraten, sich eine zusätzliche Motivwelt im ›Wilden Westen‹ zu suchen.

Der hohe Anteil obskurer Kandidaten unter den New Yorkern hingegen verweist zum einen auf die Konkurrenzsituation in einer Stadt, in die aus den USA und Europa Künstler zuwanderten, zum anderen aber auch auf die Gefahr, die eine gewisse Sättigung birgt. So hat New York mit 20,5 % einen geringen Anteil an Kandidaten der **Gruppen 3** und **2**, nur 18 von 88 bewegten sich offenbar nennenswert; Cincinnati dagegen – wo Künstler zum Exodus mehr oder weniger gezwungen waren –, hat mit 44,2 % einen der höchsten Prozentsätze an (sehr) bekannten Männern, von den 43 Vertretern entschlossen sich 19 zu mindestens einem Umzug; noch übertroffen von Milwaukee mit 47,4 % (9 von 19), mit einigem Abstand gefolgt von Chicago mit 35 % (14 von 40), San Francisco mit 33,3 % (7 von 21), Philadelphia mit 26,1 % (6 von 23) und Boston mit 23,4 % (4 von 17). Vermutlich war die Mobilität umso geringer, je besser sich die Verdienstmöglichkeiten dem einigermaßen Flexiblen darstellten.

In diesem Kapitel mit seiner abschließenden Datenanalyse ist klar geworden, wie diversifiziert die Voraussetzungen der Studenten und die daraus resultierenden Konsequenzen waren. In München angekommen, hatten sie ethnische, soziale und bildungsspezifische Hürden zu überwinden. Ihre Konditionierungen waren für Künstlerfreundschaften, ihre Aufgeschlossenheit gegenüber dem Neuen und schließlich für die Relevanz der Münchner Erfahrung nach ihrer Rückkehr entscheidend.

Teil II
Einstieg in die akademische
Künstlerausbildung

Pro und kontra Akademie – unbekümmerte Kosmopoliten und besorgte Patrioten

Die Präsenz US-amerikanischer Studenten an der Münchner Akademie und die sukzessive Etablierung eines eigenen Ausbildungssystems für die bildenden Künste in den USA fielen in eine Phase, in der die Akademien in Europa zu mächtigen Instanzen geworden waren, dort jedoch die Relevanz der vermittelten Normen und Fertigkeiten zunehmend in Frage gestellt, ihre Kontrollfunktion über eine Kanonisierung kritisiert wurde und alternative Ansätze der ästhetischen Wertschöpfung und Repräsentation diskutiert wurden.¹ Damals wie heute bestimmten »drei Perspektiven und Paradigmen den Diskurs: die vermittelnde Rolle der Institution, der Stellenwert künstlerischer Kompetenz und die Produktion von Rollenbildern.«² Während Lernende und Belehrte als Betroffene Stellung beziehen, gibt es begleitend dazu eine breite gesellschaftliche Debatte um die Effektivität der Akademie als Ausbildungsstätte, die sich aus einem (vermeintlich) besseren Wissen über die Kunst, die dort geschaffen werden soll, legitimiert.³

Auch in den Vereinigten Staaten war die Diskussion um Künftlerausbildung und Kunstproduktion von normativen Vorstellungen von Form und Inhalt geprägt, hatte jedoch andere historische und praktische Voraussetzungen.⁴ Traditionell galten aus US-amerikanischer Sicht europäische Akademien als antidemokratische Instrumente eines Souveräns und folglich als korrumpierend für die – nur in einer demokratischen Gesellschaft mögliche und daher umso wertvollere – Originalität des Künstlers. Amerikanische Akademien wurden dagegen von Künstlern gegründet, in Philadelphia und New York orientierte man sich Anfang des 19. Jahrhunderts an der Royal Academy in London als Mutterinstitution.⁵ Die von den Munich men und ihren in Paris ausgebildeten Kollegen Ende der 1870er-Jahre ausgelöste Kontroverse legte vor allem den evolutionären Rückstand in der Künftlerausbildung offen, welche die heimischen Akademien bis dahin vernachlässigt hatten.⁶ Die bestechenden Vorzüge einer technischen und bildsprachlichen Schulung an einer europäischen Akademie waren nun in den Arbeiten junger Amerikaner manifest. (In der Regel betrachteten deshalb US-amerikanische Studenten den Eintritt in eine europäische Akademie als Initiation in eine prestigeträchtige Welt und Beginn einer professionellen, eventuell internationalen Karriere.) Zunächst standen die Münchner Akademiker im Kreuzfeuer, dann geriet

1 Zur Diskussion um die Vermittlung von Kunst an Kunstakademien vgl. Mai 1977; Schmied 1990; Ruppert 1998; Trodd, Denis 2000a, S. 1–11; Schneemann, Brückle 2008, S. 10; Tangian 2010; zur sich wandelnden Rolle der Münchner Akademie vgl. Grasskamp 1999; Mai 2010, S. 11–25.

2 Schneemann, Brückle 2008, S. 10.

3 Grasskamp 1999, S. 20.

4 Diesem Kernthema der Zeit haben sich ausführlich gewidmet: Dearinger 2000, darin die Beiträge Conrads 2000 und Grace 2000; Kat. Ausst. Washington 1975; Kat. Ausst. Montclair 1999.

5 In New York wurde 1802 die erste Akademie gegründet; die National Academy of Design von 1825 war bereits eine »sezessionistische« Gründung. Die 1805 etablierte Pennsylvania Academy of the Fine Arts existierte durchgängig und gilt deshalb als die ältere der beiden; Bolger 1976, S. 52.

6 Meecham, Sheldon 2009, S. 24; zur National Academy vgl. Bolger 1976, S. 60–62.

allmählich die wachsende Zahl der Pariser Kollegen in die Kritik.⁷ Für die Gegner einer (abhängigen) kosmopolitischen Orientierung und Befürworter einer (unabhängigen) nationalen »American School« ergab sich fast zwangsläufig eine Parallelisierung von »akademisch« – vor allem in der mit Paris identifizierten Variante – mit »unamerikanisch«.⁸ Unterstützung erhielten sie von europäischen Kunstkritikern – die kulturelle Identität allesamt nach nationalen, hegelianischen Kategorien definierten –, sobald auf europäischen Ausstellungen eine gewisse Sättigung des Ausbildungsbedarfs und ein höheres Leistungsniveau der US-amerikanischen Künstler offensichtlich wurden. Man sah die Zeit für eine Zäsur in der Assimilation europäisch-akademischer Vorbilder gekommen. Der National Academy of Design, die sich selbst als Gralhüterin der Norm betrachtete, wurde die dafür notwendige Führungsqualifikation allerdings abgesprochen – was auf Paris zutraf, so Samuel Isham, gelte noch lange nicht für New York:

Much odium has been heaped upon Academicians in all lands for their inability to recognize the originality of rising genius, but unjustly. Such a criticism ignores the fundamental character of an academy, which is – to be academic. Its function is to preserve the methods and principles of the masters of the past, to apply them, to present needs, to teach them to pupils, and to use them as criteria for judging new work. Thus study is made more easy, taste is improved, and extravagances repressed. [...] This is the excuse and the justification of the French Academicians, but it hardly holds with those of the Academy of Design. They had no such knowledge or practice as would make of them the conservators of the great traditions, although having for so long been at the head of all the art there was in the country, some of them honestly thought they had.⁹

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde an zahlreichen Schulen ein Kunstunterricht nach dem Vorbild englischer, französischer und deutscher Akademien institutionalisiert und ein erweiterter Lehrplan eingeführt.¹⁰ Dass die National Academy den Ansprüchen der »younger men« weiterhin nicht gerecht wurde, unterstreichen die erfolgreichen Gegenentwürfe der Art Students League und der Society of Ameri-

7 Caffin 1907 im Kapitel 9, »French Influence–The Academic«, S. 159–197, S. 166. – Vielleicht auch infolgedessen behandeln verschiedene revisionistische Rehabilitierungsinitiativen seit den 1980er-Jahren vor allem die Produktion akademischer Maler in Paris; vgl. Fink 1978; Kat. Ausst. Boston 1983; Boime 1971; Kat. Ausst. Fort Worth 1984; Weinberg 1991; – zu den Problemen dieser Ansätze vgl. McWilliam 1989; eine neuere, breiter angelegte Wiederaufarbeitung unternehmen Denis, Trodd 2000.

8 Zu den Paradoxien der ideologischen Klassifizierung, die sich durch die »conflation of aesthetic evaluation and critical-historical description« ergeben, vgl. Barlow 2000, S. 17–19, Zitat S. 18.

9 Isham 1943, S. 369–370. – Bis 1905 hatten innerhalb der National Academy volle Mitglieder selbst kleinste Privilegien hartnäckig gegen Assoziierte verteidigt; auch die Empörung darüber mochte bei Isham mitschwingen. 1906 fungierte Isham als Vertreter der Society of American Artists bei deren Zusammenschluss mit der National Academy; Fink 1975, S. 88.

10 Bolger 1976, S. 60; Diese Veränderungen wurden an einigen Schulen wie der National Academy und der Pennsylvania Academy dadurch erleichtert, dass zum Teil mehrjährige Schließungen vorausgingen und eine größere Zahl von Schulen überhaupt erst ab Ende der 1870er-Jahre initiiert wurde; ebd., S. 62.

can Artists. Das elitäre Selbstverständnis der beiden alteingesessenen Akademien in New York und Philadelphia, das die Aufrechterhaltung höherer Ideale einschloss, verhinderte dort – wie in Europa – die Einführung angewandter Fächer.¹¹ An fast allen anderen Schulen war die Integration beider Bereiche die Regel, vielfach galt erst einmal die Bezeichnung »Art School«.

Zeichnen als Initiation in die akademische Ausbildung

An der Königlich bayerischen Akademie der bildenden Künste bestand die Grundausbildung bis Mitte der 1880er-Jahre aus der traditionellen Trias Antikenklasse, Akt und Anatomie – teilweise begleitet und in jedem Fall gefolgt vom Zeichnen nach dem lebenden Modell.¹² Damit eröffneten sich drei Perspektiven auf den menschlichen Körper, die des Idealschönen, des Wissenschaftlich-Objektiven und des visuell Verifizierbaren. Über allem stand die Prämisse, dass der Körper die »Summe der natürlichen Einheit und Vielheit« darstelle und die Kunst sowohl Natur verkörpere als auch vollende, was in der Praxis die Verpflichtung zur Idealisierung einschloss.¹³ Seit Mitte der 1860er-Jahre war das Naturstudium nach und nach gestärkt worden, was dem tiefgreifenden Wandel von einer idealen, linear ausgeführten zu einer realistischen, koloristischen Historien- und Genremalerei an der Münchner Akademie entsprach: Es wurden Klassen für das Zeichnen nach dem lebenden Modell eingerichtet und die Qualität der Vorlesungen in Anatomie verbesserte sich, am längsten sollte sich die Ausweitung des Aktstudiums verzögern. Trotz tiefgreifender Veränderungen über die Jahre wurde die Trias Antike-Anatomie-Akt noch geraume Zeit beibehalten. In den französischen Akademien des frühen 18. Jahrhunderts entwickelt, ging sie von einem wechselseitigen Wirken der drei Komponenten aus.¹⁴ Mit der Abschaffung der Antikenklasse 1885 änderte sich die Lage nicht schlagartig, vielmehr wirkten die klassisch-antiken Ideale in der neuen Einstiegsklasse, der Naturklasse, und in den Malklassen nach.

11 Die Boston Museum School war Vorreiter für den Unterricht in Decorative Art; 1890 gab es ein reguläres Programm, an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts dagegen nur einzelne Projekte, erst im 20. Jahrhundert feste Kurse; ebenso an der National Academy, wo Wandmalerei 1915 eingeführt wurde; Bolger 1976, S. 74.

12 In der Konstitution der königlichen Akademie von 1808 war das Zeichnen nach antiken Abgüssen Gegenstand der ersten Klasse der »IV. Schule der Historien-Mahlerei«, dagegen waren der Unterricht in »VII. Anatomie« und das »VIII. Zeichnen und Modellieren nach der Natur« für alle Studenten, auch die der »V. Schule der Landschafts-Mahlerei« und der »VI. Schule der Bildhauerkunst« gedacht; Zacharias 1985, S. 328.

13 Trodd, Denis 2000a (S. 8) zum Konsens über das Studium des menschlichen Körpers als Prämisse des akademischen Unterrichts: »... the regular use of the nude model in teaching, composing and copying, as well as écorché anatomical statues, based on a conception of the human body as the summit of natural unity and variety; the assumption that art both embodies and completes nature, or that it attempts the incarnation of the idea of the beautiful; [...] the emphasis on the value of selection, modification and incorporation in the relationship between nature and representation; and the concomitant interest in mimesis.«

14 Akademisches Zeichnen hat in den vergangenen Jahren verstärkte Aufmerksamkeit erfahren, dabei insbesondere die Beziehung zwischen Ideal und Natur; vgl. Nanobashvili, Teutenberg 2019; Tagungsband zu: »Drawing Education Worldwide!«, International Conference, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Kooperation mit der Akademie der Bildenden Künste München, 28.–29.10.2018; Kat. Ausst. Zürich 2017; Das Anatomische Zeichnen. Ein Symposium im Rahmen des BMBF-Projektes »Körper und Malerei. Erschließung, Erforschung und Nutzung der Anatomischen Lehrsammlung und der Gemäldesammlung der Hochschule für Bildende Künste Dresden«, veranstaltet von der Hochschule für Bildende Künste Dresden, 16.–17.11.2017.

In der Analyse der initialen Formation der amerikanischen Studenten in den Anfängerklassen soll vor allem die Wahrnehmung des spezifisch Münchnerischen und Akademischen untersucht und sowohl der chronologisch als auch der persönlich bedingte differente Umgang mit diesen Gegebenheiten herausgearbeitet werden. Welche Erwartungen hatten die US-amerikanischen Studenten an das Vermittlungsangebot in München? Inwiefern sahen sie ihre Erwartungen grundsätzlich bestätigt, übertroffen oder enttäuscht? Welche Angebote registrierten sie positiv, wo nahmen sie Defizite wahr und wodurch kompensierten sie diese eventuell? Welche Elemente adaptierten sie aufgrund ihrer eigenen Erfahrung für ihre spätere Lehrtätigkeit und welche sparten sie aus? Diese Fragen betreffen das gesamte Studium und gelten für alle Schulen, doch sind sie bis jetzt nur ansatzweise für die Zeichenklassen beantwortet worden.¹⁵ Das soll hier unternommen werden, denn in den Einstiegsklassen wurden wichtige Weichen für die späteren künstlerischen Interessen und Prioritäten gestellt – nicht wenige Studenten besuchten überhaupt nur eine Einstiegsklasse.

Wahrnehmung und Wertschätzung des Unterrichtsangebots

Tatsächlich wurden die Zeichenklassen von den Schülern – je nach ihren Ausbildungsschwerpunkten, ihren ästhetischen und technischen Präferenzen und dem Lehrplan der Akademie – in ihrer Bedeutung unterschiedlich eingeschätzt und genutzt. Es fällt auf, dass vor allem die Schüler der 1870er-Jahre die Namen ihrer Lehrer in den Zeichenklassen in ihren Briefen oder Tagebüchern, selbst später in ihren Lebensläufen kaum erwähnten, während sie die ihrer Professoren in den Mal- und Komponierklassen herausstellten. Zugegeben, in den großen Sälen der Antikenklasse arbeiteten jeweils bis zu 50 Schüler gleichzeitig, lediglich ein bis zwei Mal pro Woche erschien der Professor zur Korrektur, zu dem sicher nicht jeder Schüler eine persönliche Beziehung aufbauen konnte oder wollte; sprachliche Einschränkungen mögen das zusätzlich erschwert haben. Persönliche Zeugnisse belegen, dass die meisten Studenten in der Anfangsklasse versuchten, möglichst viel zu profitieren und sich schnell auszuzeichnen, nicht zuletzt, um für ihre Familien und eventuelle Gönner Talent und Arbeitseifer unter Beweis zu stellen. Doch erst die Mal- und Komponierklassen mit ihren spezifischen kunstideologischen Profilen und ihren ästhetischen und technischen Charakteristika boten offensichtlich ein ernsthaftes Identifikationspotential. Da die Malprofessoren und ihre Schulen in den USA eher bekannt waren, erschien auch die Verortung in deren Umfeld von Vorteil. Es besteht zudem der Verdacht, manch einer hätte dem Eindruck Vorschub leisten wollen, er wäre gleich bei einem berühmten Professor aufgenommen worden, ohne sich in den Zeichenklassen abzumühen.

¹⁵ Mit dem Stellenwert des Zeichenunterrichts für US-amerikanische Künstler an der Münchner Akademie haben sich nur wenige Autoren auseinandergesetzt, auf deren Erkenntnisse auch meine Darstellung aufbaut, das sind vor allem Krause in: Kat. Ausst. Köln 1990 und Howard in: Kat. Ausst. Bloomington 1991.

Die Wahrnehmung und Wertschätzung des Unterrichtsangebots waren abhängig von Faktoren wie der ausgewiesenen pädagogischen Qualität einer Lehrkraft, aber noch mehr von den persönlichen Perspektiven auf die Nützlichkeit des Vermittelten. Schüler der frühen 1870er-Jahre wurden, allem Anschein nach, schneller zu den Malklassen zugelassen, doch die erhaltenen zeichnerischen Ergebnisse US-amerikanischer Schüler zeigen auch, dass die Leistungen im Zeichenunterricht weniger entwickelt waren als die ihrer Nachfolger in den 1880er-Jahren.¹⁶ Anfang der 1870er-Jahre kam der Fixierung vieler US-Amerikaner auf einen raschen Einstieg in die malerische Praxis die stärkere Gewichtung des Malunterrichts durchaus entgegen. Für manche ist eine dezidierte Abneigung gegen die Antikenklasse verbürgt: William Merritt Chase beispielsweise begründete seine spätere Entscheidung, ausschließlich nach dem lebenden Modell zu unterrichten, mit der Erinnerung an seine eigene, frühere Aversion gegen die Antiken:

For a youngster to go into a classroom filled with casts of the antique is as disheartening as to go into a graveyard. The casts are so like so many tombstones to him – cold, lifeless things that he cannot understand at all. I know how it was with myself: As much as I appreciate the antique now, I know very well that I do [sic] not appreciate it as much as [sic] if I had not once hated it, when I knew it was a task that had to be done, something that had to be gone through with.¹⁷

Kein Wunder, dass sich Chase nicht zu seinen Lehrern in der Antiken- und Naturklasse bekannte.¹⁸ Auch von Frank Duveneck ist der Name des Lehrers in der Naturklasse nicht überliefert, dass er diese nach nur drei Monaten in der Antikenklasse bei Alexander Strähuber übersprungen habe und gleich zu Wilhelm Diez in die Malklasse aufgestiegen sei, entspricht sicher nicht den Tatsachen.¹⁹ Die beiden waren in den USA bereits

¹⁶ Laut Krsnjavi 1880 (S. 112) soll bspw. Alexander Wagner die geringen zeichnerischen Fähigkeiten der angehenden Malschüler beklagt und diese erst einmal weiter zum Zeichnen verpflichtet haben; einen weiteren Hinweis gibt Carriere 1890 (S. 464): »Für die Reform des Zeichnens in einer auf das Malerische gerichteten Weise bethätigte sich der Kupferstecher Raab« mit seinem Zeichenunterricht nach Natur und Antike.«

¹⁷ Chase, S. 127.

¹⁸ »Will Chase« erhielt als Schüler der Antikenklasse eine Bronzemedaille, bei welchem Lehrer ist aus der Statistik nicht ersichtlich; Statistischer Bericht der KbAdBK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095; da er bereits am 15. Mai 1873 darüber an Coale schreibt (zitiert in: Brumbaugh 1959, S. 122), ist die Frage, ob sich dies zum Ende des Wintersemesters ereignete; – im SS 1873 erhielt ebenfalls ein Chase in der Naturklasse von Ferdinand Barth eine Bronzemedaille; da Chase zu Raab in die Naturklasse ging, wird es sich wohl um Harry Chase handeln, der parallel zu W.M. Chase die Antikenklasse besucht und eine »lobende Erwähnung« erhalten hatte; Bericht über die Thätigkeit der verschiedenen Schulen an der AdBK während des Jahres 1872/73, 1. Aug. 1873, BHStA, MK 14095.

¹⁹ Duveneck verbrachte immerhin eineinhalb Jahre in den Zeichenklassen und konnte erst nach einer Auszeichnung bei der Sommerausstellung im Juli 1871 im Herbst zu Diez wechseln; in einem Brief an die Eltern vom 22. Juli 1871 berichtet er über seine »Silberne Medaille«, die er für seine »Studien« erhalten habe, am 13 (?) Okt. 1871 an dieselben dann über sein Glück, bei Diez aufgenommen zu sein; Kopien der jeweils ersten Briefseiten in: Frank Duveneck papers, AAA, Box 1, Folder 2; – einige frühere Biografen Duvenecks hatten behauptet, er sei nach kürzester Zeit zu Diez aufgestiegen, jedoch keinen Beleg dafür angeführt; Heerman 1918, S. 14; Duveneck 1970, S. 38–39; Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 15; – in der neuesten Forschung ist dies berichtigt; Simmons 2020a, S. 141.

als Porträt- und Stilleben- beziehungsweise als Kirchenmaler tätig gewesen und hatten wohl nicht erwartet, sich mit Zeichnen aufhalten zu müssen. So manifestiert sich in den wenigen erhaltenen Zeichnungen aus ihrer Frühzeit auch nichts Herausragendes,²⁰ und keiner von beiden sollte später ein nennenswertes zeichnerisches Werk schaffen.

Es gab sehr wohl Studenten, die das Lehrangebot der Anfängerklassen intensiver nutzten und das Zeichnen in ihre spätere künstlerische Entwicklung integrierten. Zwei weitere prominente Mitglieder dieser frühen Generation, Walter Shirlaw und J. Frank Currier, brachten bereits gute Zeichenkenntnisse mit: Shirlaw durch seinen Beruf als Zeichner von Banknoten, seine Studienzeit an der National Academy und die eigene Lehrtätigkeit an der Kunstschule von Chicago,²¹ Currier von seinem Studium an der Antwerpener Akademie, aus der zumindest zwei sehr gute Ergebnisse überliefert sind.²² Beide studierten (wie Chase) in Johann Leonhard Raabs Klasse; wenngleich Shirlaw nur für neun Monate dort blieb²³ bezeugen sowohl seine zahlreichen Aktstudien als auch verschiedene Entwurfserien zu Gemälden während der Akademiezeit dennoch eine konsequente zeichnerische Vorgehensweise. Currier blieb ein Jahr bei Raab und schloss mit einer Auszeichnung ab.²⁴ Auch J.W. Alexander, der sich auf eine Karriere als Porträtmaler vorbereitete, war begeistert, wie sehr er dafür in Gyula Benczurs Antikenklasse profitieren konnte: »It is the best school in which to learn drawing and that is what I want – drawing first and then painting – and for portrait painting it is just the thing.«²⁵ Ausführlich lobte er Benczurs hilfreiche, freundliche Korrektur; dagegen konnte er sich mit der pedantischen Herangehensweise seines Lehrers in der Naturklasse nicht anfreunden und verließ die Akademie kurze Zeit später.²⁶

20 Die wohl aus dem akademischen Kontext stammenden Zeichnungen von Duve neck und Chase lassen nicht auf übermäßiges Interesse oder durch Übung erworbene Gewandtheit schließen; vgl. bspw. von William Merritt Chase, *Sketch Book*, 1872, 30,2 × 24 × 1,7 cm, Brooklyn Museum, Gift of Newhouse Galleries Inc, URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/186565> (Zugriff 12.08.2021); – von Frank Duve neck, *Nude Figure Standing*, 1871 (Kohle 51,8 × 20 cm, 1921.175) oder *Study of Nude Figure Seated*, 1871 (Kreide, 37,5 × 31,8 cm, 1921.183), beide im Cincinnati Art Museum, weitere S. 167, Anm. 114; – Simmons 2020 hat kürzlich die Bedeutung des Zeichnens als soziale und didaktische Komponente in Duve necks künstlerischem Werdegang erschlossen; unter den von ihr diskutierten Blättern weisen etwa *Head of a Woman wit Long Hair* (Schwarze Kreide, 34,6 × 33,5 cm, 1921.169) und *Head of a Woman* (Schwarze Kreide und Kohle, 52,4 × 36,6 cm, 1921.168), beide frühe 1870er-Jahre, beide im Cincinnati Art Museum, ein wesentlich deutlicheres Bemühen um eine detaillierte Erfassung auf; insgesamt bleibt jedoch der Eindruck, dass Duve neck in erster Linie Maler und nicht Zeichner war.

21 Bartlett 1881, S. 98; Kat. Ausst. Marion 2005, S. 12–13.

22 *Cast Drawing*, Antwerp, 1869, und *Life Drawing*, Antwerp, 1870, abgebildet in: White 1936 [n.p.]; damals im Besitz der Familie und des Autors, heutiger Aufbewahrungsort unbekannt.

23 Bartlett 1881, S. 99.

24 Da er zum Semesterende eine Bronzemedaille erworben hatte, konnte er wohl zu Wagner in die technische Malklasse wechseln; vgl. Statistischer Bericht der KbAdBK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095; dort ist der Raab-Schüler Currier als Gewinner einer Bronzemedaille aufgeführt.

25 J.W. Alexander an E.J. Allen, München, 21. Sept. 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727.

26 Alexander erwähnt den Namen seines Lehrers in der Naturklasse bezeichnenderweise nicht, stellt jedoch die Akribie und Strenge des Lehrers heraus, die so kaum auf Barth zutraf, dagegen sehr wohl auf Löfftz. Löfftz und Barth waren zur Zeit von Alexanders Bericht 1879 die einzigen Naturklasse-Lehrer; Goley bestätigt dies über einen Brief von Charles Mills an J.W. Beatty vom 7. Feb. 1916; Correspondence, Carnegie Institute, Museum of Art papers, AAA, zitiert in: Goley 2018, S. 9, Anm. 230.

Andere Studenten erstrebten für eine Karriere als Illustrator primär die Verbesserung ihrer zeichnerischen Fähigkeiten. Als Albert G. Reinhart nicht mit seinem Freund Alexander in die Naturklasse versetzt wurde, beschwichtigte dieser: »Ab is not much disappointed as he does not intend to be a painter – simply an illustrator – like his brother ...«²⁷ Manche revidierten ihr ursprüngliches Vorhaben, schnell in eine höhere Klasse aufzusteigen: Karl Kappes aus Zainesville, Ohio, der im November 1883, offenbar trotz ausreichender Vorkenntnisse, die er sich an der McMicken School in Cincinnati und an der Art Students League in New York erworben hatte,²⁸ aus Platzgründen nicht mehr in eine Naturklasse einsteigen konnte und stattdessen in der Antikenklasse beginnen musste, schlug zu Weihnachten das Angebot nachzurücken aus. Er begründete seine Entscheidung gegenüber den Eltern:

I did not accept it as I found from studying the antiques that a good foundation could be laid for a successful career in Art. I therefore concluded to remain in the class until summer and then go in the nature school. Have made up my mind that I will be able to draw before I go in the painting class. The great draw back with the students in the Painting school is that they are unable to draw correctly and thereby making it difficult to make any progress at colouring.²⁹

Seit Ende der 1870er-Jahre verbesserte sich der Zeichenunterricht sukzessive durch junge, engagierte Lehrer, Arbeiten aus den Naturklassen der folgenden Jahrzehnte bezeugen ein hohes technisches Niveau. Zunächst galt die Antikenklasse weiterhin als wichtige Vorbereitung auf die Naturklasse; nach Meinung von Direktor Piloty lernte man dort die Präzision, die anschließend das Erfassen der Natur erleichterte: So riet er einem Studenten, bei Professor Gabriel Hackl »einige Wochen Antike« zu zeichnen: »Wissen Sie, so recht in Flächen, jede Form mit Bestimmtheit und durchstudiert, dann werden Sie anders nach der Natur zeichnen.«³⁰ Mit der Intensivierung des Zeichenunterrichts wandelte sich das zuvor häufig indifferente Verhältnis der Schüler zum Betreuer, da sie nun mehr Zeit investieren mussten, um Leistungen zu erzielen, die ihnen die Aufnahme in eine Malklasse ermöglichten.

Da es keinerlei Dokumente zur Permanenz aller Schüler gibt, lässt sich nicht sagen, wie viele sich schon bald gegen eine Fortsetzung des Zeichenunterrichts oder über-

27 J.W. Alexander an E.J. Allen, München, 14. Apr. 1878, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1728; – Alexander spricht von Abs Bruder Charles Stanley Reinhart, der von 1868 vermutlich bis 1870 an der Akademie studiert hatte und später als Illustrator bei *Harper's* in New York arbeitete, wo er Alexander unter seine Fittiche nahm und ihn und seinen Bruder Ab in ihrem Entschluss, in Europa zu studieren, unterstützte; Goley 2018, S. 5–6.

28 Kappes 1950–1951, S. 26.

29 Auch Kappes erwähnt seine Lehrer in den Antiken- und Naturklassen nicht; ebd., S. 33; erst im April wechselte er in die Naturklasse und konnte im Juli von einer »lobenden Erwähnung« in der Jahresausstellung berichten; ebd., S. 34–36.

30 So wiedergegeben von dem Wiener Studenten Josef Engelhart in einem Brief an seine Mutter vom 5. Sept. 1883, zitiert in: Engelhart 1943, S. 28.

haupt des Studiums an der Akademie entschieden. Seit Mitte den 1860er-Jahre lasen sich einzelne ›Ausweichmanöver‹ nachvollziehen: Damals »drückte« sich Toby Rosenthal nach eigenen Worten mit einigen Kommilitonen vor der Fortsetzung der Antikenklasse, in der man »bestenfalls Nachahmungen, aber keine originalen Schöpfungen erwarten« konnte, und ging stattdessen in die improvisierte Privatschule von Karl Raupp.³¹ David Neal entschied sich, ebenfalls in den 1860er-Jahren, nach einiger Zeit in der Antikenklasse bei seinem Schwiegervater, dem Glas- und Architekturmaler Max Ainmiller, in die Lehre zu gehen; beide kehrten später für den Besuch der Malklasse an die Akademie zurück. Die prominentesten und zahlreichsten amerikanischen ›Abtrünnigen‹ waren die Duveneck Boys, von denen viele Ende der 1870er-Jahre nach nur wenigen Monaten an der Akademie in Frank Duvenecks private Schule wechselten, wo primär nach dem lebenden Modell gemalt wurde. Mit der Neugründung zahlreicher Privatschulen durch Akademieabsolventen ab Mitte der 1880er-Jahre mehrten sich die Alternativen, welche offenbar von vielen Amerikanern wahrgenommen wurden. »Die Amerikaner erklärten, sie seien doch nicht nach München gekommen, um die Akademie zu besuchen, sondern um gut malen zu lernen, und wenn man das in der Nauen Schule besser lernen könne, dann gingen sie eben dahin. [...] Sie hatten vor nichts Respekt und urteilten auch über das Staatsinstitut äußerst kühl,«³² – soweit der spätere Porträtmaler Hans Schadow, der als Akademiestudent durch die Amerikaner auf die Schule von Paul Nauen aufmerksam wurde. Selbst wenn Schadow hier die Aussagen von Nauen- und nicht von Akademieabsolventen wiedergibt, deuten sie auf einen selbstbewussten Pragmatismus der Amerikaner.

31 Rosenthal und einige Kommilitonen überredeten den jungen Akademieabsolventen Karl Raupp, sie privat im Zeichnen und Malen nach dem lebenden Modell zu unterrichten; Rosenthal 1927, S. 37–41.

32 Schadow 1922, S. 16.

3 Der Anfänger im »Antikensaal«

Formalitäten und initiale Formation

Die meisten Neuankömmlinge bis Anfang der 1880er-Jahre legten Alexander Strähuber (1814–1882), dem Leiter der Antikenklasse, ihre Arbeiten vor, und er entschied über ihre Zulassung zur Prüfung. Im Herbst 1873 bewarben sich Robert Koehler sowie sechs weitere US-Amerikaner um Aufnahme in die Antikenklasse.³³ Koehler hatte in seiner Heimatstadt Privatunterricht erhalten, eine Ausbildung zum Lithografen absolviert, war im Anschluss in New York bereits als solcher tätig gewesen und hatte nebenbei an der National Academy die Antikenklasse von Lemuel Wilmarth besucht.³⁴ Trotz Studium und einschlägiger beruflicher Praxis erschien Koehler der Eintritt in die Antikenklasse an der Münchner Akademie als vielversprechender Neuanfang: »... now I was to enter upon a new road, that was bound to lead to more substantial results.«³⁵ Während er sich an der National Academy monatelang mit einer Zeichnung nach der Pallas Athene abgemüht hatte, waren ihm die eng gesteckten Grenzen des dort Erlernbaren klar geworden. Koehler erinnerte sich, dass Strähuber ihn zunächst ablehnte, da seine Klasse bereits voll war, sich aber erweichen ließ, die Zeichnungen des Weitgereisten anzusehen, und ihn aufgrund eben jener Pallas Athene akzeptierte.³⁶ Koehlers Aufnahme in die Schule der National Academy 1872 war vermutlich einfacher gewesen, da diese damals noch an Studentenmangel litt. Erst mit den Jahren wurde das Verfahren dort restriktiver gehandhabt.³⁷ Dann hatten alle Studierenden eine Zeichnung nach dem Gipsabguss eines Körperteils vorzulegen und begannen grundsätzlich in der »Antique School«;³⁸ erst wenn sie sich dort bewährt hatten, konnten sie im nächsten Semester aufsteigen; für die Zulassung zur »life class« mussten sie jährlich eine neue Antiken-Zeichnung vorlegen.³⁹

33 Vgl. Liste im Anhang; Koehler selbst gab als Herkunftsort seinen Geburtsort Hamburg an.

34 Zu Koehlers Biografie vgl. Merrill 1988, S. 20; vgl. auch »Koehler als Bild-Aktivist«, ab. S. 336.

35 Koehler 1906, S. 4–5; Koehler hatte in den Jahren 1871–1873 an der National Academy nach der Antike und 1872/73 sogar nach dem Leben gezeichnet; 1876/77 besuchte er diese noch einmal (»National Academy of Design School of Fine Arts, School Register, 1825–1899; Edited by David B. Dearing«, National Academy of Design, New York, Archive), danach die neu eröffnete Schule der Art Students League; 1879 kehrte er für 13 Jahre nach München zurück; Sullivan 1994, S. 93.

36 Koehler 1906, S. 4–5. – Die Professoren der Antikenklasse konnten, zumindest zeitweise, auf eigene Verantwortung Schüler zur Probe aufnehmen, über die Erteilung der Matrikel oder die Aufnahme in eine höhere Klasse entschied dagegen das Kollegium; »Satzungen für die Schüler der Königl. Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München«, 1881, § 9; BHStA, MK 14101.

37 Erst 1874 war die Belegung vollständig; Anon. 1874, S. 701 – 1880 wurden, aufgrund vermehrten Andrangs die Aufnahmebedingungen erschwert; Anon. 1880e, S. 37.

38 Clement, Hutton 1884, S. XXIX.

39 Anon. 1883, S. 50, 53; zum Vergleich: An der Art Students League konnte man gegen Nachweis entsprechender Kenntnisse auf jedem Niveau einsteigen, dagegen wurde man an der Schule des Art Institute of Chicago auch ohne Voraussetzungen aufgenommen, musste dann aber zuerst die Vorkurse wie Zeichnen nach »Flachware« absolvieren; Cierpik 1957, S. 59.

Selbst wenn einige amerikanische Bewerber nach eigenen Angaben deutlich weniger vorzuweisen hatten als Koehler, wurden sie aufgrund irgendeines Talentnachweises zur Aufnahmeprüfung zugelassen. Mit erstaunlicher Naivität bewarben sich manche ohne vorausgehende Kunstschulbildung, lediglich aufgrund ihrer praktischen Erfahrung in einem grafischen Gewerbe. J.W. Alexander, später ein führender US-amerikanischer Maler eleganter Damenbildnisse, kam im Herbst 1877 nach München und hatte bis zu diesem Zeitpunkt an keiner Schule studiert,⁴⁰ sondern sich lediglich autodidaktisch so weit gebildet, dass es für eine Anstellung bei *Harper's* reichte. Seine formale Ausbildung war demnach äußerst dürftig, seine Informationen über die Aufnahmebedingungen ebenso. Trotzdem wurde er zur Prüfung zugelassen, bestand diese und gewann schon nach einem Semester in Gyula Benczurs Antikenklasse eine Bronzemedaille. Am Tag vor Semesterbeginn berichtete er nach Pittsburgh:

Tomorrow we [Alexander und Albert, gen. Ab, Reinhart] start to the Academy – and both under the best teacher in the Academy – Professor Benczoir [sic] – We went to see him the other day – to see if he would take us – and do you know I really thought for a while that I could not get into his class. You see I had never made any drawings from the cast or from life- and one must be able to do so before he can enter the Academy – ... Ab had some studies from life which he had made in his class in Pittsburgh – and he got in – but I had nothing to show – till I thought of my pocket sketch book – did not think it worth while to show it as there is nothing finished in it. – All are very rapid sketches – but he liked them and took me into his class – though he said there was really no drawing in them – that they showed that I must have real study – but here was enough talent in them for him to take me.«⁴¹

William Robinson Leigh dagegen war seit dem 14. Lebensjahr zusammen mit seinen Mitbewerbern an der Akademie, Emil Meyer und Paul Hallwig, über drei Jahre am Maryland Institute in Baltimore von Hugh Newell unterrichtet worden. Newell, der an verschiedenen europäischen Schulen studierte hatte, unterwies seine Schüler im Zeichnen nach einfachen Elementarformen in Umrissen und mit Schatten sowie in Perspektive.⁴² Offensichtlich erwarben die drei bei ihm ausreichende Vorkenntnisse. 1883 sprach Paul Hallwigs Vater, selbst Künstler, mit ihren Zeichnungen bei Karl Raupp

⁴⁰ Eine Aufnahme an der National Academy hatte sich wohl nicht materialisiert, obwohl der Porträtmaler Francis Bicknell Carpenter versuchte, Alexander dort unterzubringen; Moore 1992, S. 42–43.

⁴¹ J.W. Alexander an Col. E.J. Allen, München, 14. Okt. 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727.

⁴² Newell, gebürtiger Ire, hatte 30 Jahre zuvor an der Akademie von Antwerpen, dem Royal College of Art in London und bei Couture in Paris studiert, war 1851 in die USA ausgewandert und hatte sich 1853 als Porträtmaler in Baltimore niedergelassen; Falk 1985, S. 447; zu Leigh bei Newell vgl. Cummins 1980, S. 17.

vor,⁴³ der allen die Erlaubnis zur Teilnahme an der Aufnahmeprüfung erteilte und sie anschließend in seine Antikenklasse aufnahm.⁴⁴

Zur Aufnahmeprüfung hieß es in den Satzungen lediglich, unter Aufsicht eines Lehrers sei in einer vorgeschriebenen Zeit ein genauer Umriss nach einer Antike anzufertigen.⁴⁵ Tatsächlich war der Ablauf etwas anspruchsvoller: Toby E. Rosenthal, der erste Schüler aus San Francisco, machte diese Prüfung im Herbst 1865. Seine Ausbildung dort war dürftig gewesen,⁴⁶ nach seiner Ankunft in München will er noch einige Wochen neben einigen Bildhauerschülern im Antikensaal gezeichnet haben.⁴⁷ An den Prüfungsverlauf erinnerte er sich genau:

Die erste Aufgabe bestand darin, innerhalb von zwei Stunden eine Zeichnung nach einem Abguß der Statue des Germanicus zu machen. Am Nachmittag desselben Tages mussten wir in einem anderen Raume die gleiche Figur nach dem Gedächtnis zeichnen. Während dieser Arbeit bewachten einige Aufpasser den Saal, um zu verhüten, daß jemand eingeschmuggelte Skizzen benutzte. Einer dieser Herren war der Kunsthistoriker Carriere [...]. Carriere war derzeit Dozent an der Akademie und zugleich auch deren Sekretär.⁴⁸

Die Strenge der Aufnahme-prozedur verstärkte den elitären Charakter der Ausbildungs-institution, während die internationale Konkurrenz unweigerlich die Wahrnehmung der eigenen nationalen und/oder ethnischen Identität stärkte. Nun tauchte der Student in das »Milieu« ein, in dem »Vermittlung und Aneignung« stattfanden.⁴⁹ Dieses Milieu konstituierte sich aus dem Unterricht und der gegenseitigen künstlerischen Anregung der Studenten innerhalb und außerhalb des Klassenverbands. Die Professoren übten, abhängig von ihrem künstlerischen Fokus und der Strenge ihrer pädagogischen Auffassung, unterschiedlich starke Formen der Diskurskontrolle aus. Schon

43 Oscar Hallwig war Bildhauer und Maler; nach der Rückkehr des Sohnes nach Baltimore malten die beiden Porträts; Weston 1938. – Zu Emil H. Meyer ist wenig bekannt; nach seinem Studium in München ließ er sich in Washington, D.C., nieder, wo er in der Society of Washington Artists aktiv war, später unterrichtete er an der Columbia University; er malte Landschaften mit Figuren und städtische Szenen; McMahan 1995, S. 144.

44 Cummins 1980, S. 20; dies geht aus Leighs Berichten aus München an den Vater hervor; übertrieben wirkt seine Äußerung gegenüber Aloysius G. Weimer 50 Jahre später: »My first teacher in Munich, in the antique school, was Karl Raupp; I was under him one year. When I arrived, and showed him my drawings he said they were the best he had seen that year.« Leigh an Weimer, 23. Mai 1938, Aloysius G. Weimer research material, 1933–1942, AAA, Rolle 1285.

45 Jeweils im § 16 der »Satzungen für die Schüler der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München«, 1848 und 1860, BHStA, MK 14101.

46 In Ermangelung einer Kunstschule hatte er in der Zeichenschule des französischen Bildhauers Louis Bacon Zeitschriften-Illustrationen berühmter Gemälde kopiert und im Atelier des mexikanischen Porträt- und Landschaftsmalers Fortunato Arriola Porträts nach Daguerreotypen gefertigt; Hjalmarson 1999, S. 35.

47 Rosenthal 1927, S. 32–33; es gibt einen Hinweis darauf, dass Rosenthal bereits mit 16 Jahren nach München kam und zunächst nicht an der Akademie zugelassen, sondern an die Kunstgewerbeschule verwiesen wurde; Hailey 1937, Bd. III, S. 5; Anon. 1869b.

48 Einige Tage später erfuhr Rosenthal per Anschlag am schwarzen Brett, dass er in die Antikenklasse aufgenommen war; Rosenthal 1927, S. 34–35.

49 Schneemann, Brückle 2008, S. 17.

in den Zeichenklassen wurden »richtig und falsch« definiert und Herangehensweisen und Auffassungen ritualisiert⁵⁰ und so wurde dem Studenten ein »präformierter Weg« aufgezeigt.⁵¹ Verstärkt wurde die Diskurskontrolle in den Mal- und Komponierklassen.

Die Eingewöhnungsphase an der Akademie fiel zusammen mit dem Prozess der Adaption an das selbstständige Leben in München und mit der Sozialisierung in der Studentenschaft. Häufig unterstützten erfahrene Mitschüler den Initiationsprozess. Nun entstanden sowohl Arbeitsmuster als auch Freundschaften und Ateliergemeinschaften mit deutschen, US-amerikanischen und anderen ausländischen Studenten. Diese äußeren Faktoren und die individuellen Neigungen des Studenten beeinflussten seine Entscheidung für die Sukzession der Klassen und Lehrer, welche sein künstlerisches Profil prägen sollten. Dabei sind Orientierungen entlang nationaler Trends ebenso zu beobachten wie bewusstes Vermeiden sozialer Kontakte mit anderen US-Amerikanern oder zumindest dominanter Gruppen innerhalb der amerikanischen Künstlergemeinschaft. Nicht selten blieben die jetzt aufgebauten Verbindungen auch nach der Akademiezeit wirksam.⁵²

Die »Antiken« im Mittelpunkt

In den Klassen an der Akademie wurde an allen Werktagen gearbeitet, im Sommer von 7 bis 12 und von 1 bis 6 Uhr, im Winter von 8 bis 12 und von 1 bis 4 Uhr. Im Winter fand zusätzlich von 5 bis 7 Uhr abends Aktzeichnen statt. Nachmittags sollten die Studenten die Vorlesungen über Geschichte, Kunstgeschichte, Architektur, Anatomie und Perspektive besuchen. Die Professoren kamen gewöhnlich ein bis zwei Mal wöchentlich zur Korrektur in die Zeichen- und Malklassen. Viele arbeiteten in ihren Ateliers im Akademiegebäude, in denen sie ansprechbar waren. Den Rest der Zeit verantwortete der Akademieinspektor die Aufrechterhaltung der Disziplin.⁵³

In der Antikenklasse wurde nach Gipsabgüssen von antiken Köpfen und Figuren, anatomischen oder anderen Abgüssen von der Natur – womit Lebend- und Totenmas-

50 Ich folge hier Katia Tangian in ihrer Anwendung der von Michel Foucault in *Die Ordnung des Diskurses* (1974) beschriebenen »Mechanismen« auf die Vermittlungs- und Machtstrukturen an der Kunstakademie; Tangian 2010, S. 6–7.

51 Auch Tangians Übertragung von Jacques Lacans Konzept des »präformierten Weges« lässt sich auf die historische Situation an der Kunstakademie anwenden (ebd., S. 8–9); auch damals »half« dieser dem Studenten durch den pluralistischen Dschungel, selbst wenn er sich später als Irrweg herausstellen sollte.

52 Es gibt so konträre Beispiele wie die über Jahrzehnte bestehende Freundschaft zwischen Chase und Shirlaw oder die ablehnende Haltung, die W.R. Leigh dem Kreis um J. Frank Currier entgegenbrachte, da er ihm – wie angeblich auch Carl Marr – intellektuell nicht anspruchsvoll genug erschien; Leigh an Aloysius G. Weimer, 23. Mai 1938, Aloysius G. Weimer research material, AAA, Rolle 1285.

53 Für einen Großteil des betrachteten Zeitraums war dies Otto Weber, zunächst Kopist und Bibliotheksgelhilfe, später Kassier, schließlich Inspektor, Schriftführer, Verwaltungsbeamter und Vorstand der akademischen Sammlungen; Carriere 1890, S. 448; Akademie an den König, 25. Juli 1872, BHStA, MK 14110.

ken gemeint waren – gearbeitet und Schnellzeichnen nach Kopfmodellen geübt.⁵⁴ Das seit der Renaissance vielfach praktizierte Kopieren von Zeichnungen und Drucken für Anfänger wurde an der Münchner Akademie nur in der kurzlebigen akademischen Vorschule Mitte der 1880er-Jahre praktiziert. An einigen US-amerikanischen Schulen, etwa in Chicago und Cincinnati, existierte das sogenannte »drawing from the flat« bis ins frühe 20. Jahrhundert; das erklärt sich zum einen mit der leichten Verfügbarkeit von Flachware und zum anderen mit den auf angewandte Kunst ausgelegten Lehrplänen dieser Schulen.⁵⁵ Der erste Eindruck der Schüler in der Antikenklasse war der des dichten Gedränges von Studenten aus aller Herren Länder, die vor ihren Staffeleien standen, umgeben von einer reichen Abguss-Sammlung antiker Plastik, den sogenannten »Antiken«. Während der Eingewöhnungsphase mussten neben den technischen auch physische und psychische Hürden überwunden werden, doch stellte sich bald ein Gefühl für den eigenen Fortschritt ein, der diese sekundär erscheinen ließ.⁵⁶

Die Antiken waren in mehreren Sälen in der Alten Akademie aufgestellt. Anders als die häufig ausgelagerten Mal- und Komponierklassen blieben die Anfänger in den akademischen Betrieb eingebunden, doch der Platzmangel für die Studenten zwischen Staffeleien und Antiken war notorisch.⁵⁷ Die Sammlung von Abgüssen antiker Büsten und Statuen wurde bereits von der Vorgängerin der Akademie, der 1770 eröffneten Zeichnungs-Schule, begründet, um den Schülern als Vorlagen und den Professoren als Anschauungsmaterial zu dienen.⁵⁸ Die Vorlieben Ludwigs I. für den Hellenismus und den römischen Klassizismus bestimmten zunächst einen Kanon namhafter männlicher⁵⁹ und weiblicher⁶⁰ Skulpturen, doch wurde die Sammlung bis in die 1860er-Jahre kontinuierlich erweitert.⁶¹ Neben den von musealen Originalen gefertigten Abgüssen

54 »Gezeichnet wurde nach der Antike, nach Natur- und anatomischen Abgüssen und nach Kopfmodell, nach letzterem während des Sommersemesters jedoch nur 138 Stunden.« Im Folgejahr entfielen auf das Kopfzeichnen 168 Stunden; Statistischer Bericht der KBAdbK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872 bzw. Bericht über die Thätigkeit der verschiedenen Schulen an der AdbK während des Jahres 1872/73, 1. Aug. 1873, beide BHStA, MK 14095.

55 Zu Cincinnati vgl. Hitchcock 1886, S. 578, zu Chicago vgl. Buechele, Lowe 2017, S. 25.

56 J.W. Alexander an E.J. Allen, 21. Sept. 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727.

57 Hier zeichneten über 40 Schüler »in möglichst beengter Lage und doch war einer dem anderen hinderlich.« Weitere zehn hätten wegen Platzmangels abgewiesen werden müssen, auch die Anschaffung neuer Antiken sei wünschenswert; Bericht über die Thätigkeit der verschiedenen Schulen an der AdbK während des Jahres 1872/73, 1. Aug. 1873; BHStA, MK 14095.

58 Zur Bedeutung von J.J. Winckelmanns Auffassung für die Abguss-Sammlungen vgl. Goldstein 1996, S. 152–153; zu den männlichen Idealtypen nach Winckelmann vgl. Solomon-Godeau 1997, S. 62–63.

59 Wie der »Apoll von Belvedere (Rom, Vatikan)«, der »Herakles Farnese (Neapel, Nationalmuseum)«, der »Torso von Belvedere (Rom, Vatikan)«, der »Fechter Borghese (Paris, Louvre)«, der »Silen mit Dionysosknaben (Paris, Louvre)«; Meine-Schawe 2008, S. 43.

60 Wie die »Venus Medici (Florenz, Uffizien)«, die »Juno Ludovisi (Rom, Palazzo Altemps)«, die »Pallas von Velletri (Paris, Louvre)«, die »Diana von Versailles (Paris, Louvre)« oder die »Kauernde Venus (Rom Vatikan)«; ebd.

61 Die Mehrheit der Ankäufe wurde in den 1820er-Jahren getätigt, auch in den 1840er- und 1850er-Jahren trafen größere Gruppen von Abgüssen aus Rom ein; 1860 sind die letzten Ankäufe verzeichnet; Meine-Schawe 2008, Meine-Schawe 2013/14.

waren im Fundus durchaus auch klassizistische Interpretationen klassischer Figuren vertreten, wie sie nicht nur für das öffentliche, sondern auch das private bildungsbürgerliche Ambiente im 19. Jahrhundert typisch waren. Das klassische Ideal erfuhr nicht zuletzt an der Akademie seine historistische Auflösung.⁶²

Abgüsse nach antiken Plastiken erfüllten eine geschätzte Ersatzfunktion in der ästhetischen Bildung eines wachsenden Museumspublikums – auch an den neu gegründeten Institutionen in den Vereinigten Staaten, die häufig Kunstsammlung und -schule vereinten; sie galten als Basis der öffentlichen Geschmacksbildung im Allgemeinen und unverzichtbare Studienobjekte für Kunststudenten im Speziellen. In Anlehnung an europäische Vorbilder wie das British Museum oder die Münchner Glyptothek erwarben das Metropolitan Museum, das Museum of Fine Arts in Boston, das Art Institute of Chicago ebenso wie verschiedene Universitäten vorbildliche Antiken für ihre musealen Sammlungen.⁶³ Auch an der National Academy und der Pennsylvania Academy of the Fine Arts stand der Erwerb einer solchen Sammlung am Beginn der Institutionsgeschichte. Jede neu gegründete Kunstschule, ob in Boston oder New Haven, CT,⁶⁴ Toledo, OH⁶⁵ oder San Francisco,⁶⁶ sah sich überhaupt erst ab einer gewissen Anzahl von Abgüssen in der Lage, Kunstunterricht anzubieten.

Vor diesem Hintergrund fand der Reichtum der Abgüsse an der Münchner Akademie wohl bei den meisten Studenten grundsätzlich Anklang. Ihr weniger ausgeprägtes Bewusstsein für die Unterschiede zwischen Original und Kopie begünstigte die Illusion, sich in einer musealen Umgebung zu bewegen und dort mit großformatigen Wiedergaben selbst angehende Meisterwerke zu schaffen.⁶⁷ Denn schon die Anfänger in den Antikenklassen zeichneten Köpfe und Statuen in Lebensgröße. Sie begannen die Progression der Motive mit dem Kopf und gelangten rasch zur Ganzkörperfigur. William Robinson Leigh, der Anfang der 1880er-Jahre in Karl Raupps Antikenklasse aufgenommen wurde, erinnerte sich:

On the opening day Professor Raupp placed me before a bust of Bacchus; I was to draw it the same size as the original. I knew enough German by this time to understand what the Professor said to me. His criticisms were brief and to the point, like those of Mr. Newell. [...] When my bust was finished Raupp set me to work to draw the Venus de Milo life size.

62 Beispiele dafür s. u., der Ephebe von Samuel Richards sowie, noch deutlicher, L. H. Meakin, *Study of a Bearded Bust*, 1882–1883 (?), Kohle, Wischer und Radierer, 47,8 × 37,5 cm, Cincinnati Art Museum, die wohl auf eine Büste der Jahrhundertmitte, eventuell von Ludwig Schwanthaler, rekurrierte.

63 Die meisten Museen, die Antikenabgüsse in den Mittelpunkt stellten, eröffneten zwischen 1874 und 1905, danach wurden die Abgussammlungen zusehends abgebaut; Wallach 1998a, Jahreszahlen S. 46.

64 Benajmin 1880, S. 176.

65 Anon. 1875d; hier bedauerte man, noch nicht ausreichend Objekte zu besitzen.

66 Anon. 1875e.

67 Gleichzeitig bezeugt die fast völlige Absenz von Berichten etwa über den Besuch der Glyptothek, dass bei den zukünftigen Malern kein Interesse für Plastik geweckt wurde. Dies steht in krassem Gegensatz zu den zahlreichen Zeugnissen über die Frequentierung der Gemäldegalerien.

As bold as brass I got me a big stretcher calculated to meet the dimensions, and went to work. It was a herculean job; I dreamed about it at night. But I finally got it placed on my paper, and after a month, had it finished. Raupp was pleased; he set me to work on a rear view of a boy – also to be done full size. This time the task came easier.⁶⁸

Viele amerikanische Schüler empfanden dennoch die Antikenklasse als vergleichsweise fortgeschrittene Klasse. »It is generally supposed that the Antique School is very easy – but it is a mistake – it is true that very ordinary workmen are in it, but there are some almost extraordinary – You must not think I have begun too low down – for I have not –«⁶⁹ So J.W. Alexander, der sich – wie zahlreiche seiner Landsleute – übertriebene Hoffnungen auf den Einstieg in eine Malklasse gemacht hatte und sich nun von der Antikenklasse herausgefordert sah:

I was rather mistaken in my last letter about the Painting Schools. I supposed any one could enter and study drawing and painting at the same time but I find it is different- and that I do not draw nearly well enough to go in – and that I must begin now to learn to draw – so I will begin at the very first step no matter what it is and work up.⁷⁰

Für die lebensgroßen Zeichnungen befestigten die Studenten entsprechende Papierbögen auf Holzrahmen und stellten diese auf Staffeleien.⁷¹ Diese Studien, die unter der gründlichen Korrektur der Professoren entstanden, boten großes Lernpotential und als repräsentative, fast schon bildwürdige Studien erste Profilierungsmöglichkeiten in den Jahresausstellungen.

Zusätzliche Lerninhalte

Um die einseitige Fixierung auf die langwierigen Studien nach den Abgüssen etwas abzumildern, wurde in den Sommersemestern mehrmals pro Woche Schnellzeichnen nach einem lebenden Modell geübt. Dies begünstigte die Entwicklung der spontanen zeichnerischen Auffassung in Vorbereitung auf die Naturklasse und besänftigte nicht zuletzt diejenigen Schüler, die noch nicht in die Naturklasse aufgenommen werden konnten. Als J.W. Alexander im Frühjahr 1878 von der Antiken- in die Naturklasse

⁶⁸ Leigh 1952, S. 131–132; – Verwunderung spricht auch aus Alexanders Bericht: »We went to work on Monday last- on a life size head- and I found it very different and much more difficult than to draw from a photograph and also much more satisfactory.« J.W. Alexander an E.J. Allen, München, 21. Sept. 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ J.W. Alexander an Wm.H. Allen, München, 16. Okt. 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727.

⁷¹ In früheren Jahren war auf kleineren Formaten gezeichnet worden: Franz Lenbach, 1856 in der Antikenklasse, skizzierte Schulbankreihen mit geneigten Zeichentischen, auf denen die Eleven Statuen im vorderen Teil des Raumes zeichneten (Franz Lenbach, *Zeichnen nach Gips*, Skizzenbuch 1856, Abb. in: Zacharias 1985, S. 33); als Wilhelm Leibl 1863 die Antikenklasse besuchte, saß man auf kleinen Schemeln und hielt die Zeichnung auf den Knien. (Wilhelm Leibl, *Ein Zeichenschüler beim Skizzieren*, 1863, Blei auf gebräuntem Papier, 13,8×9,65 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Abb. in: Kat. Ausst. München 1994, S. 194).

aufstieg, sein Freund Ab Reinhart jedoch nicht, meint er: »Ab [...] is in no hurry- especially as they are to have life models in the Antique next term- three days in the week.«⁷² Der Schweizer Maler Karl-Stauffer Bern, der 1875/76 Schüler in Strähubers Antikenklasse war, beschrieb das Vorgehen genauer: »Wir haben jetzt Naturkopfezeichnen nach dem lebenden Modell drei Morgen in der Woche vier Stunden von 7–11. In drei Morgen muß man fertig sein.«⁷³ Nach 12–14 Wochen beendete er das letzte von acht »Naturköpferl«.⁷⁴ Dieser Teil des Unterrichts bescherte nicht nur raschere Erfolgserlebnisse, sondern forderte einen direkten Zugang zum lebenden Modell.

Ab Mitte der 1870er-Jahre dürfte das Schnellzeichnen amerikanischen Studenten aus einigen heimischen Schulen vertraut und deshalb willkommen gewesen sein. Es wurde 1875 an der Art Students League in New York und spätestens bis 1878 an der National Academy eingeführt. Auch an der Boston Museum School und der Schule des Art Institute of Chicago existierten solche Klassen.⁷⁵ Zusätzlich posierten Schüler in sogenannten »sketch clubs« selbst.⁷⁶ Überschneidungen von Zeichnen und Malen in einer Klasse gab es an der Münchner Akademie normalerweise nicht – eine Ausnahme stellte fallweise die zusätzliche Schulung zeichnerischer Kenntnisse in den Malklassen dar. In den USA existierte diese Parallelführung für Klassen, in denen nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde; selbst das Malen nach Antiken wurde an einigen Schulen praktiziert.⁷⁷

Die Lehrkräfte⁷⁸

Die Lehrkräfte der Antikenklasse vertraten unterschiedliche künstlerische Richtungen, sie differierten in ihrem Engagement für die Lehre und vor allem in der Effektivität ihrer Korrektur. Die Dauer ihrer Tätigkeiten und die von ihnen ausgefüllten Funktionen, die sich teilweise veränderten und überschnitten, sind reichlich verwirrend⁷⁹

72 J.W. Alexander an Col. E.J. Allen, München, 14. Apr. 1878, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1728.

73 Stauffer-Bern 1914, S. 59.

74 Ebd., S. 65.

75 Bolger 1976 (S. 67) bezeichnet die »Sketch Class« der League als die erste ihrer Art in den USA; siehe auch Fink 1975, S. 59–60; zu Boston vgl. Baxter 1892, S. 66; zu Chicago vgl. Cierpik 1957, S. 56.

76 Am bekanntesten ist wohl der 1860 gegründete Philadelphia Sketch Club, der bis heute existiert; URL: <http://sketchclub.org/sample-page/history/> (Zugriff 12.08.2021).

77 An der Boston Museum School durften bspw. fortgeschrittene Studenten nach dem lebenden Modell malen, Anfänger nach Antiken; Bolger 1979, S. 65–66; – an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts förderte Eakins das Malen nach Gipsabgüssen; Lippincott 1976, S. 170.

78 Viele Akademieprofessoren, vor allem die der Historienmalerei wie Wilhelm Diez, Ludwig Löfftz, Gabriel Max, Alexander Wagner, Wilhelm Lindenschmit, Carl Marr, aber auch der Professor der Zeichenklassen, Gabriel Hackl, wurden in der Prinzregentenzeit geadelt. In den hier fokussierten 1870er- und 1880er-Jahren waren sie noch junge »Bürgerliche«, weshalb ich mich – mit Ausnahme von Wilhelm von Kaulbach, Carl von Piloty und Friedrich August von Kaulbach, deren Erhebung in den Adelsstand zur Zeit ihres Auftretens in dieser Geschichte bereits erfolgt war und Arthur von Ramberg, der den Adel geerbt hatte – gegen die Verwendung des »von« entschlossen habe. Wurde ein Künstler im Betrachtungszeitraum geadelt, wechselt die Bezeichnung, so heißt etwa Lenbach ab 1882 »von Lenbach«.

79 Die Aufstellungen des Lehrpersonals in den beiden Festschriften der Akademie bei Kehr 1985 (S. 317–318) und Jooss, Brantl 2008 (S. 557–558) können Details nicht abbilden. Ernennungen zum Professor sind in meinem Text nur dann aufgeführt, wenn es sich um eine Professur und nicht nur um den Titel handelte.

und müssen deshalb einleitend zusammengefasst werden. Noch Ende der 1860er-Jahre wurde der Zeichenunterricht an der Akademie von drei »Cornelianern« – in der nazarenischen Tradition von Peter von Cornelius stehenden Künstlern – bestritten: Georg Hiltensperger und Alexander Strähuber (Antikenklasse) sowie Hermann Anschütz (Naturklasse). Isidor Krsnjavi,⁸⁰ ein Mitstudent von Frank Duveneck in Wilhelm Diez' Malklasse, schrieb nach seinem Studium etwas großspurig, der Zeichenunterricht an der Akademie läge »sehr im Argen«. Kaulbach habe sich darum wenig gekümmert und der Zeichenunterricht sei folglich so schlecht gewesen, dass die Lehrer der Malklassen vielen erst das Zeichnen beibringen mussten. Piloty sei »die Wirthschaft in den Zeichenklassen ein wahrer Gräuel« gewesen und er habe versucht, Abhilfe zu schaffen.⁸¹

Georg Hiltensperger (1806–1890) war von 1850 bis zu seiner Pensionierung 1878 Korrektor im Antikensaal.⁸² Seine »antikisierende Richtung«,⁸³ die manierierte Längungen von Gliedmaßen und Nasen favorisierte,⁸⁴ fand in den 1870er-Jahren keinen Anklang mehr bei den Schülern. Alexander Strähuber unterrichtete die Antikenklasse ab 1862 bis zu deren Auflösung 1882. Zwar blieb seine nazarenische Schulung prägend, doch Strähuber war nicht nur strenger, sondern auch kenntnisreicher – auch aufgrund seiner gleichzeitigen Tätigkeit als Korrektor einer Abendaktklasse und dem Zeichnen nach anatomischen Modellen.⁸⁵ Die Statistiken der frühen 1870er-Jahre belegen deutlich, dass die Studenten Strähubers Lehre mehr abgewinnen konnten als Hiltenspergers billigerer, dafür unsicherer Pädagogik.⁸⁶ Nur vorübergehend, von 1869 bis 1871, führte der Kupferstecher Johann Leonhard Raab eine integrierte Antiken- und Naturklasse.⁸⁷ Obwohl er in kurzer Zeit sehr gute Ergebnisse erzielte und regen Zulauf hatte, gab er diese Tätigkeit nach fünf Semestern wieder auf und unterrichtete neben einigen Schü-

⁸⁰ Isidor Krsnjavi, Eintritt 20. Jan. 1870, Fach bei Einschreibung: Antikenklasse, URL: <https://matrikel.adbk.de> (Zugriff 12.08.2021).

⁸¹ Krsnjavi 1880, S. 111.

⁸² Schreiben der Akademie an das Staatsministerium, 31. Okt. 1874, BHStA, MK 14110; die Akademie zog Strähuber Hiltensperger vor, dieser bekam zwar den Professorentitel, musste aber Korrektor des Antikensaals bleiben; Stieler 1909, S. 128.

⁸³ Karriere 1890, S. 453.

⁸⁴ Krsnjavi 1880, S. 110.

⁸⁵ Alle drei Funktionen erfüllte Strähuber bis zu seinem Ausscheiden 1882; ab 1865 führte Strähuber zwar eine eigene Klasse und wurde zum Professor ernannt, aus einer Professur für religiöse Malerei wurde jedoch nichts; Akademie an das Staatsministerium, 15. Mai 1862 und 27. Jan. 1865; AdBK München, Registratur, Personalakte von Alexander Strähuber; Akademie an das Staatsministerium, 19. Nov. 1874, BHStA, MK 14110; Grasskamp, Jooss 2008, S. 539–540; »Der Antikensaal als solcher wurde mit dem Ableben des Professors A. Strähuber am 31.12.1882 aufgehoben.« Akademie an das Staatsministerium, 13. März 1896, BHStA, MK 14101.

⁸⁶ Im ersten bzw. zweiten Semester des Studienjahres 1871/72 hatten bei Hiltensperger 20 bzw. 12, und bei Strähuber 27 bzw. 24 Schüler studiert; Statistischer Bericht der KbAdBK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095; im folgenden Jahr verstärkte sich der Trend: bei Hiltensperger blieben nur noch elf bzw. neun, während 35 bzw. 31 Studenten zu Strähuber drängten; Bericht über die Thätigkeit der verschiedenen Schulen an der AdBK während des Jahres 1872/73, 1. Aug. 1873, BHStA, MK 14095; zur Pädagogik Hiltenspergers vgl. Krsnjavi 1880, S. 110.

⁸⁷ Ebd., S. 111.

lern in der Kupferstecherschule nur noch wenige Naturklasse-Schüler,⁸⁸ weshalb auf Raabs Tätigkeit erst im Zusammenhang mit der Naturklasse näher eingegangen wird.

Ab dem Sommersemester 1875 wurde Strähuber in der Antikenklasse von Gyula Benczur unterstützt, der nach der Pensionierung Hiltenspergers ab dem Wintersemester 1878/79 für zwei Jahre die zweite Antikenklasse führte.⁸⁹ Gabriel Hackl ersetzte seit Herbst 1878 Benczur bei Strähuber, im Sommersemester 1879 übernahm er Benczurs Klasse.⁹⁰ Als Strähuber erkrankte, vertrat ihn ab Herbst 1882 Karl Raupp, auch in dessen Funktion als Korrektor im Aktsaal, bis zur Eröffnung der sogenannten akademischen Vorschule im Sommer 1885.⁹¹ Bis 1862 dürfte eine Reihe amerikanischer Studenten bei Hiltensperger in die Antikenklasse eingestiegen sein, doch sind keine persönlichen Zeugnisse bekannt. Die meisten US-Amerikaner zeichneten unter Strähuber während dessen 20-jähriger Tätigkeit, viele weitere studierten bei Raab, Benczur, Raupp oder Hackl.

Drei Arbeitsbeispiele aus der Antikenklasse

Anhand von Arbeitsbeispielen dreier US-amerikanischer Studenten aus drei Antikenklassen der späten 1870er- und frühen 1880er-Jahren sollen verschiedene Herangehensweisen und Gestaltungsfreiräume unter den jeweiligen Lehrern veranschaulicht werden. Unterschiedliche pädagogische Ansätze bedingten offensichtlich differente Lernprozesse. Wollte man jeder der Bearbeitungen einer »Antike« einfache Etiketten verpassen, dann könnten diese in etwa lauten: »akademisch-konservativ« (für Samuel Richards' »Ephebe« unter Strähuber), »barock-expressiv« (für Richard Andriessens »Silen mit Bacchus« vermutlich unter Hackl) und »pragmatisch-realistisch« (für L. H. Meakins »Masken« unter Raupp).

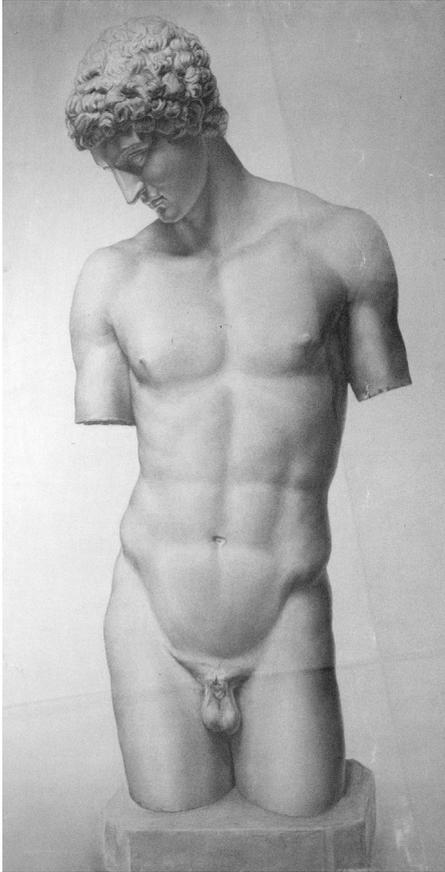
⁸⁸ Rücktrittsgesuch vom 28. Juli 1895, AdbK München, Registratur, Personalakte von Johann Leonhard Raab; Statistischer Bericht der KBAdbK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095.

⁸⁹ Akademie an das Staatsministerium, 18. März 1875, AdbK München, Registratur, Personalakte von Julius Benczur; Akademie an das Staatsministerium, 20. Okt. 1878, BHStA, MK 14110. Nach zwei Semestern übernahm er die Naturklasse von Löffitz bis zu seiner Berufung an die Meisterschule in Budapest 1882.

⁹⁰ Hackl war seit dem SS 78/79 Hilfslehrer (Akademie an das Staatsministerium, 20. Okt. 1878, BHStA, MK 14110); ab SS übernahm er neben Strähuber die 2. Antikenklasse (Akademie an das Staatsministerium, 15. Feb. 1879, BHStA, MK 14110); Hackl war 1880 der letzte, der noch zum Professor in der Antikenklasse ernannt wurde; AdbK München, Registratur, Personalakte von Prof. Ritter Gabriel v. Hackl.

⁹¹ Raupp unterrichtete seit Mitte der 1860er-Jahre privat (u. a. auch Toby Rosenthal), es folgten Jahre an der Nürnberger Kunstgewerbeschule, bevor er 1879 an die Akademie zurückkehrte; nach dem Zwischenspiel als Leiter der Vorschule 1885–1887 wechselte Raupp zur Naturklasse, zunächst wieder als Hilfslehrer, ab 1892 als Professor bis zu seiner Pensionierung 1913; Akademie an das Staatsministerium, 10. Jan. 1882, AdbK München, Registratur, Personalakte von Karl Raupp.

Samuel G. Richards: Apollo (?) from the Antique, 1881



Dargestellt ist ein Torso mit dem Kopf eines athletischen Jünglings, ein sogenannter Ephebe, in der Variante des sogenannten Typus Westmacott (**Abb. 1**).⁹² Das Motiv füllt das großformatige Blatt fast vollständig aus: Die zentrale Achse des aufrechten Rumpfes verläuft mittig, seine leichte Verschiebung deutet auf eine angenommene Kontrapost-Stellung der Beine, der Kopf ist zur Seite hin gesenkt. Der Rumpf sitzt mit gekappten Oberschenkeln auf einer dünnen, unregelmäßig eckigen Plinthe, dabei verweisen die hart wiedergegebenen Brüche der abgeschnittenen Arme und Beine unverhohlen auf die Gipsvorlage. Deutliche, durchgehende Konturen ziehen präzise die äußeren Umrisse sowie die Gesichtszüge und Körperteile nach, während die Modulationen der Binnenstruktur die Kenntnis des unterliegenden Knochen- und Muskelaufbaus attestieren. Von dem idealgestaltete Rumpf

Abb. 1 Samuel G. Richards, *Apollo (?) from the Antique*, 1881, Kohle, 127 × 75,5 cm, bez. u.M.: »S.R./Munich/March 25th/1881«, Indianapolis Museum of Art at Newfields, 1997.134

heben sich manierierte Elemente ab – der gelängte Hals, die prominente, lange und spitze Nase und der etwas überhöhte Oberkopf. Der Lichteinfall von links oben bedingt die teilweise Auflösung der Lockenpracht, beleuchtet scharf die Nase und verursacht tiefe Schatten am sichtbaren Auge und dem Hals. Der Rest des Körpers ist gleichmäßiger ausgeleuchtet und sehr fein moduliert, entlang der verschatteten, rechten Seite vermittelt ein dünner, reflektierender Rand zum hellen Hintergrund. Während im Gesicht durch besonders feine Schattierungen und »herausgeputzte« Glanzlichter die haptischen Qualitäten von Marmor angestrebt sind, wird der Rest des Torsos dem visuellen Eindruck

⁹² Mit dieser Deutung widerspreche ich dem Eigentümer der Zeichnung, dem Indianapolis Museum of Art at Newfields, das seine Annahme, es handle sich um »Apollo« immerhin mit einem Fragezeichen versieht. Im 19. Jahrhundert kursierten unterschiedliche Interpretationen antiker Epheben, der hier dargestellte entspricht am ehesten dem sogenannten Epheben Westmacott, der wohl auf Polyklet um 440 v. Chr. zurückgeht; URL: <https://arachne.uni-koeln.de/> (205: Ephebe Westmacott, Zugriff 12.08.2021).

von Haut angenähert, unterstützt durch den roséfarbenen Papierton. Die Gesamtanlage erscheint konsequent durchgestaltet, Details ordnen sich dem Ganzen unter, allenfalls eine etwas nachlassende zeichnerische Aufmerksamkeit von oben nach unten ist erkennbar, die Beinstumpfen sind formal auf die zylindrischen Grundformen reduziert.

Zeichnungen wie diese entstanden langsam, mechanisch, sie nahmen Wochen oder gar Monate in Anspruch. Als Gradmesser der Beurteilung galten die Präzision der Kontur und die Qualität der Modellierung.⁹³ Samuel Richards, der Autor dieser Zeichnung, stammte aus Indiana, wo er sich vorwiegend autodidaktisch geschult und bereits als Illustrator gearbeitet hatte.⁹⁴ Seit Herbst 1880 war er bei Strähuber, demnach dürfte diese 1881 datierte Zeichnung nach einigen Monaten in dessen Klasse entstanden sein.⁹⁵ Strähuber wählte für Richards eine Dreiviertelfigur mit reduzierten Anforderungen: Der Abguss des aufrechten Epheben ist einfach zu erfassen, der Torso erspart dem Schüler die Darstellung von Händen und Füßen, seine Idealmaße eliminieren Inkongruenzen und bieten stattdessen Ebenmäßigkeit und geschlossene Festigkeit. Dabei stellte Strähuber den Torso so, dass der Lichteinfall von links oben kam: eine klassische Vorgabe, denn damit stand der Schüler nicht im Weg, und die Rundungen des ganzen Körpers wurden gleichmäßig beleuchtet.⁹⁶ Dass dieser Lichteinfall im Gesicht die größten Helligkeiten und die dunkelsten Schatten produzierte, bereitete Richards bei seiner Wiedergabe offensichtlich einige Schwierigkeiten.

Für die zeichnerische Umsetzung der vorliegenden Form erstellte der Student zunächst die Kontur, wofür er in der Regel nicht unter zwei Tagen ansetzte.⁹⁷ Die Kontur entsprach dem *disegno* und wies traditionell die geistige Leistung aus. Weit mehr als eine bloße Umrisslinie, umfängt die Kontur die Figur idealerweise plastisch und drückt durch die Verjüngung oder Verstärkung der Linie auch die kleinste in einer Figur implizierte Bewegung aus.⁹⁸ Die Binnenstruktur gestaltete der Zeichner mit einem System von Schraffuren oder Strichlagen. Die Herausforderung bestand darin, die Abstände der Striche gleichmäßig anzulegen und jeden Strich der Rundung des abzubildenden Elements anzupassen – vertieften sich Schatten oder Wölbung, rückten die Striche enger zusammen. Graduelle Verstärkungen von Schattenpartien entstanden durch bis zu drei Strichlagen, die stets quer zur darunterliegenden angeordnet sein mussten. Bei alledem sollten die Schatten locker und durchsichtig wirken, waren sie zu dunkel geraten, wurden Flecken mit Brotkrumen oder Lappen abgenommen, Schat-

93 »Meinen Fechter [den Borghesischen Fechter] habe ich fertig gebracht. Noch nie ist mir etwas so schwer vorgekommen wie diese Figur; aber ich kann jetzt auch sagen, daß sie weitaus das genauest Durchgeführte sei, sowohl in Modellierung als auch und ganz besonders Kontur, was in diesem Semester geleistet worden [sic].« Karl Stauffer-Bern, Brief an die Eltern, 25. Juni 1876, Stauffer-Bern 1914, S. 60–61.

94 Alberg 1948, S. 145–150.

95 Im Okt. 1881 wurde er in Benzurs Naturklasse aufgenommen; Kat. Ausst. Köln 1990, S. 22.

96 Heinrich Matthaey über das »Stellen« einer Gipsfigur im Tageslicht; Matthaey 1869, S. 176.

97 J.W. Alexander an Mrs. E.J. Allen, München, 11. Nov. 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727.

98 Matthaey beschrieb die Gestaltung der Kontur ebenso wie die der Schraffuren für die Wiedergabe von flachen Vorlagen; die Technik und Intention ist jedoch die gleiche; Matthaey 1869, S. 169–170.

ten mit einem Röllchen aus Papier oder Leder abgetupft und die Striche anschließend gepunktet retuschiert.⁹⁹

Wenn man bedenkt, dass die Schraffurtechnik an vielen Schulen über das Kopieren von zeichnerischen Vorlagen erlernt wurde, so werden die erhöhten Anforderungen an die Münchner Akademiestudenten, die diese an dreidimensionalen Abgüssen erlebten, besonders deutlich. Dabei strebten sie eine einheitliche Gesamtwirkung präzise abgestufter Tonwerte an, den sogenannten »Effekt«, der formale Geschlossenheit mit innerer Harmonie gleichsetzte. Dieses akademische Prinzip war keineswegs spezifisch für München, sondern galt ebenso in den Pariser Ateliers.¹⁰⁰ Der bereits zitierte Krsnjavi beschrieb das Scheitern an dieser Aufgabe in Strähubers Klasse: »Ich sah einen jetzt sehr geschätzten jungen Münchner Künstler ein halbes Jahr lang die arme Venus von Milo behandeln, die wie in ein Drahtnetz geflochten erschien, um endlich als M* zu enden.«¹⁰¹ Noch 1896 – als die Antikenklasse schon lange abgeschafft war – gab der frisch berufene Akademieprofessor Franz Stuck auf Anfrage zu Protokoll, er halte »das Benutzen von Abgüssen nach der Antike zu Schraffirübungen [sic] von Anfängern für eine Barbarei.«¹⁰²

Zumindest schulte das Arbeiten in der Antikenklasse analytische und technische Fähigkeiten und gerade bei Strähuber auch anatomische Kenntnisse. Der bemühte sich besonders, ein tieferes Verständnis für die unterliegende Struktur des menschlichen Körpers zu vermitteln. Robert Koehler erinnerte sich: »He was always anxious to have you ›go beyond the surface‹ to understand about the construction of things, and never got tired of sketching in the bones in order to explain the exterior appearance; still he never lost sight of bigness, simplicity, action and proportions as the most essential things in drawing.«¹⁰³ Doch Strähuber war so sehr Perfektionist, dass er seine Korrekturen sogar in Abwesenheit der Schüler in deren Zeichnungen eingetragen haben soll.¹⁰⁴ Erschwerend kam seine Vorliebe für Längungen im Sinne der nazarenischen Ästhetik hinzu,¹⁰⁵ die Samuel Richards in seiner Zeichnung offensichtlich akkommodierte.

Als vollendet galt die Zeichnung erst, wenn der Lehrer an der Akkuratess der Kontur und dem Gleichmaß der Modellierung nichts mehr auszusetzen hatte. Dann wurde sie fixiert, vom Rahmen geschnitten und eine neue begonnen. Strenge Disziplin, Erfolgsdruck, vorgeschriebene Motive und Vorgehensweisen sowie ein enormer zeitlicher Aufwand resultierten in der Regel in genau ausgeführten, qualitativ hochwertigen Blättern, mit denen sich technische Fertigkeit beweisen, ja sogar Preise gewinnen lie-

99 Ebd., S. 168–169.

100 Boime 1971, S. 24, 27–28.

101 Krsnjavi 1880, S. 110.

102 Kat. Ausst. Schweinfurt 1993, S. 24.

103 Koehler 1907a, S. 10.

104 Ebd., S. 11.

105 Koehler (ebd.) erinnerte sich ähnlich: »In a drawing of the figure Achilles which I made I had great difficulty in getting the legs long enough to suit him; every time he came he insisted on getting the feet lower down on the paper, until I felt that he was overdoing it for some reason.«

ßen. Allerdings waren die Arbeiten formal gleichförmig und künstlerisch unselbstständig. Kreativität war im Allgemeinen in dieser Klasse und bei Strähuber im Besonderen kaum gefordert. Die Idealgestaltigkeit antiker Ästhetik zu verinnerlichen, um sie später auf lebende Modelle zu übertragen, war das erklärte Ziel der Antikenklasse, doch in den 1880er-Jahren, unter naturalistischen Vorzeichen, für die selbstständige Entwicklung des Künstlers kaum mehr tragfähig. Immerhin sollte Richards das Erlernete bei seinen Zeichnungen und Aktstudien in der Naturklasse zugutekommen – von ihnen wird noch die Rede sein.¹⁰⁶

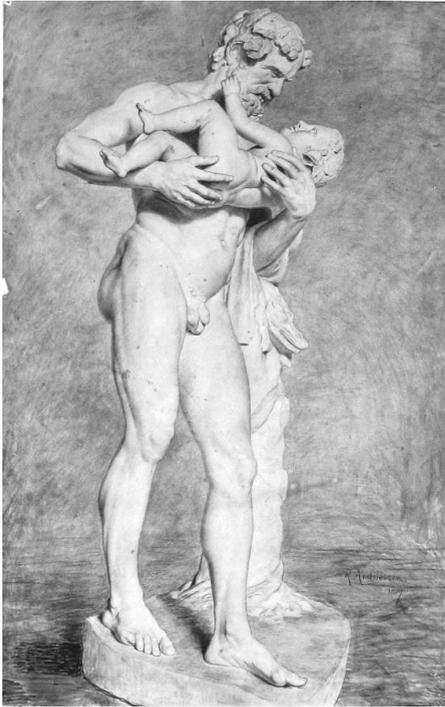
Richard Andriessen: Silenus with the Infant Dionysos, 1879

Dass die Antikenklasse neben dem Erlernen von Grundlagen zumindest ansatzweise auch Raum für expressive Gestaltungsmöglichkeiten bieten konnte, zeigt Richard Andriessens Zeichnung *Silenus with the Infant Dionysos* (Abb. 2).¹⁰⁷ Sie entstand mutmaßlich im Sommer 1879 in der Antikenklasse unter der Korrektur von Gabriel Hackl.¹⁰⁸ Auch diesmal füllt eine ganzfigurige Statue die gesamte Höhe des Formats; die Hauptachse verläuft – leicht aus der Mitte gerückt – vom Ohr des Silen bis zur Mitte des im Kontrapost leicht vorgerückten linken Beins. Die Figur ist von einer dynamisch an- und abschwellenden Kontur umrissen, die Binnenstruktur präzise, dabei sanft modelliert, ohne haptische Effekte jenseits der glatten Gipsoberfläche. Nur die selbst im Gipsabguss sichtbaren Unterschiede in den Hautstrukturen von Mann und Kind, inklusive der Einwirkungen der gegenseitigen Berührung, wurden nachvollzogen. Den Hintergrund behandelt Andriessen summarisch: Verwischte Kohle bestimmt den oberen Bereich, nach unten zu werden die Strichlagen unregelmäßiger, tiefe Schatten umgeben das Podest. Figur und Hintergrund sind formal nicht zueinander in Beziehung gesetzt. Die Figurengruppe wird durch den Lichteinfall von rechts hell ausgeleuchtet, so ergeben sich unter den angewinkelten Gliedmaßen von Mann und Kind kurze, tiefe Schatten. Andriessens Zeichnung erfasst die Proportionen und Volumina ebenso exakt wie den Blickkontakt der beiden.

¹⁰⁶ Eine größere Gruppe von Richards' Studien aus der Naturklasse befindet sich im Indianapolis Museum of Art at Newfields; da die Aktstudien weiter unten behandelt werden, hier nur einige Beispiele für Kopfstudien: *Study Head (Man with Hair Combed Forward)*, 1883, 29.101; *Study Head (Head of an Old Woman)*, June 10, 1882, 29.106; *Study Head (Blonde Woman, Three-Quarters Right)*, 1882, 29.96.

¹⁰⁷ Die Fotografie wurde zuletzt am 11.01.2020 bei Wickliff & Associates Auctioneers, Carmel, IN, als Los 158 versteigert; eine Nachverfolgung des neuen Besitzers war dem Auktionshaus nicht möglich; vgl. auch Kat. Ausst. Bloomington 1991, Nr. 5. – Es handelt sich um einen Abguss der römischen Kopie der Skulptur (Schule von Lyssip, 310–330 v. Chr.) im Louvre und nicht um die 1812 für die Glyptothek angekaufte Version; – beide wurden ergänzt und unterscheiden sich im Kontrapost des Silen und der Gestaltung des Baumstumpfes. – Ein Abguss nach der Pariser Statue ist im Inventar der Akademie dokumentiert; Meine-Schawe 2008, S. 43.

¹⁰⁸ Andriessen, 1856 in Deutschland geboren, als Kind mit den Eltern ausgewandert, brach kurz nach seiner Einbürgerung in den USA von Pittsburgh aus nach München auf, wo er sich im Dez. 1878 an der Akademie registrierte; zu Biografie und Werk vgl. Kat. Ausst. Bloomington 1991. – Es ist nicht bekannt, welcher Lehrer die Antikenklasse korrigierte, die Andriessen von Dez. 1878 bis Juli 1879 besuchte. Die vorliegende Zeichnung dürfte im Sommer 1879 entstanden sein, falls es sich um die am Semesterende ausgezeichnete handelt; im ss 1879 führten nur Strähuber und Hackl Antikenklassen, dass die Zeichnung unter Strähuber entstand, kann man nach dem für Richards' Zeichnung Dargestellten ausschließen.



Hackl »stellte« hier ein anspruchsvolles »Modell« für fortgeschrittene Studenten, bestehend aus zwei Figuren, die allansichtig in einer formal bewegten Beziehung zueinander stehen. Schließlich hatte Andriessen in einfacheren Arbeiten bereits analytische und technische Fertigkeiten sowie anatomische Kenntnisse unter Beweis gestellt.¹⁰⁹ Obwohl die Zeichnung nur als Fotografie erhalten ist, dürfte Andriessen, wie im Antikensaal üblich, lebensgroß gearbeitet haben. In dem betont unregelmäßigen, expressiven Verlauf der Kontur vermittelt sich die Idee von der lebendigen Bewegung der Figuren. Die Gegensätze in der Behandlung von Figur und Raum sowie der starke

Abb. 2 Richard Andriessen, *Silenus with the Infant Dionysos*, 1879, sign. u. dat. u.r.: »R. Andriessen/1879«, Fotografie einer Kohlezeichnung, Albuminabzug, 22,4×14,3 cm, derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt

Hell-Dunkel-Kontrast verleihen der Zeichnung eine für Antikenstudien ungewöhnliche Dynamik. Sie nähert sich in ihrem Stimmungswert dem altmeisterlich inspirierten Chiaroscuro an, das in den Malklassen beliebt war. Statt der kühlen Strenge, die Sträuber vorgab, erlaubte Hackl eine malerische Auffassung, die das Gipsobjekt belebte. Zweifellos erhöhte dies bei den Fortgeschrittenen den Spaß am Zeichnen und förderte ihre Kreativität.

Bei seiner Einstellung hatte die Akademie gegenüber dem Ministerium Hackls anatomische Kenntnisse hervorgehoben.¹¹⁰ Gabriel Hackl (1843–1926) sollte 40 Jahre lang Zeichenklassen (ab 1884 die Naturklasse) unterrichten und galt als engagierter und präsenter, aber auch strenger Lehrer.¹¹¹ Eine bei aller Genauigkeit malerische Ästhetik ist in seinen eigenen reifen Zeichnungen zu beobachten.¹¹² Hackl, ab 1904 Prof. Ritter

¹⁰⁹ Richard Andriessen, *Augustus Caesar, after a Roman Portrait or Cast*, ca. 1879, Kohle, 70×45,6 cm (Kat. Ausst. Bloomington 1991, S. 11, 34); es handelt sich allerdings um einen Abguss einer Büste des Kaisers Claudius, 40–54 n. Chr. Marmor, 33,5 cm hoch, Original im Herzog Anton-Ulrich-Museum Braunschweig.

¹¹⁰ Hackl hatte bei Wagner und Piloty studiert, dann an der Kunstgewerbeschule unterrichtet; AdBK München, Registratur, Personalakte von Prof. Ritter v. Hackl (1878–1919); Akademie an das Staatsministerium, 20. Okt. 1878, BHStA, MK 14110.

¹¹¹ Rothes 1912/13, S. 311–312.

¹¹² Diese Aussage bezieht sich auf einige Abbildungen von Studienköpfen in Rothes 1912/13, S. 323–234; die wenigen aufgefundenen Porträtzeichnungen Hackls lassen nur den Schluss auf einen etwas freieren Umgang mit der Form zu; besonders malerisch aufgefasst ist die Kopfstudie eines Jungen (Staatliche Graphische Sammlung München, 1911:155).

von Hackl, gehörte als Spezialist für historisches Genre und kirchliche Kunst zu den hochangesehenen Vertretern der Münchner Kunstszene.¹¹³

Andriessens Leistung wurde bei der Ausstellung der Schülerarbeiten am Ende des Sommersemesters 1879 mit einer Bronzemedaille prämiert.¹¹⁴ Dass es sich dabei um diese Zeichnung handelte, legt die Tatsache nahe, dass er von ihr eine Fotografie anfertigen ließ – die Professoren rieten dazu, besonders gelungene Zeichnungen aufnehmen zu lassen.¹¹⁵ Nur die Fotografie ist erhalten,¹¹⁶ das Original ging, wie viele dieser nur gerollt zu transportierenden, empfindlichen Zeichnungen, vermutlich verloren. Auf seine Auszeichnung berief sich seine Mutter einige Monate später in einem Bittgesuch an König Ludwig II. um finanzielle Unterstützung ihres Sohnes. Auch die Presse in seiner Heimatstadt Pittsburgh berichtete mit merklichem Stolz über den offenbar lokal bekannten Künstler: «Richard Andriessen, a well-known young artist hereabouts, has just obtained a bronze medal for a study in the antique, at the Munich School of Antique. Mr. Andriessen, who is an unassuming and industrious young man, seemed overjoyed at this success...»¹¹⁷

Der Schluss, dass diese expressiven Anfänge seinen künstlerischen Weg geprägt hätten, wäre voreilig. Andriessen wechselte im Wintersemester 1879/80 in die Naturklasse – aller Wahrscheinlichkeit in die Gabl's¹¹⁸ – und dort begegnen wir ihm wieder als Verfasser linear reduzierter Porträts. Andriessen war offenbar höchst anpassungsfähig und suchte statt Freiraum künstlerische Bindung. Er kehrte um 1885 in die USA zurück, spätestens seit 1890 war er als Lithograf in Cincinnati tätig.¹¹⁹ Als freier Künstler wurde er nicht bekannt, somit bestand der einzige Langzeit-Bonus des Zeichenunterrichts für ihn in einer Existenzgrundlage für den angewandten Bereich.

113 Rothes 1912/13; nicht näher bez. Nachruf aus den *Münchner Neuesten Nachrichten*, 156, 7. Juni 1926, S. 1, AdbK München, Registratur, Personalakte von Prof. Ritter v. Hackl.

114 Kat. Ausst. Bloomington 1991, S. 14.

115 »Der Professor lässt meinen Akt auf seine Kosten photographieren, weil ich ihm erklärt habe, daß es mir nicht möglich ist, 25 Mark dafür auszugeben«, schreibt Karl Stauffer-Bern über J.L. Raab an seine Eltern am 8. Juli 1877; Stauffer-Bern 1914, S. 74.

116 Kat. Ausst. Bloomington 1991, S. 11.

117 Der nicht näher bezeichnete Zeitungsausschnitt aus dem *Pittsburgh Telegraph* ist aufgeklebt auf den Brief der Mutter Louise Andriessen an »Euer Majestät«, Columbus, Ohio, 18. Okt. 1879; Anfrage des Ministeriums an die Akademie (7. Sept. 1880) sowie Auskunft der Akademie (12. Okt. 1880), an Ausländer seien bisher keine Unterstützungen gezahlt worden; BHStA, MK 14151. Die Schreibweise des Namens Andriessen variiert.

118 Howard in Kat. Ausst. Bloomington 1991 (S. 14) geht davon aus, dass Andriessen bei Benzur studierte; zu den Gründen für meine abweichende Meinung vgl. S. 202.

119 Ebd.; Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 20.

L. H. Meakin: Study of Plaster Face Cast, 1883

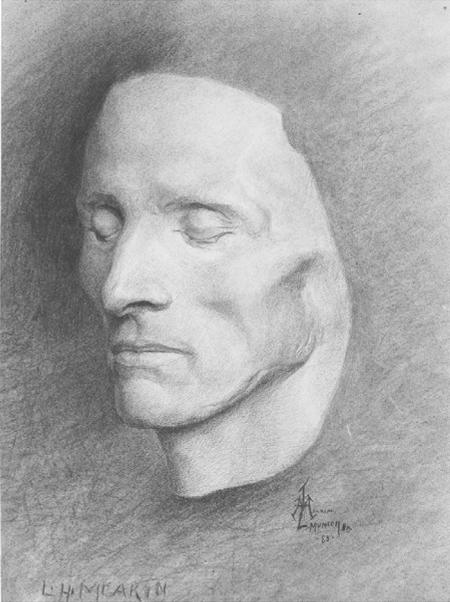


Abb. 3a L. H. Meakin, *Study of Plaster Face Cast*, (linke Ansicht), 1883, Kohle, gewischt und radiert, 35,4 × 26,5 cm, Cincinnati Art Museum, Source Unknown, X1961.20.3

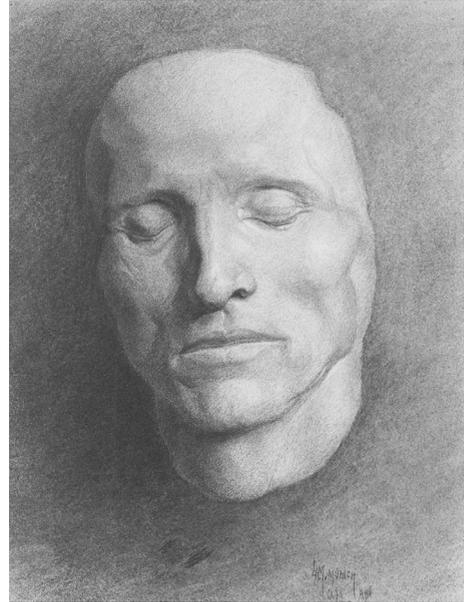


Abb. 3b L. H. Meakin, *Study of Plaster Face Cast* (frontale Ansicht), 1883, Kohle, gewischt und radiert, 33,6 × 25,6 cm, Cincinnati Art Museum, Source Unknown, X1961.20.4

Das Zeichnen von Lebend- und Totenmasken stellte in der akademischen Praxis formal eine Zwischenstufe dar: Diese Naturabgüsse hatten mit den Antiken die für den Lernenden günstige Farblosigkeit und Unbeweglichkeit gemein, mit den lebenden Modellen die realen Physiognomien inklusive struktureller ›Missverhältnisse‹ und oberflächlicher Unebenheiten.¹²⁰ Sie wurden Anfängern in der Antikenklasse und, nach deren Abschaffung, in der Naturklasse vorgelegt. Ebenso wie das Naturkopfzeichnen durchbrach das Studium der Gesichtsmasken die einseitige Fixierung auf das antike Ideal und forderte die Anwendung des am Ebenmäßigen Erlernten auf das irreguläre Individuelle.

L. H. Meakin¹²¹ zeichnete zwei Ansichten der Gesichtsmaske eines Mannes im mittleren Alter – eine frontale und eine im Dreiviertelprofil (Abb. 3a–b). Bei beiden sind durchgehende Konturen deutlich markiert. Die dunklen Partien in den diagonal und parallel angelegten Schraffuren, mit denen die Binnenflächen modelliert wurden, wei-

¹²⁰ Zur Physiognomie und Präsenz des Gesichts in einer Maske im Verhältnis zum Gesicht des Toten vgl. Belting 2013, S. 99–104.

¹²¹ Bevor Meakin 1882 an die Akademie kam, hatte er in seiner Heimatstadt Cincinnati das gesamte Lehrprogramm der McMicken School of Art absolviert und nach lebenden Modellen gezeichnet; begonnen hatte er mit dem Berufsziel »grainer«, also Hersteller künstlicher Holzmaserungen. Seine Interessen verlagerten sich bald auf die Landschaftsmalerei und -radierung; Kat. Ausst. Cincinnati 1987a, S. 7.

sen vielfache Eingriffe durch Papierstompen (kompakte, konische Papierröllchen) auf, mit deren Hilfe angrenzende Flächen zu weichen Schatten verzogen wurden. Glanzlichter in der rechten Gesichtshälfte stammen dagegen vom Einsatz eines feinen Radierwerkzeugs. In der frontalen Ansicht ist die Wiedergabe der tonalen Licht- und Schattenverhältnisse ausgewogener als in der seitlichen. Die Intensität der tiefsten Schatten – im Nasenloch, links der Nase und unter dem Kinn – entspricht den dunkelsten Partien im Hintergrund und die Gesichtszüge sind gleichmäßig intensiv behandelt. Bei der seitlichen Ansicht wirft die Maske zur Linken einen verkleinerten Schatten, der partiell einen starken Kontrast zur hellen Maske schafft, der Hintergrund ist hier summarischer schraffiert. Ihre genauere physiognomische Durchdringung bei gleichzeitiger entspannter Zeichenmanier lässt vermuten, dass die seitliche nach der frontalen Ansicht entstanden sein könnte.

Gesichtsmasken waren handlicher und schneller zu bewältigen als Vollplastiken, zudem standen sie jedem einzelnen für eine individuelle ›Stellung‹ zur Verfügung und boten etwas mehr Spielraum in der Gestaltung. Offensichtlich gab es in der akademischen Abguss-Sammlung zahlreiche Exemplare. Auch Meakin bearbeitete mindestens eine weitere Maske.¹²² Von ihm liegt keine Äußerung vor, doch J.W. Alexander beschrieb ein Exemplar, das er in Benzurs Klasse, ebenfalls aus zwei verschiedenen Blickwinkeln zeichnete: »The last two drawings are both made from the same cast but different positions – For instruction and practice I think it splendid- It is a mask and really the finest I have ever seen – expression superb – Yet I don't think you would care much to have it in the house as it is taken from the face of a dead woman.«¹²³

Vermutlich entstanden Meakins Zeichnungen im Sommersemester 1883,¹²⁴ nachdem er vier bis fünf Monate bei Karl Raupp (1837–1918) gearbeitet hatte. Raupp besaß beträchtliche Lehrerfahrung, und Piloty schätzte seine Pädagogik. In seinem *Katechismus der Malerei*, 1891, zog Raupp die Summe seiner Erfahrung als Maler und Zeichenlehrer. Explizit favorisiert er darin Naturabgüsse als Studienobjekte für Anfänger:

Zum Beginn seines Studiums empfiehlt sich dem Anfänger das Zeichnen nach einem Gipsabguß über die Natur (z.B. Gesichtsmaske) oder nach einzelnen Körperteilen, wie Hände, Füße, Arme, ungemein. Weniger ratsam erscheint für diesen Zweck die Antike. Die Stilisierung der letzteren, dem Anfänger noch unverständlich, erschwert das darauffolgende Studium nach der Natur, indem die seither geübte Wiedergabe der stilistisch übersetzten Formen der Antike unwillkürlich die Anschauung in dieser Richtung ungünstig beeinflusst. Die Gipsmaske dagegen, in wirkungsvoller Beleuchtung aufgestellt, ist in der Erscheinung gleichwertig mit der Natur, gestattet eine ruhigere Formbetrachtung und läßt

122 *Study of a Plaster Face Cast*, 1883, Cincinnati Art Museum Inv. X1961-205; diese Maske stellt Carl Maria von Weber dar – für die Identifizierung danke ich Dawn Leach in Düsseldorf.

123 J.W. Alexander an Mrs. E.J. Allen, München, 11. Nov 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727.

124 Dafür spricht auch ein vages »Apr« neben »1883« auf der seitlichen Ansicht; ab dem Wintersemester 1883/84 besuchte Meakin dann die Naturklasse von Nikolaus Gysis.

gerade durch ihre Farblosigkeit klar und sicher Licht- und Schattenführung erkennen, bereitet das schnelle bildliche Erfassen der veränderlichen lebendigen Natur am besten vor.¹²⁵

Es lohnt sich, aus Raupps Buch ausführlicher zu zitieren, denn seine schrittweise Anleitung unterliegt augenscheinlich auch dem Entstehungsprozess von Meakins Zeichnungen: Raupp erläutert im *Katechismus* anhand dreier »Zustände« einer Zeichnung nach der Naturabguss-Büste einer jungen Frau das schrittweise Vorgehen von der Vorskizze bis zur Ausformulierung (**Abb. 4a-c**): In **4a** ist »mit leicht andeutenden Strichen in Hauptzügen das vor ihm stehende Gipsmodell skizziert«, darauf aufbauend wird »die Form im großen, mit Unterordnung aller Details« ausgebildet, »die Schatten- und Lichtmassen schon in der Anlage« betont und voneinander unterschieden. Damit ist ein erstes »übersichtliches Bild des darzustellenden Objektes« erstellt. Für eine charakteristische Zeichnung empfiehlt Raupp, »die Form sowohl wie alle Licht- und Schattenpartien in Flächen zu sehen und darzustellen.« Diese Aufteilung in Flächen, in verschiedenen Tonwerten leicht schraffiert, ist in **4b** ausgeführt; in **4c** werden die Licht- und Schattenpartien dann stärker differenziert und »zu plastischem Ausdruck gebracht.« Die Schatten umschreiben als Flächen sichtbar die Formen, Ähnliches gilt für die mittleren und lichten Partien. »Ohne diese Betonung der Flächen würde jedes Bild rundlich und flau in der Ausführung, unlebendig und unverständlich in der Form werden.«¹²⁶



Abb. 4a-c Drei Zeichnungen von Hans Volkmer, München, in: Raupp 1898, S. 8-9

125 Raupp 1898, S. 7-8.

126 Ebd., S. 8-10.

Dieselbe klar strukturierte Vorgehensweise spiegelt sich in Meakins Masken, obwohl die Kontraste bei ihm weniger ausgeprägt und die Volumina deshalb nicht so stark ausgeformt sind wie in Raupps Vorbild. Auch Meakins Zeichnung zeigt die Anlage der Gesichtszüge in Zonen. Selbst Details in der Ausformung des Mundes und des Nasenrückens bis zu den zackig abschließenden Augenlidern weisen starke Ähnlichkeiten mit den Illustrationen in Raupps Buch auf.¹²⁷

Die akademische Vorschule und das Ende der Antikenklasse

Meakin gehörte zu den letzten Jahrgängen, die ihr Studium in der Antikenklasse begannen. Im Sommersemester 1885 eröffnete die akademische Vorschule: eine auf zwei Jahre angelegte Grundausbildung – von Piloty geplant, von Lindenschmit unterstützt¹²⁸ und von Raupp im Auftrag Pilotys in die Praxis umgesetzt.¹²⁹ Ihr Lehrplan entsprach in vielen Punkten dem der Schulen für angewandte Kunst, vorbereitende Materien wie auch das Zeichnen nach antiken Abgüssen waren nun hier integriert. Damit suchte Piloty in erster Linie, die Akademie als Ausbildungsstätte einer Elite zu stärken. Nur diejenigen, die in der Vorschule reüssierten, sollten in die Naturklasse der Akademie aufgenommen, die anderen an die Kunstgewerbeschule verwiesen werden.¹³⁰ Wie nicht anders zu erwarten, war die Vorschule äußerst unbeliebt. Gleich nach dem Ableben Pilotys 1886 argumentierte sein Nachfolger Friedrich August von Kaulbach gegenüber dem Ministerium für deren Abschaffung: Der Unterricht wirke sich nicht so gut aus wie erwartet, stattdessen würden viele Schüler austreten und nach einem halben Jahr in einer Privatschule Aufnahme in die Naturklasse erhalten, was die Zurückgebliebenen verärgere. Dabei seien die Arbeiten, vor allem aus dem II. Curs, sowieso kaum anders als die der Naturklasse. Statt selbst eine Vorschule zu unterhalten, solle man Anfänger bei Bedarf lieber an die »vortrefflichen privaten Zeichenschulen« jüngerer Künstler verweisen.¹³¹ So wurde zum Wintersemester 1887 der Betrieb der Vorschule eingestellt.¹³²

127 Die Illustrationen stammen von Hans Volkmer, der 1887 in Raupps Naturklasse eingetreten war; URL: https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1887/matrikel-00468?searchterm=Volkmer (Zugriff 12.08.2021).

128 Lindenschmit 1887.

129 Raupp war selbst skeptisch, sah jedoch keine Möglichkeit, Pilotys Auftrag nicht zu erfüllen; Aufzeichnungen von Karl Raupp, München, 27. Nov. 1909, AdBK München, Registratur, Personalakte von Karl Raupp; – Aufnahmebedingungen, Kursinhalte, Aufstieg in eine höhere Klasse etc. wurden in den neuen »Satzungen für die Schüler der Königl. Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München« vom 20. Aug. 1885 unter »Besondere Bestimmungen über die Vorschule« beschrieben; BHStA, MK 14101; vgl. außerdem: Akademie an das Staatsministerium, 8. März und 12. Juni 1885, BHStA, MK 14095.

130 Die Bedeutung der Vorschule für Piloty beschreibt Carriere 1890, S. 469: »Sie war ein Lieblingsgedanke Piloty's den er sich nicht ausreden ließ; er meinte da könne man die jungen Leute sieben, die schwach Begabten anderen Berufen zuweisen, und dann könne die Akademie die Hochschule der Kunst sein.«

131 Akademie an das Staatsministerium, 16. Juni 1887, BHStA, MK 14101.

132 Staatsministerium an die Akademie, 20. Okt. 1887, BHStA, MK 14095.

Auch die amerikanischen Schüler konnten der Vorschule wohl wenig abgewinnen. Schließlich entsprachen die Lehrinhalte dieser »Mittelschule für Anfänger« im Wesentlichen denen der angewandten Institute zuhause und sie waren nicht nach Europa aufgebrochen, um dort dasselbe vorzufinden. Insgesamt dreizehn Amerikaner wurden in die Vorschule eingestuft.¹³³ Leider sind selbst von den bekannteren unter ihnen keine Zeugnisse zu dieser Zeit auffindbar – weder von Hermann Urban aus New Orleans noch von Frank Eugene Smith aus New York, die beide in München blieben und als Maler und Maltechniker beziehungsweise als Malerfotograf und Leiter der Fotoschule bekannt werden sollten, und ebenso wenig von Alfred Juergens, der es nach seiner Rückkehr in Chicago zu einigem Ansehen brachte.¹³⁴ Zwei Kandidaten, Otto Toaspern aus Brooklyn und George Noah aus Boston, nahmen offenbar den beschriebenen Umweg über eine Privatschule in die Naturklasse.¹³⁵

Nach der Schließung der Vorschule kehrte die Antikenklasse nicht mehr an die Akademie zurück, Einstiegsklasse blieb die Naturklasse. Selbst die Befürworter der Vorschule waren der Meinung gewesen, dass der Unterricht nach der Antike »weit mehr Schaden als Nutzen zeigt« habe.¹³⁶ Nun wurde die Priorität der Naturform gegenüber dem klassischen Ideal festgeschrieben.¹³⁷ Um dem Bruch mit dem einst obligatorischen Kern der akademischen Ausbildung die Spitze zu nehmen, wurde die Terminologie insofern angepasst, als die Antiken nun nicht mehr von Anfängern missverstanden, sondern von reifen Künstlern gewürdigt werden sollten.¹³⁸ Tatsächlich jedoch war das Interesse der fortgeschrittenen Schüler gering, und schon bald betrachteten sie die Antiken als Zeugen vergangener Zeiten.¹³⁹

133 Drei von ihnen waren im Herbst 1884 noch in die Antikenklasse eingetreten und wurden im folgenden Jahr zurückgestuft: Charles Halbeisen, Frank Mura und W.O. Swett, vgl. die Liste im Anhang.

134 Hermann Urban war später vor allem Landschaftsmaler; vgl. Ritter 1908; TB, Bd. 33, S. 588–589; Vollmer 1962, Bd. 6, S. 457; Ludwig 1983, Bd. 4, S. 280; zu Frank Eugene Smith vgl. Kat. Ausst. München 1995; zu Alfred Juergens vgl. TB, Bd. 19, S. 297; Hosking 1905, S. 102; Kat. Ausst. Kalamazoo 1966.

135 George Noah war im Jan. 1886 in der Vorschule I. Curs angemeldet, im Okt. 1886 in der Naturklasse Gysis; Noah ist heute obskur; Otto Toaspern wurde im Okt. 1885 in der Vorschule I. Curs registriert und im Okt. 1886 in der Naturklasse Gysis; für Toaspern ist belegt, dass er die Privatschule von Paul Nauen besuchte, man darf annehmen zum erklärten Zweck; Kat. Ausst. Washington 1993, S. 326.

136 Lindenschmit 1887, S. 131–132.

137 Diese Implikationen hat erörtert: Zacharias 1990, S. 26.

138 Carriere 1890, S. 466.

139 Ernst Kreidolf, in der zweiten Hälfte der 1880er-Jahre in der Naturklasse Hackl, die im Koloss-Saal untergebracht war, erinnerte sich: »Über eine Treppe, nur durch eine Holztüre getrennt, war der Antikensaal mit allen Abgüssen der klassischen Kunstperioden [erreichbar]. Früher mussten die Akademiker in den ersten Semestern nach Gips zeichnen. Jetzt, seit F.A. Kaulbach Direktor geworden, war es nicht mehr obligatorisch. Man konnte es tun, doch wenige taten es.« Kreidolf 1957, S. 88.

Langlebige Ideale – die akademische Praxis in den USA

Die Praxis des Zeichnens nach Abgüssen war schon seit längerem kritisiert worden und das nicht nur in München.¹⁴⁰ Trotzdem spielte die Akademie mit der Abschaffung der Antikenklasse Mitte der 1880er-Jahre in Deutschland noch eine Vorreiterrolle.¹⁴¹ In Paris zeichnete man an der École noch nach der Antike, in den von US-Amerikanern hauptsächlich frequentierten Ateliers jedoch kaum mehr.¹⁴² Samuel Isham, der selbst in Paris studiert hatte, bedauerte, dass seine Landsleute in den überfüllten Pariser Schulen nur mehr so lange nach der Antike zeichneten, bis sie in die Aktklasse aufgenommen wurden. Damit formulierte er eine offenbar gängige US-amerikanische Einschätzung, nach der die rückhaltlose Zuwendung zum Naturvorbild auch einen Verlust *in puncto* Ideal und Grandeur bedeutete.¹⁴³

Obwohl in den USA das Studium nach dem lebenden Modell als Kern des Lehrplans betrachtet wurde, erwies sich das antike Ideal als äußerst langlebig: an fast allen Schulen gab es bis zum 1. Weltkrieg das Zeichnen nach Abgüssen antiker Plastik. Dabei galten unterschiedliche Schwerpunkte: An der Schule des Museum of Fine Arts in Boston leitete diese Klasse Joseph R. DeCamp, ein Absolvent der Münchner Akademie; er betrachtete sie weniger als Zeichen- denn als Studienklasse, die das Verständnis von Proportion und Bewegung fördern sollte.¹⁴⁴ Das Zeichnen nach der Antike wurde im Bostoner Lehrplan des Schuljahrs 1912/13 zum letzten Mal explizit erwähnt.¹⁴⁵ In New York behielt die National Academy die Antikenklasse unverändert bei, erst 1915 wurde sie für eine Woche pro Monat durch Modelle »belebt«.¹⁴⁶ An der Art Students League opponierte W.M. Chase stets gegen das Antikenstudium und propagierte das Arbeiten

140 Vgl. Hirth 1887, S. 10–12; Hirth 1891, S. 54–56; – Hirth kritisierte den »Umweg« über den Gips zur Natur in Form von Naturabgüssen als »verderbliche Eselsbrücke«. Das Gleiche gelte für das Zeichnen nach plastischen Bildwerken; Hirth 1891, S. 58–59; – ähnlich Obrist 1903, S. 62–83; zweifelsohne handelte es sich hier um eine Persiflage auf die Münchner Akademie; ebd. S. 64–65.

141 Der Berliner Kritiker Fritz Stahl hatte mit seinem Vorschlag, die Antikenklasse an der Berliner Akademie abzuschaffen, eine scharfe Reaktion Anton von Werners provoziert. Darauf befragte Stahl namhafte deutsche Künstler, ob sie das Zeichnen nach Gips für nützlich hielten. Die Mehrheit der 29 Befragten erklärte, das Arbeiten nach Naturabgüssen sei für den minder bis durchschnittlich Begabten nützlich, für den überdurchschnittlich Begabten jedoch langweilig. Abgüsse antiker Bildwerke seien allenfalls Inspirationsquelle für reife Künstler. Die Münchner Akademieprofessoren Franz Defregger, Gabriel Max, Heinrich Zügel und Franz Stuck teilten im Großen und Ganzen diese Einschätzung; veröffentlicht in: *Die Gegenwart*, 1896, Nr. 13, S. 200–202, und Nr. 14, S. 215–216, zitiert in: Kat. Ausst. Schweinfurt 1983, S. 18–34, vor allem S. 21–25; – zu Stahl vgl. auch Ruppert 1998, S. 489, Anm. 30.

142 Das Antikenstudium an der École des Beaux-Arts hatte bei amerikanischen Studenten eigentlich keinen guten Ruf. Kenyon Cox berichtete seiner Mutter, warum er lieber an die teure Academie Julian wechseln wolle: »The antique department in the Academy is so cold and uncomfortable a place that it is impossible to work to advantage, and sometimes is even dangerous to the health. It is also miserably arranged and badly lighted«; Ders. an Helen Finney Cox, 9. Nov. 1878, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 777.

143 Isham 1943, S. 401.

144 Bolger 1976, S. 56.

145 Fleming 1986, S. 234.

146 Fink 1975, S. 65.

nach der Natur: »I prefer that my pupils begin to draw from life; then when they have learned to draw, let them be advanced in the antique. Experience has already proved [sic] the wisdom of this method.«¹⁴⁷ Dass er sich damit gegen die in Paris ausgebildeten Kollegen, vor allem Kenyon Cox, den Leiter der Antikenklasse, nicht durchsetzen konnte, mag zumindest ein Motiv für Chase' Rücktritt 1896 und die Gründung seiner Chase School gewesen sein.¹⁴⁸ Seine eigene Erfahrung in München war ganz offensichtlich derart, dass er sich »nie wieder Antikenklasse« auf die Fahnen schrieb. Als Chase an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts 1899–1909 eine fortgeschrittene Porträtklasse unterrichtete, riet er seinen Schülern, sich moderner zu orientieren und statt nach Antiken nach dem lebenden Modell zu zeichnen.¹⁴⁹ Auch an der Schule des Art Institute of Chicago mussten alle Anfänger mit dem Zeichnen nach der Antike beginnen.¹⁵⁰ Erst in den 1920er-Jahren büßte dieses Fach in den USA seine Attraktivität ein, starb jedoch lange nicht aus.¹⁵¹

Dass die Antikenklasse in den USA sehr viel länger Bestand hatte, lag sicher zum Teil daran, dass spendable Philanthropen eben erst Sammlungen antiker Abgüsse für Kunstschulen, Universitäten und Museen angelegt hatten und diese noch der Reiz des Neuen umgab – selbst wenn die größten Häuser wie das Metropolitan Museum und das Museum of Fine Arts in Boston nach der Jahrhundertwende dank gesteigerter Mittel und Expertise begannen, die Kopien zugunsten der Originale wieder abzubauen.¹⁵² Man darf annehmen, dass Tausende, die nicht die Möglichkeit hatten, in Europa zu studieren, unter ihnen viele Frauen, das Zeichnen nach der Antike als ästhetische Teilhabe an der abendländischen Kunsttradition betrachteten. Was Studenten in Europa als Sichtbehinderung auf die moderne Welt aus dem Weg zu räumen trachteten, war für viele ihrer Kollegen jenseits des Atlantiks Sichtschutz für die reale Welt.

147 »Talk on Art«, 1897, S. 127, zitiert in: Milgrome 1969, S. 148–149, Anm. 15.

148 Kat. Ausst. Greenwich 2007, S. 24–25; Pisano 1987, S. 11; Fink 1975, S. 65.

149 Bolger, 1976, S. 66; Onorato 2005, S. 59.

150 Art Institute Circular 1892/93, S. 12.

151 Die Ausführungen von Joshua Taylor aus den 1970er-Jahren zur »Persistence of Tradition« sprechen von seiner tiefen Überzeugung von der Bedeutung des Antikenstudiums; Taylor 1975, S. 90–101; auch an der Art Students League gab es dieses Zeichenfach bis 1950; Koob 2015.

152 Die meisten Abguss-Sammlungen waren Herzstücke der seit den 1870er-Jahren eröffneten Museen, etwa der Corcoran Gallery of Art (1874) oder des Boston Museum of Fine Arts (1876); manche erwarben etwas später Abgüsse wie das Slater Memorial Museum, Norwich, CT (1888), das George Walter Vincent Smith Art Museum, Springfield, MA, (1896) oder die Buffalo Fine Arts Academy (1894–1906); das Metropolitan Museum of Art erweiterte seine Sammlung in den 1890er-Jahren nochmals umfangreich, reduzierte sie jedoch nach der Jahrhundertwende zusehends; Wallach 1998a, S. 32, 45–46.

4 Haupt- oder Nebenfächer? – Anatomievorlesungen und Aktklassen

Die begleitenden Vorlesungen

Ergänzend zur praktischen Unterweisung umfasste der akademische Lehrplan Vorlesungen, die dem wissenschaftlichen Anspruch und dem Selbstverständnis der Münchner Akademie als ›Hort der hohen Kunst‹ entsprachen. Kunstgeschichte, Perspektive und Anatomie zählten zu den Konstanten jener Materien, die auf die inhaltlichen und technischen Erfordernisse der Komponier-, Bildhauer- und Architekturklassen zugeschnitten wurden.¹ Für die Anfänger waren die Nachmittagsvorlesungen obligatorisch, trotzdem scheinen sie diese nicht konsequent wahrgenommen zu haben.²

Die Vorlesungen über Kunstgeschichte hielt 1855–1887 Moriz Carriere, der bereits als Akademie-Sekretär erwähnt wurde. Maximilian II. hatte Carriere 1852 als Professor für Ästhetik und Vertreter einer neu orientierten Geschichtswissenschaft an die Münchner Universität berufen.³ Carriers Geschichtsverständnis, das auf den Lehren Georg Wilhelm Friedrich Hegels fußte, interpretierte alle Formen der Kunst als Ausdruck ihrer Zeit und suchte gleichzeitig, die Interpretation der Vergangenheit für die Gegenwart fruchtbar zu machen. So repräsentierten Carriers Vorlesungen das theoretische Pendant zu den Komponierschulen für Historienmalerei; Piloty verkörperte Carriers Ideal eines zeitgenössischen Historienmalers.⁴

Die Einführung in die Perspektive und Schattenlehre bestritt Max Kleiber,⁵ aus dessen Praxis sein praktisches Handbuch, *Angewandte Perspektive. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktionen und Spiegelbilde* entstand. Es behandelt eine breite Palette von Problemstellungen der unterschiedlichsten Gegenstände, Architekturen und Räume – Bauernstuben und Berglandschaften ebenso wie antike und mittelalter-

1 »Satzungen für die Schüler der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München«, München 1848, § 2, BHStA, MK 14101; – einige der Kunstgeschichte angegliederte Vorlesungen bereicherten phasenweise den Lehrplan.

2 Einige Anfänger berichten vom Besuch dieser Vorlesungen, jedoch ohne auf Details einzugehen; so Kappes an die Eltern, 26. Nov. 1883; Kappes 1950–51, S. 28.

3 An der Universität München las Carriere (1817–1895) als Professor für Philosophie über »Aesthetik, Kunst- und Literaturgeschichte, Logik und Psychologie« (1852–1895), an der Kunstakademie war er Professor für Kunstgeschichte sowie Sekretär (1855–1887); Menke-Schwinghammer 2003, S. 58–60; Carriere 1890 (S. 454–455) geht nur kurz auf seine Vorlesungen an der Akademie ein.

4 Auf Carriere folgte 1887 Berthold Riehl, wobei nicht sicher ist, ob Riehl die Vorlesungen bis zu seinem Tod 1911 hielt; Fuhrmeister 2007 (S. 107) bezieht sich auf ein Empfehlungsschreiben F.A. von Kaulbachs vom 24. Nov. 1887; BHStA, MK 40920.

5 Max Kleiber (1848–1930) wanderte als Kind mit den Eltern in die USA aus und kehrte mit 18 Jahren zurück, um an der Münchner Kunstgewerbeschule eine Ausbildung zum Zeichenlehrer zu machen, hatte also Einiges mit vielen US-amerikanischen Studenten gemein und dürfte Englisch gesprochen haben; an der Kunstgewerbeschule war er 1877–1919 tätig (Schmalhofer 2005, S. 293), an der Akademie seit 1884; Brümmer 1913, S. 480; lt. Hermann Ebers, Akademieschüler seit 1900, war Kleiber zwar ein »guter Fachmann«, aber ein »so trockener Lehrer, dass mich dies an sich trockene Gebiet bald so sehr langweilte, dass ich absprang.« Krause 2006, S. 7.

liche Architekturen.⁶ Hinweise auf seinen Unterricht von Seiten US-amerikanischer Schüler sind äußerst spärlich, doch zumindest bei zwei von ihnen wirkten sie nachhaltig: Frederick Dielman unterrichtete nach seiner Rückkehr nach New York an der Art Students League Perspektive und Schattenlehre und John Hauser bewarb sich mit der Kleiberschen Methode, wenn auch erfolglos, um eine Anstellung an der Schule des Cincinnati Art Museum.⁷

Antike, Anatomie, Akt: drei konstituierende Komponenten für das Körperbild

Zweifellos die wichtigste der ergänzenden Materien bildete die plastische Anatomie. Ihre engen Verflechtungen mit dem Antiken-, Akt- und Modellstudium sowie die charakteristischen Formen ihrer Vermittlung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden hier erstmalig herausgearbeitet.⁸ Schwerpunktmäßig werden die Grundzüge der Lehre von Julius Kollmann und Nikolaus Rüdinger behandelt, denjenigen Professoren, die während der Kernbelegungszeit der US-Amerikaner die Künstleranatomie gaben.⁹ Hilfreich für das Verständnis des sich wandelnden Verhältnisses zur Körperlichkeit, das sich generell in der Figurenmalerei spiegelt, ist auch eine Rückblende zu den Voraussetzungen sowie ein Vorspulen zu den Folgen. Für die Darstellung der Grundtendenzen und Besonderheiten in der Vermittlung der einzelnen Professoren werden zum einen, soweit vorhanden, ihre Lehrbücher herangezogen, welche die jeweiligen persönlichen und/oder zeittypischen Ansprüche auf eine realistische, wissenschaftliche, auch ästhetische Darbietung zum Zweck der Künstlerausbildung aufzeigen.¹⁰ Zum anderen hilft die Korrespondenz der Akademie mit dem zuständigen Ministerium, deren Initiativen ebenso wie die Reaktionen der Studenten zu beleuchten.¹¹ Ein einführender Blick auf

6 Kleiber 1904 (Erstausgabe 1892); 1893 fotografierten Carl Teufel und Benno Becker *Professor Max Kleiber beim Unterricht (Architektur, Perspektive) in der Münchener Akademie*; Bildarchiv Foto Marburg, URL: <https://www.bildindex.de/document/obj22006236> (Zugriff 12.08.2021); näher am Betrachtungszeitraum, doch für die Kunstgewerbeschule intendiert, war Kleiber 1885.

7 Zu Dielman als Perspektive-Lehrer vgl. Anon. 1880b, S. 24; – John Hauser, der die Akademie in den 1880er- und 1890er-Jahren besuchte, bezog sich bei seiner Bewerbung ausdrücklich auf den Münchner Lehrer: »The system I am teaching is that of Prof. Klaiber [sic] of the Munich Art Academy, of whom I was a special pupil a year & a half«. Trotz prominenter Unterstützung kam es offenbar zu keiner Anstellung; John Hauser an A.T. Goshorn, 31. Mai 1899, abgedruckt in: Harris, Glenn 2012, S. 61–64.

8 Der anatomische Unterricht an der Münchner Kunstakademie ist bis jetzt nur summarisch behandelt worden; Jooss 2012, S. 39–40; Jooss 2008a, S. 58–59. – Dagegen gibt es zum Anatomieunterricht an der École des Beaux-Arts in Paris zahlreiche Studien; wertvolle Anregungen verdanke ich: Callen 1997; Kat. Ausst. Paris 1994; Kat. Ausst. Paris 2008; zu den Publikationen von Künstleranatomien in Deutschland und den USA vgl. Röhl 2000, S. 246–250, 254.

9 Einige Stichproben im Bibliothekskatalog der Akademie von 1887 belegen u.a. die Präsenz von: (240) Theodor Piderit: *Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik*, mit 94 fotografischen Abb., 1867; (61) Charles Darwin: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei den Menschen und den Thieren* (1872); (69) Dr. Duchenne: *Mécanisme de la physionomie humaine*, mit Atlas, 2 Bde., 8. Aufl., Paris; ebenso ältere Werke zur Physiognomik von Johann Caspar Lavater und Gottfried Schadow. – Für diese Auskunft danke ich herzlich Inge Sicklinger-Seuß, Bibliothekarin an der AdBK München.

10 Besonders hilfreich war hier Zimmermann 2009.

11 BHStA, MK 51439.

die Verhältnisse an ausgewählten US-amerikanischen Schulen und deren unterschiedliche Gewichtung des Anatomieunterrichts soll die dort praktizierten Alternativen aufzeigen. Vor diesem Hintergrund relativieren sich aufschlussreiche Zeugnisse US-amerikanischer Studenten zum Anatomieunterricht der frühen 1880er-Jahre.

Wie eng Antikenstudium, Anatomie und Aktzeichnen miteinander verflochten waren, darauf verweisen bereits die für den Unterricht konstitutiven Elemente: Neben einzelnen Präparaten oder einer zu sezierenden Leiche dienten hierzu ein lebendes Modell ebenso wie antike Abgüsse, eventuell ein Ecorché. Die Künstleranatomie nahm Anleihen bei antiken Figurenidealen und nutzte gleichzeitig die Erkenntnisse der modernen Medizin als Erklärungsmodelle für die Strukturen und Bewegungen des Körpers und für die Mimik. Gegen Ende des Jahrhunderts beeinflussten sich wandelnde soziologische Auffassungen von Natürlichkeit und naturgerechter Lebensreform das Verhältnis zum Nackten. Nicht zuletzt die Fotografie spielte bald eine wichtige Rolle, sie transportierte neue Körperideale, die Porträt und Akt stilistische und inhaltliche Anpassungen abverlangten.¹²

Der Anatomieunterricht

Anatomieunterricht an amerikanischen Kunsthochschulen

Da es seit Anfang der 1870er-Jahre an den meisten Kunsthochschulen der USA Vorlesungen zur »artistic anatomy« gab,¹³ waren viele Studenten bereits mit der Materie vertraut. Bis Mitte der 1880er-Jahre wurde dort meist ein auf die Bedürfnisse der Künstler beschränkter Fokus gegenüber dem wissenschaftlichen Ansatz favorisiert, selbst wenn die Ansichten darüber, was ein Anatomieunterricht für angehende Künstler leisten sollte, differierten. Die im Folgenden kurz vorgestellten Ausrichtungen einiger größerer Institute sollen die Akzeptanz beziehungsweise Ablehnung des Münchner Angebots durch die US-amerikanischen Studenten verstehen helfen. Direkte Vergleiche ihrer Erfahrungen an der Alma Mater und der Münchner Akademie lassen sich aufgrund der dünnen Materialdecke nicht anstellen.

Der führende Künstleranatom in Boston von den frühen 1860er- bis in die 1880er-Jahre war William Rimmer, ein Maler und Bildhauer, der zunächst als Arzt ausgebildet worden war.¹⁴ In seinen Vorlesungen verband er sein medizinisches Wissen mit der Ästhetik antiker Figurendarstellungen und Erkenntnissen der zeitgenössischen Phrenologie und Physiologie.¹⁵ Rimmer verabscheute, was er »morbid anatomy« nannte, das

12 Zur Verbindung von Anatomie, Antike und Kunst in Fragmenten vgl. Kat. Ausst. Paris 1990; zum Umgang mit medizinischen Erkenntnissen in der Körperdarstellung vgl. Kat. Ausst. London 2000.

13 Bolger 1976, S. 59.

14 Bartlett 1890.

15 Davis 2003; Rimmer gab die Vorlesungen zunächst in seinem Atelier, dann am Lowell Institute in Boston, an der School for Design der Cooper Union 1866–1870, dann wieder in Boston am Museum of Fine Arts, Harris 1985, S. 15–17.

isolierte Studium einzelner Teile ohne Bezug zum gesamten äußeren Erscheinungsbild, das Sezieren hielt er nur für fortgeschrittene Künstler für sinnvoll.¹⁶ Seine öffentlichen Vorträge wurden auch von Studenten besucht.¹⁷ Zwei Publikationen zur Künstleranatomie machten seine Studien einem breiteren Publikum bekannt: *Elements of Design* (1864) und vor allem *Art Anatomy* (1877) bezeugen den großen Einfluss, den Charles Darwins Theorien zur Evolution und Emotion auf Rimmers Lehre hatten.¹⁸ Als er 1877 die Leitung der Klassen in Anatomie und Modellieren an der neu eröffneten Schule des Museum of Fine Arts übernahm, floss seine langjährige, publikumstaugliche Praxis in den Kunstunterricht ein, und seine künstlerische Ausrichtung blieb über seinen Tod hinaus maßgeblich für die Anatomievorlesungen.¹⁹ Von Mitte der 1880er-Jahre bis nach der Jahrhundertwende wurde dieses Fach von Dr. Edward Waldo Emerson gelehrt, dem jüngsten Sohn des Schriftstellers Ralph Waldo Emerson, auch er ein ehemaliger Arzt mit künstlerischen Neigungen.²⁰

Die New Yorker Schulen der National Academy und der Art Students League gaben zunächst beide der »artistic anatomy« gegenüber der »scientific anatomy« den Vorzug. Die Leitung der Art Students League betonte: »The difference between the analysis of a surgeon who thinks only of the detail and the analysis of an artist who considers the organic structure of man in relation to Art must be apparent with a single moment's thought.«²¹ Es ist sicher legitim, die persönlichen Münchner Erfahrungen tonangebender Lehrer der League wie Chase, Shirlaw und Dielman hinter dieser Überzeugung zu vermuten – ganz offensichtlich bewirkte Julius Kollmanns Unterricht in München hier keinen nachhaltigen Transfer der Materie. An der National Academy of Design wurden zunächst nur gelegentlich Anatomievorlesungen angeboten, die dann in der Regel von Malern gehalten wurden, die nicht speziell dafür ausgebildet waren.²² Erst Mitte der 1880er-Jahre änderte die League – und mit etwas Verspätung die National Academy –

16 Weidman 1985, S. 10.

17 Gelegentlich ließ er seine Schüler am Museum of Fine Arts anatomische Modelle in Ton modellieren; Bolger 1976, S. 59; – unter den prominenten, von Rimmer inspirierten Bostoner Künstlern, die Weidman 1985 (S. 10) nennt, war nur Frederick P. Vinton anschließend in München.

18 Davis 2003 [pdf. S. 1].

19 Zu Rimmer in New York an der National Academy und der Cooper Union vgl. ebd., S. 5–6; Davis schreibt hier, Wimmer habe an der Museum school in »drawing and painting« unterwiesen; Fleming 1986 (S. 233) dagegen in »anatomy, modeling«.

20 Biografie der Concord Library, Concord, MA, zu den Edward Waldo Emerson and Emerson Family papers, URL: https://concordlibrary.org/special-collections/fin_aids/EWE (Zugriff 12.08.2021); Fleming 1986, S. 233–234.

21 Waller fand, dass es ausreiche, wenn Studenten gelegentlich nach Knochen zeichneten; Frank Waller: *Art Students League Report on Art Schools*, New York 1879, S. 26, zitiert in Bolger 1976, S. 59–60. – In den ersten Jahren wurde Anatomie von J. Scott Harl(t?)ey unterrichtet; *Fiftieth Anniversary of The Art Students' League of New York*, 1925, S. 39, Art Students League records, AAA, Rolle NY59/20.

22 Zu den frühen Anatomievorlesungen an der National Academy vgl. Thayer 1976; dort hielt William Rimmer 1865 und 1870/71 Vorlesungen, in den 1880ern gab diese sporadisch der Maler James Wells Chamney (1843–1903), später Thomas Eakins; Fink, Taylor 1975, S. 109–119; – in den 1870ern musste Lemuel Wilmarth die »artistic anatomy« übernehmen, er ließ seine Schüler nach einem Skelett arbeiten; Bolger 1976, S. 59; siehe auch Anon. 1883, zur National Academy S. 50, zur Art Students' League S. 51.

ihre Haltung. Man verpflichtete ab 1885²³ beziehungsweise 1888²⁴ Thomas Eakins, der zuvor das Fach Künstleranatomie an der Pennsylvania Academy aufgebaut hatte.²⁵

Die Pennsylvania Academy of the Fine Arts bot eine umfassende wissenschaftliche Unterweisung in der Anatomie. Bald nach ihrer Gründung begann sie, eng mit der medizinischen Fakultät der University of Pennsylvania zu kooperieren.²⁶ In den 1870er-Jahren wurden die Vorlesungen für die Studenten der Pennsylvania Academy dem leitenden Anatomen des Jefferson Medical College, William W. Keen, übertragen.²⁷ Zusammen mit einigen Kunststudenten assistierte Eakins Keen als Präparator.²⁸ Bald darauf übernahm er selbst die Anatomiekurse an der Academy.²⁹ Er führte mit Studenten Sektionen von Tieren durch, und er fertigte und beaufsichtigte Abgüsse von menschlichen Präparaten. Der Anatomieunterricht und das Aktstudium erhielten einen zentralen Platz im Lehrplan.³⁰ Nachdem Eakins mit seiner kompromisslosen Haltung in deren Vermittlung bis zum Rauswurf angeeckt war, wurden die Kurse vermutlich in eingeschränktem Maße weitergeführt.³¹ Die quasi-wissenschaftliche Beschäftigung der Kunststudenten mit Anatomie wurde von außen kritisch beurteilt. William C. Brownell äußerte skeptisch, eine derartig ausschließliche Konzentration auf die Anatomie beeinträchtigt das Empfinden für Poesie und Schönheit: Zu viel Wissenschaft und zu wenig Antikenstudium machten Eakins und seine Lehre »a trifle too unclassic« und »too unacademic in his ideas«.³²

Der Anatomieunterricht am Art Institute of Chicago dagegen war eindeutig auf die Bedürfnisse von Kunststudenten beschränkt. Wie das gesamte pädagogische Konzept der Schule – seit ihrem enormen Wachstum in den 1890er-Jahren – war auch dieser Teil der Ausbildung am Vorbild der Pariser Schulen ausgerichtet. Grundlage bildete

23 Ab dem SS 1885/86 kamen auch die Studenten der League für sieben Jahre in den Genuss von Eakins' Unterricht; Bolger 1976, S. 60; ein Satz von Eakins' farbigen anatomischen Abgüsse wurde von der League erworben; »Circulars of 1885–86« in: Waller 1886, S. 13.

24 Eakins' Lehrtätigkeit an der National Academy ist nicht genau belegt; sie ist erstmals für 1888/89, dann pauschal für 1889–1900 nachgewiesen; Fink, Taylor 1975, S. 117–118.

25 Hendricks 1974, S.144–145; zur Diskussion von Eakins' Motivationen vgl. Kammen 2006, S. 47–50.

26 Kat. Ausst. Philadelphia 2011, S. 9; Bolger 1976, S. 59–60.

27 Zu William W. Keen, dem ersten US-amerikanischen Gehirnchirurgen vgl. URL: <http://www.jefferson.edu/university/jmc/departments/surgery/history/keen.html> (Zugriff 12.08.2021).

28 Bolger 1976, S. 60.

29 Am Jefferson Medical College wohnte er auch Operationen bei, welche Prof. Samuel D. Gross teilweise im Amphitheater vor Studenten durchführte. 1875 malte er Gross in seinem berühmten, auf der *Centennial Exhibition* von 1876 präsentierten Gemälde *The Gross Clinic* als modernen Heroen; auch während seines Studiums in Paris seziierte Eakins und besuchte Schauoperationen in Krankenhäusern und der École de Médecine; Johns 1983, S. 53–55.

30 »Timeline« zu den 1870er- und 1880er-Jahren unter URL: <https://pafaarchives.org/page/timeline> (Zugriff 12.08.2021); Kat. Ausst. Seattle 1983, S. 105.

31 Bolger 1976 (S. 60) schreibt, Thomas Hovenden (der 1886–1888 an der Academy zusammen mit Thomas Anshutz unterrichtete) habe einige Dinge zurückgefahren – so den Gebrauch von Fotografien als Unterrichtsmittel und das Sezieren –, stattdessen habe er Zeichnen nach der Antike wieder mehr betont.

32 Brownell 1879; der größte Teil seines Artikels über die Schule befasst sich mit dem Anatomieunterricht (S. 742–750), Zitat zu Eakins S. 750.

die *Artistic Anatomy* von Mathias Duval, Anatomieprofessor an der École des Beaux-Arts in Paris.³³ Pro Jahr wurden etwa 20 Vorlesungen über Knochen- und Muskellehre gehalten. Zusätzlich wurde ein Mal pro Woche das Zeichnen von Knochen- und Muskelstrukturen geübt und am Semesterende geprüft: eine Praxis, die wohl ebenfalls auf dem Pariser Vorbild basierte, wo das intensive Zeichnen von anatomischen Abgüssen an der École auf den speziellen Concours vorbereitete.³⁴ Zusätzlich offerierte John H. Vanderpoel Kurzvorlesungen über die »Construction and Relation of the Human Features«; sein Buch *The Human Figure* illustriert seinen rein künstlerischen Ansatz.³⁵ Sektionen wurden am Art Institute of Chicago nicht durchgeführt, jedoch konnten Interessierte an einer medizinischen Fakultät daran teilnehmen.³⁶

Emil Harless: Pionier der Künstleranatomie an der Münchner Akademie

Obwohl an der Münchner wie an anderen europäischen Akademien der Anatomieunterricht in der Konstitution verankert war,³⁷ spielte er unter der Regentschaft der eher realismus- und körperfeindlichen Nazarener kaum eine Rolle. Das änderte sich ganz allmählich Anfang der 1850er-Jahre. Als Direktor Wilhelm von Kaulbach den »Vorstand des physiologischen Kabinetts der kgl. bayr. Universität München« Dr. Emil Harless³⁸ dem Ministerium als Kandidaten vorschlug, präziserte er seine Vorstellung von der Materie und deren Vermittlung:

Der Mediciner mag von dem Innern des menschlichen Leibes ausgehen und die einzelnen Glieder vorzugsweise nach ihrer physiologischen Funktion betrachten, dem Künstler aber kommt es auf die Form, auf die äußere Erscheinung an, er geht von der Oberfläche aus und will sie gründlich kennen lernen, will darüber belehrt sein, wie sie durch das Innere bedingt wird, wie die bestimmte Lage eines einzelnen Gliedes oder seiner Bewegung auf den übrigen menschlichen Körper einwirkt. Der Anatom, welcher dies den Künstlern anschaulich machen soll, wird selbst dazu einigermaßen Zeichner sein müssen, um die Grundformen schematisieren zu können.³⁹

33 Mathias Duval: *Précis de l'anatomie à l'usage des artistes* (1881); Duvals Buch erschien 1884 erstmals auf Englisch (Mathias Duval, Frederick Enos Fenton: *Artistic anatomy*, London [u.a.]), erst 1890 auf Deutsch (*Grundriss der Anatomie für Künstler von Mathias Duval*, hg. v. F. Neelsen, Stuttgart).

34 Cierpic 1957, S. 67–68; zum anatomischen Zeichnen für die *Concours d'admission* sowie den *Concours spécial* in Anatomie an der École des Beaux-Arts vgl. Callen 1997, S. 34–37.

35 Vanderpoel 1958.

36 Art Institute Circular 1892/93, S. 14–19; Cierpic 1957, S. 67–68.

37 Konstitution der königlichen Akademie der bildenden Künste, 1808, abgedruckt in: Zacharias 1985, S. 327–341, »4. Anatomie«, S. 328.

38 Emil Harless' (1820–1862) Familienname findet sich häufig auch »Harless« buchstabiert.

39 Akademie an das Staatsministerium, 18. Nov. 1854, unterzeichnet von W. Kaulbach, BHStA, MK 51439; zur Berufung vgl. Staatsministerium an die Akademie, 14. Dez. 1854, BHStA, MK 51439.

Nun, Harless bekam die Stelle (1851–1862), und wie mehrere seiner Nachfolger hinterließ er ein Standardwerk, das *Lehrbuch der plastischen Anatomie für Akademische Anstalten und zum Selbstunterricht*,⁴⁰ in dem sich »[d]ie Konzeptualisierung naturwissenschaftlicher (Bild-)Kompetenz [...] in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Traditionen [konturierte].«⁴¹ In der Einleitung sprach er von den »Schwierigkeiten«, die er an der »hiesigen Akademie« zu »überwinden« hatte, wo von einigen Kollegen die plastische Anatomie »als gefährlich dem freien Schaffen des idealen, und die naturalistische Richtung zu sehr fördernd, gefürchtet oder wenigstens schal angesehen wird.«⁴² Harless dagegen verband medizinische Empirie mit späromantischer Einfühlung zu einem fortschrittlichen Ganzen: Die plastische Anatomie habe die Aufgabe, »erstens die Schönheitsgesetze des menschlichen Körperbaues, zweitens die organischen Gesetze seiner Massen, Linien und Farben in den verschiedensten Situationen und drittens die psychologische und ethische Bedeutung derselben auffinden und kennen zu lehren.«⁴³ Er nahm Bezug auf die darwinistische Prämisse von der zweckmäßigen Ausbildung aller Formen bei den Säugetieren und machte sich lustig über die rückständigen, doch noch immer populären physiognomischen Deutungen von Körperformen und Gesichtszügen.⁴⁴ Dass Naturwahrheit nicht in Opposition zu klassischen Schönheitsidealen stand, bekräftigte er durch realistisches Abbildungsmaterial;⁴⁵ Bedeutung im Bild, so meinte er, könne ebenso aus einer natürlichen wie aus einer antik-idealen Figur gelesen werden, entscheidend sei die präzise Erfassung über die Kontur. Er warnte gleichermaßen vor dem Kaschieren eines Defizits an anatomischer Kenntnis durch Draperien wie vor exzessivem Gebärden- und unnatürlichem Muskelspiel.⁴⁶

Vermutlich überforderten Harless' anspruchsvolle Ausführungen nicht nur Teile des Kollegiums, sondern auch das studentische Publikum, soviel lässt sich indirekt aus dem Steckbrief für seinen Nachfolger deduzieren: Die Akademieleitung schrieb 1862 an das Ministerium, man wünsche sich die Konzentration auf »das für den Künstler Nothwendige« und eine Ergänzung der Vorlesung durch eine praktische Einübung des Gelernten im »anatomischen Zeichnen«, also eine weitergehende Integration in den Unterricht.⁴⁷

40 Harless 1856; Kaulbachs Einsatz quittierte er mit einer Widmung: »Dem Künstler Wilhelm v. Kaulbach und dem Anatomen Hyrtl [der Wiener Anatomen Joseph Hyrtl] in Verehrung und Freundschaft gewidmet.«

41 Zimmermann 2009, S. 33.

42 Harless 1856, Bd. 1, S. VIII.

43 Ebd., S. 4.

44 Ebd., S. 5.

45 Basierend auf Fotografien wurden Umrisszeichnungen gefertigt, die als Lithografien gedruckt wurden, eine Vorgehensweise, die der naturnahen Abbildung diene; Harless 1856, Bd. 2, S. VIII.

46 »Diese Leute [die Berufsmodelle] treiben eine Art Koketterie mit ihrem kräftigen Muskelbau und glauben, sich besonders dadurch empfehlenswert zu machen, wenn sie die Muskeln möglichst über die Oberfläche hervordrängen.« Ebd. – Diese ins 18. Jahrhundert zurückgehende Praxis lässt sich an Aktstudien von Akademie-schülern in den 1850er-Jahren noch durchaus beobachten, etwa in der eines Mannes in extremer »Kraft«-Pose von Wilhelm Leibl, die nach eigener Aussage die vollste Zustimmung Strähubers fand; Kat. Ausst. München 1994, S. 195.

47 Ausschlaggebend könnte auch gewesen sein, dass das bisherige Gehalt zwischen den Lehrkräften für den theoretischen und den praktischen Unterricht aufgeteilt wurde und man davon ausging, dass die Theorie reduziert werden müsse; Akademie an das Staatsministerium, 2. Juli 1862, BHStA, MK 51439.

Julius Kollmann: moderne Anatomie und traditionelle Modelle

Dr. Julius Kollmann, Privatdozent an der medizinischen Fakultät der Universität, wurde Harless' Nachfolger und gab ab 1862 bis 1878 den theoretischen Unterricht an zwei Nachmittagen im Wintersemester; dazu korrigierte Strähuber bis 1882 das für die Anfänger nun obligatorische Zeichnen nach anatomischen Abgüssen an zwei Nachmittagen des Sommersemesters. Kollmann hatte für den Fall seiner Lehrverpflichtung angeboten, schnell und billig »im Laufe der Ferien an geeigneten Körpern rasch Präparate« abzunehmen und davon Gipsformen herzustellen.⁴⁸ Kollmanns *Plastische Anatomie des Menschlichen Körpers: Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde* darf als Leitfaden für seinen Unterricht gelesen werden.⁴⁹ Die Kenntnisse der systematischen Anatomie hatten sich seit Harless ebenso erweitert wie deren formale Darstellungsmöglichkeiten – so ließen sich beispielsweise mit dem Orthoskop Körperumrisse und Skelett in Deckung bringen.⁵⁰ Auch Kollmanns Behandlung der Kopfmuskeln war in dieser Ausführlichkeit bemerkenswert: Er erklärte den Ausdruck der Gemütsbewegungen und der Mimik, wobei er dem Auge besondere Aufmerksamkeit widmete.⁵¹ Ebenso wie Harless bezog sich Kollmann auf Charles Darwin und verwehrt sich gegen physiognomische Charakterdeutungen.⁵²

Kollmanns Buch reflektiert ein gegenüber Harless verändertes Körperideal, das statt auf Natürlichkeit wieder stärker auf die ästhetische Vorbildlichkeit kunsthistorischer Vorbilder rekurriert: Aus der Antike wählte er den *Borghesischen Fechter* zur Illustration von Bewegung, womit er sicher bewusst an den allgemeinen Konsens anknüpfte – schließlich wurde diese Figur in den Kunstschulen von Paris bis Philadelphia hierfür herangezogen. Kollmann nannte ihn »eine mit dem Meisel [sic] geschriebene plastische Anatomie«.⁵³ Aus der Renaissance zitierte er häufig Michelangelos gezeichnete Körperdarstellungen, denn, so Kollmann, sie repräsentierten ideale Mittelformen,

48 Auf deren Basis wurden auch Papiermaché-Abgüsse gefertigt, an denen Muskeln, Sehnen und Knochen farbig markiert und damit besser gezeigt werden konnten als am weißen Gips; Akademie an das Staatsministerium, 2. Juli 1862, BHStA, MK 51439; zu Strähuber vgl. den »Bericht über die Thätigkeit der verschiedenen Schulen an der AdBK während des Jahres 1872/73«, 1. Aug. 1873, BHStA, MK 14095.

49 Kollmann 1886; Julius Kollmanns (1834–1918) Veröffentlichung fiel bereits in die Zeit nach seinem Umzug nach Basel, doch er wies in seiner Einleitung mehrmals darauf hin, dass er seine Methode an der Münchner Kunstakademie erprobt hätte; ebd., S. III, 6, 14, 19.

50 Kollmann bezieht sich auf eine Innovation des Frankfurter Kollegen J.Ch.G. Lucae, ebd., S. 15–18; der Abguss eines Menschen und sein Skelett werden nacheinander in derselben Stellung unter eine Glasscheibe gelegt; durch das Orthoskop können solche Darstellungen dann vergrößert oder verkleinert werden.

51 Ebd., zu den Muskeln des Kopfes S. 252–341, zum Auge S. 274–296, zu den Gemütsbewegungen S. 308–340, zur Physiognomie der Nase S. 301. – Kollmann erwähnt speziell Darwins *Über den Ausdruck der Gemütsbewegungen bei Mensch und Tier*, das ihm trotz einiger Bedenken als wertvolle Grundlage für seine physiognomischen Untersuchungen diene.

52 Ebd., S. 311–312.

53 Kat. Ausst. Paris 2008, S. 226–231; Bolger 1976, S. 56; Kollmann verweist ausdrücklich auf den Klassiker von Jean Galbert Salvage: *Anatomie du gladiateur combattant, applicable aux beaux arts*, Paris 1812; Kollmann 1886, S. 14.

abstrahierte Normen, die zwar in der Natur so nicht vorkämen, doch für das Erlernen der menschlichen Form geeigneter seien als das Studium des Individuellen.⁵⁴ Seine Norm bezog der Anatom auf die »volle kräftige Muskulatur eines Mannes« – denn man dürfe »... dem Künstler nicht abgemagerte Schwächlinge zeigen, wenn er die Muskulatur des Körpers verstehen soll.«⁵⁵ Dagegen nutzte er »magere Individuen« in der Knochenlehre.⁵⁶ Von diesem Standard ließen sich die »Abweichungen« ableiten: »Von hier ab bis zum abgezehrten Greis oder bis zu den weichen Formen des Weibes wird der Künstler seinen Weg dann selbst finden können ...«⁵⁷

Jene ästhetischen Präferenzen und Prinzipien, die Kollmanns *Plastische Anatomie* beeinflussten, prägten auch die Zeichenklassen an der Akademie. In der Antikenklasse galt der *Borghesische Fechter* aufgrund seiner dynamischen Körperhaltung als die größte Herausforderung für den fortgeschrittenen Schüler.⁵⁸ In den Aktsälen wurden entweder knabenhafte oder muskulöse Typen gestellt, die möglichst geringe Abweichungen von der Norm aufwiesen – »lieber einen Grobschmied zum Modell als einen Schneider« riet Kollmann.⁵⁹ Alte, ausgezehrte Modelle stellten dagegen Studienobjekte für die Kopf- und Halbaktzeichnungen in den Naturklassen dar.

Für die Studierenden standen neben den Vorlesungen nun auch praktische Übungen auf dem Programm: Sie erhielten Gliedmaßen zugeteilt, aus denen sie unter Anleitung Präparate fertigten, manche scheinen diese nur gezeichnet zu haben.⁶⁰ Das Interesse der Studentenschaft am Anatomieunterricht in den 1870er-Jahren war wohl nicht übermäßig, die US-amerikanischen Kommilitonen erwähnen ihn kaum. Selbst wenn sich in den Anfängerklassen einige Lehrkräfte wie Strähuber oder Raab um die Vermittlung anatomischer Korrektheit mühten, war die Anatomie – ebenso wie das Aktstudium – weiterhin unterbewertet. In den Natur- und Malklassen wiesen Halbakte häufig Defizite in der anatomischen Kenntnis auf, und sogar in den Komponierschulen herrschte nicht gerade das Primat der anatomischen Durchdringung: Bei Piloty galt die Brillanz im Vortrag malerischer Techniken mehr als die Anatomie der Figuren, in

54 Ebd., S. 10–14; Kollmanns Abhandlung in der Einleitung weist große Ähnlichkeiten mit den gleichen Gegenständen in derjenigen Mathias Duvals zu seiner *Künstleranatomie* auf. – Duval kritisierte in seiner Vorrede zu *Précis d'anatomie à l'usage des artistes* französische Kollegen für deren Trennung von Text und Bild und erwähnte als positive Gegenbeispiele in Deutschland Harless' *Lehrbuch der plastischen Anatomie für akademische Anstalten* sowie in England John Marshalls *Anatomie (sic) for Artists* (London 1878); Duval 1881, S. VI; auch Duval hebt den *Fechter* sowie Beispiele aus der Renaissance, von Michelangelo, da Vinci und Raffael hervor; zu Duval vgl. Callen 1997, S. 3, 38–41.

55 Kollmann 1886, S. 13; damit widerspricht Kollmann Harless' Prämissen.

56 Ebd., S. 6.

57 Ebd., S. 13; diese Anschauung bestimmt sein gesamtes Buch, so wird weibliche Anatomie zusammen mit der von Kindern und anderen »Rassen« nur im Anhang behandelt.

58 Davon erzählte Karl Stauffer-Bern, der den *Borghesischen Fechter* in Strähubers Klasse zeichnete; ders. an die Eltern, 25. Juni 1876, Stauffer-Bern 1914, S. 61.

59 Kollmann 1886, S. 13.

60 Stauffer-Bern, der im SS 1877/78 bei Kollmann Präparate fertigte, fand dies »verdammt kitschlich« und wollte deshalb bloß noch Zeichnungen machen, schließlich sah er sich nur noch Präparate an; ders. an die Eltern, 12. Nov. und 10. Dez. 1877, Stauffer-Bern 1914, S. 77–82, S. 79, 81.

der Diez-Schule leuchteten vor allem die Köpfe der Porträtierten aus dem Dunkel, und die Schüler Lindenschmits kleideten ihre Figuren ohnehin in großzügig geschnittene Gewänder.

Nikolaus Rüdinger: Empirie und Naturalismus

Eine einschneidende Veränderung brachte erst Prof. Nikolaus Rüdinger, der ab dem Wintersemester 1878/79 die »plastisch-anatomischen« Vorlesungen für die Studierenden der Akademie und der Kunstgewerbeschule übernahm. Zum ersten Mal fand dieser Unterricht nicht mehr in der Akademie statt, sondern im anatomischen Theater der medizinischen Fakultät der Universität.⁶¹ In dem exedraförmigen Theater mit den steil ansteigenden Sitzreihen hatten die Studenten eine viel bessere Sicht auf das Geschehen.⁶² Es standen »reiche Anschauungsmittel« zur Verfügung; neu waren vor allem die »frischen Präparate« von Leichen, die Prof. Rüdinger herstellen ließ, und anhand derer er seine Demonstrationen durchführte. Die Akademieleitung betrachtete das für die Vorlesungen als großen Gewinn.⁶³ Nikolaus Rüdinger war seit Mitte der 1850er-Jahre an der Münchner Universität tätig, hatte sich durch die Herstellung anatomischer Präparate ausgezeichnet und sich als Spezialist für makroskopische Anatomie einen Namen gemacht; er gab Atlanten zu verschiedenen Feldern der deskriptiv-anatomischen Anatomie heraus⁶⁴ und leitete seit 1881 die gleichlautende Abteilung an der Universität; er publizierte reichlich, um in Fachkreisen Anerkennung zu gewinnen – eine »Anatomie für Künstler« hatte da wohl nicht genügend Profilierungspotential.⁶⁵

Die Kunststudenten im anatomischen Theater gruselte es zunächst von den »hautlosen Muskelmännern und Frauenleichen«, aber »man gewöhnte sich daran und stumpfte ab.«⁶⁶ Sie stiegen nun tiefer in die Materie ein und stellten selbst Präparate von Leichenteilen her. Einige US-amerikanische Studenten waren sehr beeindruckt von diesem Ort und dem für die meisten völlig neuartigen Unterricht. J.W. Alexander berichtete von den »lectures«: »And on all subjects-even anatomy, with pickled arms and legs.«⁶⁷ Auch für Karl Kappes war unter den theoretischen Fächern die Anatomie das interessanteste: »We have lectures on perspective-Art-Architecture and Anatomy.

61 Wegen der räumlichen Entfernung von der Akademie wurden die zwei Wochenstunden zusammen auf den Samstagnachmittag verlegt; Dr. Rüdinger an das Staatsministerium, 6. Nov. 1885, BHStA, MK 51439.

62 Das 1823 von Leo von Klenze nach Vorgaben Ignaz Döllingers entworfene Anatomiegebäude in der Schillerstraße, Ecke Findlingstraße, wurde 1855 und 1885 umgebaut und erweitert und 1949 abgebrochen; zur Baugeschichte vgl. Kaiser 1981.

63 Akademie an das Staatsministerium, 29. Feb. 1880, BHStA, MK 51439.

64 Rüdingers Veröffentlichungen zur topografischen Anatomie richten sich ausschließlich an Mediziner; Rüdinger 1873/74, Rüdinger 1891.

65 Nikolaus Rüdinger (1832–1896), einem ehemaligen Barbier, gelang, trotz dürftiger Schulbildung, an der Münchner Universität eine unorthodoxe, steile Karriere zum wesentlichen topografischen Anatomen; Krause 1907, S. 580–582; Boehm, Spörl 1972, S. 216.

66 Kreidolf 1957, S. 88.

67 J.W. Alexander an Col. E.J. Allen, München, 17. März 1878, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1728.

The lectures on Anatomy are very interesting. We have bodies for the purpose of desecation [sic] and by these means are able to study the musels [sic] with advantage.«⁶⁸ T.C. Steele aus Indianapolis schilderte die suggestive Wirkung der Kontraste von hell und dunkel, die Verbindung von Leichnam und lebendem Modell, welches das klassisch-antike Schönheitsideal verkörperte.

Noch nie habe ich etwas Unheimlicheres als dieses Amphitheater gesehen. Ein Teil des Raumes wird von Gaslicht hell beleuchtet, während der Rest im Schatten liegt. Das große ernste Gesicht des Professors, sein rundlicher, mit schwarzem Samt bekleideter Körper erscheint düster gegen die weiß eingehüllte Figur auf dem Marmortisch und dem nackten, sehnigen und kräftigen Körper des Modells daneben, dessen Brustkorb ebenso schön ist wie der einer antiken Figur. Es lohnt sich, dieses Bild für eine zukünftige Arbeit in Erinnerung zu behalten.⁶⁹

Der Bildhauer und Maler Frederick MacMonnies, der im Wintersemester 1884/85 an der Akademie studierte, erwähnt in seinem Tagebuch die Anatomievorlesung häufiger und ausführlicher als das Zeichnen in der Naturklasse oder den Abendakt.⁷⁰ Seine Beschreibung des Anatomiesaals lässt keinen Zweifel, dass er zum ersten Mal ein anatomisches Theater besuchte.⁷¹ Obwohl sein Deutsch nicht gut war, hatte er den Eindruck, dank der Gesten des Professors und der einen oder anderen bekannten Vokabel den Ausführungen folgen zu können. »... went to the lecture in Anatomy. Very interesting I learned more this aft[ternoon] about anatomy generally than I ever did before. The ghastly + sickening sight of the pickled human being who was cut and slashed + dissected and pulled about generally ...«⁷² MacMonnies kämpfte sichtlich gegen seine Erschütterung angesichts der geschundenen, toten Körper, rekapitulierte dennoch, was er über die Konservierung der Leichen für den Unterricht gelernt hatte.⁷³

Rüdingers Lehrtätigkeit von 1878 bis 1886 fiel in jene Entwicklungsphase der Akademie, in der das Studium der menschlichen Figur zunehmend Gewicht erhielt. Das Aktstudium wurde gestärkt, das Naturstudium gewann endgültig Präzedenz vor dem Antikenstudium. Die altmeisterlichen Impressionen, die man mit begrenzten anatomischen Kenntnissen meistern konnte, waren passé, der Mensch wurde nun im hellen, naturalistischen Licht gezeigt, die Körperformen wurden klar definiert.

68 Karl Kappes an die Eltern, München, 26. Nov. 1883, Kappes 1950–51, S. 28.

69 T.C. Steele an Dr. William B. Fletcher, 15. Feb. 1881, Steele papers, Indiana Historical Society, Indianapolis, zitiert in: Kat. Ausst. Köln 1990, S. 32.

70 Zu MacMonnies allg. vgl. Kat. Ausst. Giverny 2001; Smart 1996, darin das Kapitel »Munich: An Entr'acte«, S. 47–57.

71 Frederick MacMonnies, Tagebucheinträge, 22. Nov., 29. Nov., 13. Dez. 1884, 13. Jan. 1885, Frederick MacMonnies papers, AAA.

72 MacMonnies, Tagebucheintrag, 13. Dez. 1884, Frederick MacMonnies papers, AAA.

73 Ebd.; Rüdinger führte in den 1870er-Jahren auch ein Verfahren zur Konservierung von Leichen durch Karbolinjektion ein; Rückert 1910, S. 25.

Die Künstleranatomie bis nach der Jahrhundertwende

Nikolaus Rüdinger wurde von Johannes Rückert abgelöst,⁷⁴ der ihm als Prosektor assistiert hatte. Zwar wirkte Rückert als Professor für Anatomie an der Thierärztlichen Hochschule, doch er war Humanmediziner und verfolgte zeittypische Forschungsinteressen wie vergleichende Entwicklungsgeschichte und Vererbungszytologie;⁷⁵ ein ausgeprägtes Interesse für Künstleranatomie scheint er nicht gehabt zu haben. Unter seiner Leitung wurde 1908 das von Heilmann und Littmann erbaute, neue anatomische Institut in Betrieb genommen, wo die Akademiestudenten in einem Hörsaal mit modernsten Geräten saßen und im Präpariersaal Präparate fertigten.⁷⁶

Erst Rückerts Nachfolger Siegfried Mollier,⁷⁷ Professor für Anatomie an der Universität, widmete sich 1897–1941 wieder intensiv den speziellen Bedürfnissen der Künstler. Mollier investierte in den ersten Jahren in seine eigene Ausbildung zum Künstleranatom, er lernte Zeichnen und baute einen großen Fundus an Anschauungsmaterialien auf. Die Akademie belobigte ihn gegenüber dem Staatsministerium: »Seit Professor Dr. Mollier den anatomischen Unterricht für die Akademiker übernommen hat, sind die Vorlesungen, die früher schwach besucht waren, mehr als überfüllt.«⁷⁸ Seine umfassende Publikation zur Künstleranatomie, *Plastische Anatomie: Die Konstruktive Form des menschlichen Körpers*,⁷⁹ entwickelte er über die Jahrzehnte seiner Lehrtätigkeit,⁸⁰ doch die moderne Ästhetik des Bildmaterials entspricht dem Erscheinungsdatum in den 1920er-Jahren.

Das Aktstudium an der Münchner Akademie

Das Aktstudium als eine der zentralen Vermittlungsformen der Kunstakademie wurde in den Statuten von 1664 der Académie royale des Beaux-Arts in Paris erstmals als Privileg verankert. Die Zeichnung nach dem nackten Modell wurde fortan »Académie« genannt – als Synonym für die Institution manifestierte dieses Kernstück der

74 Johannes Rückert (1854–1923); Akademie an das Staatsministerium, 10. Juli 1886, BHStA, MK 51439; Rückert gab die Vorlesungen zugunsten vermehrter Lehrtätigkeit an der Universität ab; Akademie an das Staatsministerium, 12. Okt. 1897, BHStA, MK 51439; siehe auch: Jooss, Brantl 2008, S. 558.

75 Boehm, Spörl 1972, S. 216–217.

76 Rückert 1910, S. 41–47.

77 Zur Siegfried Mollier (1866–1954) vgl. Dieckhöfer 1997. – Dem Umstand, dass Mollier schlecht bezahlt wurde, verdankt sich ein umfangreicher Briefwechsel zwischen ihm und der Akademie sowie dieser mit dem Staatsministerium. Die von ihm aufgeführten Hörerzahlen scheinen nicht immer kongruent: 1907 gab er an, dass 400 Hörer sein »grosses demonstratives Colleg« besuchten (Mollier an die Akademie, 27. Nov. 1907); 1910 beziffert er das Wachstum von anfangs 76 Studenten auf dann 656 (Mollier an die Akademie, 19. Dez. 1910); 1911 ist von durchschnittlich 320 Akademiestudenten die Rede (Akademie an das Staatsministerium, 7. Apr. 1911), alle BHStA, MK 51439; auch Hermann Ebers beschrieb die Vorlesungen Molliers als ausgezeichnet und sehr beliebt; vgl. auch Krause 2006, S. 6–7.

78 Akademie an das Staatsministerium, 14. Jan. 1902, BHStA, MK 51439.

79 Mollier 1924.

80 Mollier 1924, Vorwort und Einleitung s. v.

akademischen Ausbildung deren normative Funktion.⁸¹ In ganz Europa beanspruchten Kunstakademien bei ihrer Gründung ein Monopol auf diese Art der Instruktion.⁸² Anhand des Menschen, der ›Krone der Schöpfung‹ mit der erklärtermaßen größten Bandbreite an Gestaltformen, sollte die Natur imitiert, aber auch sublimiert werden. Zwischen den Polen »Repräsentation« und »Mimesis«⁸³ wurden alle anderen Gegenstände des visuellen Umfelds, selbst der Landschaft, nach ähnlichen Kriterien selektiert und komponiert.⁸⁴

Bis weit ins 19. Jahrhundert war das männliche Aktmodell bevorzugte Projektionsfläche für den jeweiligen ästhetisch-ideologischen Kanon, während sich in der auf Öffentlichkeit gerichteten bildnerischen Praxis allmählich der weibliche Akt durchsetzte.⁸⁵ Er entwickelte sich zu einem eigenen Genre – zunehmend unabhängig von mythologischen oder allegorischen Zielvorgaben und vornehmlich intendiert für den männlichen Betrachter.⁸⁶ Gegen Ende des Jahrhunderts geriet das akademische Zeichnen nach dem Aktmodell in die Kritik der avantgardistisch gesinnten Künstlerschaft, die es mit technischem Drill und normierter Repräsentation assoziierte.

Das Aktstudium war in der Gründungsurkunde der Münchner Akademie und allen aktuellen Satzungen verankert,⁸⁷ doch sein Stellenwert galt lange Zeit als gering, die Übungsmöglichkeiten für die Studenten blieben reduziert und die daraus resultierenden Defizite der anatomisch korrekten Körperdarstellung in Zeichnungen und Gemälden der Schüler offensichtlich. Dieses Unterkapitel untersucht Hintergründe jener Versäumnisse und mögliche Konsequenzen für die Formation der Studenten. Es zeigt progressive Verbesserungen auf, veranschaulicht aber auch die Auswirkungen einer stärker durch die Antike als die Anatomie und die eigene Anschauung bestimmten Sicht auf den menschlichen Körper,⁸⁸

Neben den aktenkundigen Zustandsbeschreibungen und Erinnerungen der Schüler werden zur Visualisierung vermittelter Formen und Normen und der sich wandelnden technischen und inhaltlichen Ansätze Arbeitsbeispiele herangezogen – zum einen aus dem sogenannten »Abendakt«, zum anderen aus den Natur- und technischen Malklassen, wo die Versäumnisse des Abendakts teilweise kompensiert wurden. Da vor

81 Knofler 2000, S. 12; weitere Grundlagen des Kapitels: Kat. Ausst. Binghamton 1974; Boime 1986; Pevsner 1986; Bammes 1992; Kat. Ausst. Karlsruhe 1994; Goldstein 1996; Trodd, Denis 2000.

82 Boime 1986, S. 4.

83 Trodd, Cardoso 2000, S. 8.

84 Corinth 1995, S. 96: »Ferner kommt hinzu, daß der nackte Mensch als Modell zur Erziehung werdender bildender Künstler das beste Mittel ist, Landschaftsmaler und novellistische Dorfmalere haben in ihrer Studienzeit Akte gezeichnet und gemalt.«

85 Weiermair 2000, S. 8.

86 Zur französischen Malerei des Klassizismus, in der die Repräsentation männlicher Ideale durch das Aktmodell eine herausragende Rolle spielt, vgl. Solomon-Godeau 1997: zur Ablösung des männlichen durch das weibliche Modell, S. 43–46, zu den männlichen Typen, welche auf Winkelmann zurückgingen, S. 62.

87 Konstitution der königlichen Akademie, »VIII. Zeichnen und Modellieren nach der Natur«, abgedruckt in Zacharias 1985, S. 328.

88 Zur nachhaltig antikisierenden Tendenz der Aktzeichnung an den Pariser Schulen siehe Goldstein 1996, S. 172–173.

allem das intensive Aktstudium an den Pariser Kunstschulen und die daraus resultierende Beherrschung des Aktes zum wichtigen Unterscheidungskriterium zwischen einer Pariser und einer Münchner Ausbildung wurden, ist ein Exkurs dazu angebracht.

Ferner wird ansatzweise die Entwicklung der Aktmalerei als Genre für den amerikanischen Markt untersucht. Ein Blick auf das Aktstudium an den dortigen Kunstschulen zeigt deren Orientierung am Pariser Vorbild. Der Akt als eigenes Genre entwickelte sich in den USA zunächst in kleinen Nischen und erst die allegorische Wandmalerei in den 1890er-Jahren setzte Aktdarstellungen im großen Stil ein, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Ein Ausblick auf den Stellenwert des Aktes in den USA und in München bis zur Jahrhundertwende beschließt diesen Abschnitt.

Praktische, finanzielle und inhaltliche Voraussetzungen

Für die Einschränkungen im Aktstudium an der Münchner Akademie waren wohl eng miteinander verknüpfte praktische und finanzielle Motive sowie inhaltliche Gründe verantwortlich, wobei letztere vermutlich maßgeblich waren. Trotz ihrer zentralen Rolle für die Kunststadt wurden der Akademie von der bayerischen Staatsregierung begrenzte finanzielle Mittel gewährt.⁸⁹ Pilotys Reformpläne, die das Studium nach dem lebenden Modell stärken sollten, konnten deswegen nur eingeschränkt verwirklicht werden. Die Schüler waren darüber ungehalten, so etwa Krsnjavi, der Anfang der 1870er-Jahre die Akademie besucht hatte:

Auch in einer Zeit, als Raab eine wirkliche und energische Verbesserung des Zeichenunterrichts an der Münchner Akademie einführte, blieb indessen der obenerwähnte Uebelstand des mangelhaften und viel zu eingeschränkten Aktzeichnens fortbestehen aus – Sparsamkeit! Die Akademie zu München, obwohl sie die erste und beste deutsche Akademie ist, [...] ist eine der schlechtest dotierten Kunstlehranstalten der Welt. ... was aber dem Unterricht den größten Schaden bringt, ist die nothgedrungene Sparsamkeit bei den Modellen, hauptsächlich den Aktmodellen.⁹⁰

Ganz offensichtlich übertrieb dieser Ehemalige mit seiner Diagnose. Schon zu seiner Zeit zeichnete man zusätzlich in den Naturklassen regelmäßig Akt,⁹¹ doch wurde dies insgesamt als (zu) wenig empfunden. Notorisch klamme Finanzen spielten dabei sicher eine Rolle.⁹²

⁸⁹ Die zähen Verhandlungen der Akademie mit dem Staatsministerium betreffs Raumnot, Personalnot, Gehaltserhöhungen und Modellgelder geben über stets knappe Mittel Aufschluss; BHStA, MK 51438.

⁹⁰ Krsnjavi 1880, S. 112.

⁹¹ So wurden im SS 1872, in der Naturklasse Anschütz, 220 Std. Aktmodell, 48 Std. Halbaktmodell, 260 Std. Kopfmodell gezeichnet; Statistischer Bericht der KbAdbK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095.

⁹² Modellgelder waren gestaffelt: Eine Person, die als Kopfmodell arbeitete, erhielt sehr viel weniger als ein Ganzkörper-Aktmodell; Beispiele für Raten gibt Daalen 1888 (S. 364): »An der Münchener Akademie wird für Kopfmodell 45 Pfg., für Kostümmodell 50 Pfg., für Halbakt 60 bis 65 Pfg., für ganz Akt 75 Pfg. per Stunde

Zumindest die Lehrkräfte, die den Abendakt stellten, gingen lange Zeit nicht zu Lasten des Budgets: Wie an den meisten Akademien übernahmen die Professoren turnusmäßig die Korrektur eines Aktsaals, nur Strähuber korrigierte konstant im jeweils anderen Saal. Nicht jeder Professor war gleichermaßen prädestiniert dafür wie Strähuber, der über fundierte anatomische Kenntnisse verfügte. Carl Schultheiß, Zeichenschüler Ende der 1860er-Jahre erinnerte sich: »In der damaligen alten Akademie korrigierten die Professoren noch den Abendakt. Die überheizten Aktsäle waren das reinste Schwitzbad und sehr unbeliebt.«⁹³ Krsnjavi schilderte die Praxis der wechselnden Korrektoren:

Während in einem Aktsaal Strähuber korrigierte, wechselten sämtliche [sic] Professoren im anderen ab. Letzteres war sehr interessant und erheiternd, aber praktisch war es nicht. Die Professoren nahmen die Sache auch so ziemlich von der leichten Seite, keiner mochte sich allzu genau mit ihm unbekanntem Schülern Anderer befassen.⁹⁴

Ob es von Seiten der bayerischen Regierung moralische Bedenken gegen das Aktstudium gab, ist an der Korrespondenz zwischen Ministerium und Akademie nicht ablesbar. Näherliegend sind inhaltliche Gründe, die den Professoren selbst bis Anfang der 1880er-Jahre eine Ausweitung des Aktstudiums als nicht sonderlich dringlich erscheinen ließen. Denn im historischen Realismus Münchner Prägung, welcher sich seit den 1850er-Jahren durchgesetzt hatte, generierte eine Figur ihre Bedeutung nicht aus ihrer idealen Nacktheit wie in der mythologischen Historienmalerei, sondern aus Kostüm und Requisiten sowie der Charakterisierung des Kopfes. Es gibt durchaus Beispiele für Aktdarstellungen durch einzelne Professoren: Piloty schuf nur gelegentlich einen (Halb-)Akt wie etwa in *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*, Lindenschmit hingegen widmete sich häufiger idealen Aktdarstellungen im mythologischen Ambiente, von denen sein Gemälde *Venus und Adonis* das bekannteste war; auch Otto Seitz malte verschiedene Versionen nackter Najaden⁹⁵ und Gyula Benczur konnte Anfang der 1880er-Jahre mehrere ambitionierte Aktdarstellungen vorweisen⁹⁶, doch handelte

bezahlt«. Damit seien die gezahlten Raten niedriger als in Berlin oder Düsseldorf. – Ein nicht näher bez. Zeitungsausschnitt aus dem Jahr 1909 führt noch die gleichen Raten auf, für den Akt sogar nur 70 Pf; *Münchener Post*, 6. Juli 1909, Nr. 148, BHStA, MK 14168; dagegen zitiert Jooss 2008 (S. 58) aus dem selben Jahr *Die Woche* (1909, 48, S. 2058–2061), nach der die Akademie mehr Geld für Modelle ausgabe als irgend eine andere Kunstinstitution (in jenem Jahr 28 000 Mark), was den Studenten 5–6 Std. Aktstudium pro Tag ermögliche; die Tarife wurden mit zwischen 70 Pfennig und 1 Mark pro Stunde angegeben.

⁹³ Schultheiß bezieht die Unbeliebtheit eindeutig auf die Professoren, denn er fährt fort: »Auch [Moritz von] Schwind mußte in den sauren Apfel beißen.« Schultheiß 1923, S. 277.

⁹⁴ Krsnjavi 1880, S. 111.

⁹⁵ Carl von Piloty, *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*, 1873 (Öl/Lw., 490 × 710 cm), Wilhelm Lindenschmit, *Der Fischer*, 1866 (Öl/Lw., 233,5 × 143,5 cm); *Kleopatra*, ca. 1890 (161,0 × 113,0 cm), *Medor und Angelika*, ca. 1872 (Öl/Holz, 14,7 × 20,4 cm) alle Bayerische Staatsgemäldeausstellungen, Neue Pinakothek, München; sowie von Lindenschmit *Venus und Adonis*, wohl verschollen, Abb. in: *Die Kunst für Alle*, 2 (15. Aug. 1887), 22, nach S. 338; zu Otto Seitz' Versionen eines göttlichen Badevergnügens mit Neptun und Najaden vgl. S. 221–222.

⁹⁶ *Narzif*, 1881, Öl/Lw., 115 × 100 cm, und *Bacchantin*, 1881, Öl/Lw., 212 × 128 cm, beide Ungarische Nationalgalerie Inv. Nr. 6164 bzw. 2784.

es sich um vergleichsweise kleine Segmente ihrer jeweiligen Gesamtproduktion. Noch in den 1890er-Jahren galt das Aktstudium denn auch in erster Linie als Grundlage für die Beherrschung der bekleideten Figur. So erklärte Karl Raupp:

Das Zeichen nach dem nackten lebenden Modell wird für den Figurenmaler stets eine der notwendigsten Bedingungen seines Studiums sein. Dieses befähigt ihn zuerst mit Verständnis und Lebendigkeit die Bewegung und Haltung von Figuren aufzufassen und wiederzugeben, bei dem bekleideten Modell die Körperform durch alle Verschiebungen der Kleiderstoffe deutlich und mit Verständnis zu markieren. Dem Zeichner, der nach dem Akt nie studiert hat, werden selbst beim einfachen Porträt Schwierigkeiten begegnen, sobald er nur von dem Hals abwärts den Oberkörper in Form und in richtigen Verhältnissen zu skizzieren versucht.⁹⁷

Außerhalb der Akademie gab es sehr wohl einflussreiche Stimmen, die das mangelhafte Aktstudium – vor allem mit Blick auf die französische Konkurrenz – kritisierten und selbst die Aktdarstellungen der Professoren bemängelten.⁹⁸ Die Akademieleitung gestand nur zögernd, dass die Übungsmöglichkeiten im Aktzeichnen für die Ausbildung eines akademischen Figurenmalers nicht ausreichten: »Es lässt sich nicht leugnen, daß im Aktzeichnen unsere Akademie hinter anderen Anstalten etwas zurückstehe ...«, formulierte sie vorsichtig 1884, dies sei bedingt durch die zu große Zahl der Studenten und die wechselnden Professoren in den Aktsälen.⁹⁹ Zwar wurden ab dem folgenden Jahr spezielle Lehrkräfte für die beiden Säle eingesetzt, doch die Angebote insgesamt nicht erweitert.

Pädagogische Perspektiven und Prinzipien

Karl Raupp definierte den »Akt« als »eine dem lebenden nackten Modell gegebene Stellung«.¹⁰⁰ »Im Aktsaal erhalten Sie eine nakte [sic] menschliche Figur als Modell, und solches für gewisse Handlungen oder Akte, d.h. Einzeltheile einer Handlung gestellt ...« formulierte prägnanter Heinrich Matthaey.¹⁰¹ Bei beiden Definitionen steht die gestellte, nicht die natürliche Haltung im Mittelpunkt. Im Vergleich zu den extrem bewegten Positionen, die den Erfordernissen der Historienmalerei des 18. Jahrhunderts entsprochen hatten, wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend ruhigere Haltungen bevor-

97 Raupp 1898, S. 13–17.

98 Pecht begrüßte in der Kunst- und Industrieausstellung Lindenschmits *Venus und Adonis* und Otto Seitz' *Prometheus* zwar als Vertreter einer seltenen Spezies, sprach jedoch deren Defizite durchaus an und beklagte, dass sich an der Akademie in den vergangenen 40 Jahren trotz Budget- und Gehaltserhöhungen beim Aktunterricht wenig getan hätte; Pecht 1876, S. 35–36.

99 Akademie an das Staatsministerium, 20. Dez. 1884, BHStA, MK 14095.

100 Raupp 1898, S. 5.

101 Matthaey 1869, S. 180.

zugt.¹⁰² Zunächst dominierten Stellungen, die Historienbildern und antiken Skulpturen nachempfunden waren und klassische Schönheitsideale auf das lebende Modell projizierten.¹⁰³ Später überwogen anatomische Fragestellungen gegenüber ästhetischen Kriterien. Durch sinnvolles Stellen im entsprechenden Lichteinfall konnten Strukturen und Muskelpartien deutlich und in einer großen Bandbreite aufgezeigt und anatomische Kenntnisse vermittelt werden. Der Professor variierte Ponderation und Drehung, die Haltung der Arme und des Kopfes im Stehen, Sitzen oder Liegen: eine Figur konnte so Bewegung implizieren und raumgreifend wirken.¹⁰⁴ Gleichzeitig sollten die Stellungen ausgewogen und nicht zu anstrengend sein, damit sich das Modell nicht verkrampfte.¹⁰⁵

In den beiden Aktsälen gab es niedrige Podeste, dazu verschiedene traditionelle Hilfsmittel wie Stöcke, Keile, Schlingen, die das Halten der Stellung erleichterten. Ins ›rechte Licht gesetzt‹ wurden die Modelle durch helle Bogenlampen mit großen Schirmen. Rund um das Podest saßen die Studenten in der Höhe gestaffelt vor ihren Staffeleien (Abb. 5).

Damit waren ganz entscheidende Grundvoraussetzungen für die Perspektive und den formalen Charakter der Münchner Studien vorgegeben: Dadurch, dass der Zeichner sich etwa auf Augenhöhe mit dem Modell befand, war seine Sicht auf dieses natürlich und sorgte für eine Unmittelbarkeit, die sich in den Zeichnungen widerspiegelte.

Der Abendakt war auf 12 Wochen während des Wintersemesters beschränkt und wurde an den Werktagen von 5 bis 7 Uhr in zwei Sälen gestellt. Da insgesamt nur rund 100 Studenten Platz fanden, war die Teilnahme durch ein Bonussystem geregelt.¹⁰⁶



Abb. 5 Skizzen von der Münchner Kunstakademie (Detail), Xylographie nach Aug. Mandlick, ca. 1880, in: *Über Land und Meer*, 26, 51 (1883–1884), 22, S. 441

102 Zum akademischen Akt des 18. Jahrhunderts in Frankreich vgl. Kat. Ausst. Paris 2009; zu den Modellen der Pariser Schulen vgl. Waller 2002. – Während etwa von Wilhelm Leibl aus den 1850er-Jahren noch einige sehr bewegte, bei Strähuber gezeichnete Figuren erhalten sind (Kat. Ausst. München 1994, S. 195–196), zeigen die Arbeitsbeispiele der US-Amerikaner aus den 1870er- und 1880er-Jahren durchwegs ruhige Figuren.

103 Matthaey 1869, S. 180.

104 Art und Zweck der Posen erörtern u.a. Matthaey 1869, S. 180–181; Boime 1974, S. 12; Knofler 2000, S. 14; Kat. Ausst. Karlsruhe 1994, S. 8.

105 Raupp 1898, S. 17.

106 Auch anderswo wurden Systeme der hierarchischen Verknappung ersonnen, etwa in Düsseldorf; Mai 2010, S. 192.

Basierend auf einer Probezeichnung nach dem Akt als Teil der Aufnahmeprüfung wurde der besten Gruppe der Besuch während der 12 Wochen täglich gestattet, der zweitbesten in jeder zweiten Woche, dem Rest in jeder dritten. Obwohl die Sitze nummeriert und persönlich zugewiesen waren, gelang es den besonders Ehrgeizigen meist, den Platz eines säumigen Kommilitonen einzunehmen. Der US-amerikanische Student Robert Koehler beobachtete, wie unterschiedlich konsequent die Schüler das Aktstudium verfolgten.¹⁰⁷ Antikenschüler hatten die geringste Aussicht auf Teilnahme, und da die Akademieleitung dafür nur gelegentlich Abhilfe schuf,¹⁰⁸ organisierten Gruppen von Kommilitonen selbst Studienmöglichkeiten in privaten Ateliers. Darüber berichtete Karl Kappes: »My time is all occupied from 8 to 12 and 1 to 4. I draw at school from the Antique. 4 to 5 we have lectures – 5 to 6 – I draw from the nude figure at school, and 7 to 9 at night I draw from the nude at a large studio the students have rented for the purpose of studying the nude.«¹⁰⁹

J.W. Alexander, der als Antikenschüler die Vorteile des Aktzeichnens nur selten nutzen konnte, war er doch nur »on the reserve«, gab trotzdem eine prägnante Beschreibung des Ablaufs: »When the clock strikes five – the model steps out and takes *his* place on a table, in some certain position- decided upon by the Prof – beforehand – which *he* [meine Hervorhebungen] holds for one hour – Then there is a rest of 15 minutes and then to work again till seven.«¹¹⁰ Aus dem beschriebenen Rhythmus wird nicht nur die hohe Professionalität des Modells deutlich, sondern auch sein Geschlecht: Alexander bezieht sich ausdrücklich auf ein männliches Modell, ohne näher darauf einzugehen, demnach entsprach dies dem Standard.¹¹¹ Alexanders Briefe beschreiben die Zustände von 1877, doch blieben diese bis Mitte der 1880er-Jahre nahezu unverändert, dann tauchen auch in den Skizzenbüchern, etwa William V. Schwill's, häufiger weibliche Aktmodelle auf.¹¹²

107 Koehler 1907a, S. 11.

108 Zumindest für den Winter 1872/73 gibt es dafür einen Beleg: »Der allgemeine Winterakt, an dem Schüler aller Classen theilnehmen, wurde der eine von Herrn Prof. Straehuber corrigiert, der andere abwechselnd von den übrigen Herrn Professoren. Er dauerte 12 Wochen, jeden Abend 2 Stunden und konnten [sic] jedesmal 113 Schüler sich beteiligen (von 260). Da die Antikenschüler (46) hier nur wenig zugezogen wurden, so wurde ihnen eigens 5 Wochen lang des Abends Gelegenheit gegeben sich im Aktzeichnen zu üben. Herr Prof. Straehuber hatte jedesmal die Güte, den Akt zu stellen.« Bericht über die Thätigkeit der verschiedenen Schulen an der AdBK während des Jahres 1872/73, 1. Aug. 1873, BHSTA, MK 14095.

109 Karl Kappes an die Eltern, München, 26. Nov. 1883; Kappes 1950–51, S. 28.

110 J.W. Alexander an Mrs. E.J. Allen, München, 11. Nov 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727.

111 In München galt das einseitige Studium nach dem männlichen Modell wohl noch länger als an anderen Akademien; Knofler 2000 (S. 19) registriert das Auftauchen weiblicher Modelle an europäischen Akademien; demnach gab es bis etwa 1850 nur in London (1790) und Stockholm (1835) weibliche Modelle, es folgten Wien (1852), Neapel (1870), Berlin (1875); – die Verhältnismäßigkeit von männlichen und weiblichen Modellen wäre schwer nachzuweisen; an der Pariser École des Beaux-Arts wurden weibliche Modelle 1863 erlaubt, 1873 wieder verboten (bis auf eine Woche im Monat); Martin-Fugier 2007, S. 31.

112 Von ihm haben sich mehrere Skizzenbücher erhalten in den William V. Schwill papers, AAA, ebenso lose Blattzeichnungen in den Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum URL: <https://www.harvardartmuseums.org/collections?q=William+Valentine+Schevill> (Zugriff 12.08.2021). – Der aus Cincinnati stammende Schüler hieß ursprünglich »Schwill« mit Nachnamen, seit 1900 nannte er sich »Schevill«; Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 767.

Akademische Tendenzen und persönliche Entwicklungen

Anhand ausgewählter Arbeiten aus dem Abendakt und den Natur- und Malklassen wird im Folgenden der Umgang einzelner Studenten mit den vermittelten Grundstrukturen, technischen Vorgaben und ästhetischen Prinzipien herausgearbeitet. Die Blätter lassen Rückschlüsse über Voraussetzungen zu und veranschaulichen Lernprozesse, die von dem gleichzeitigen Besuch der Antiken- oder Naturklasse zeugen und Mechanismen der Aneignung, Ablehnung oder Kompensation offenlegen.

Walter Shirlaw & Frank Duveneck: Positive Aneignung versus malerische Kompensation

Nicht nur das Vermittlungsangebot, sondern auch die jeweiligen Interessenlagen der Schüler und ihre Bereitschaft, sich mit dem Akt auseinanderzusetzen, entschieden über Nutzverhalten und Lernprozesse. Konträre Standpunkte illustrieren beispielhaft die Arbeiten von Walter Shirlaw und Frank Duveneck aus den frühen 1870er-Jahren. Von Shirlaw ist eine große Zahl von Aktstudien aus München erhalten,¹¹³ die seine technischen Fortschritte aufzeigen und sein anhaltendes Interesse bestätigen. Dagegen befinden sich nur wenige Aktzeichnungen aus der Münchner Zeit im Nachlass Duvenecks, die er, zumindest teilweise, wohl eher aus nostalgischen Gründen denn aufgrund ihres künstlerischen Wertes aufbewahrte.¹¹⁴ Shirlaw sollte sich auch später konstant mit dem Akt beschäftigen, Duveneck nur gelegentlich.

Walter Shirlaw hatte sich bereits 1871 in den USA an der National Academy mit Aktzeichnen beschäftigt. In München bescherte ihm sein Einsatz in der Zeichenklasse von Johann Leonhard Raab¹¹⁵ sogleich das Prädikat »ausgezeichnet« für *Study of Male Nude with Staff*, 1871 (**Abb. 6**). Die idealisierte Darstellung eines Modells, das dem Typ des Epheben entspricht, bescheinigt in ihrer vorsichtigen Behandlung und Andeutung der Stofflichkeit von poliertem Marmor das traditionelle, an der Antike geschulte Verhältnis zur Natur.

113 Größere Kontingente von Zeichnungen von Walter Shirlaw befinden sich im Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, der National Academy of Design, beide New York, sowie in der National Gallery of Art, Washington, D.C.; zu Shirlaw vgl. Bartlett 1881, S. 100–102; Anon. 1878d; Anon. 1883h; Dreier 1919; Dreier 1927; Ketelhohn 1986; Cooke 1988.

114 Das trifft wohl zu auf *Nude Figure Standing*, 1871 (Schwarze Kreide, 51,8 × 20 cm, 1921.175) und *Study of Nude Figure of a Man*, n.d. (Bräunliche Tinte, 12,1 × 26,7 cm, 1921.178); im Vergleich zu späteren Aktzeichnungen wie etwa *Nude Full-Length Figure, Lying Down*, 1870er-Jahre (Schwarze Kreide, 43,1 × 56,5 cm, 1915.505); erscheinen sie noch wenig sicher in der Herangehensweise und anatomischen Beherrschung; – *Study Sketch of Nude Figure Lying Down*, 1870er-Jahre (Tinte, 24,6 × 52,8 cm, 1921.174), die Studie einer liegenden nackten Frau weist eine ähnliche Konzentration auf den Kopf auf wie die weiter unten besprochene eines nackten Mannes; alle Studien im Cincinnati Art Museum.

115 Howard schreibt, Shirlaw hätte vor seiner Zulassung an die Akademie im Feb. 1871 privat bei Raab Akt gezeichnet, er bezieht sich auf entsprechende Briefe von Cora und James Gookins vom 4. Feb. bzw. 20. März 1871; Howard 2005, S. 14.



Abb. 6 Walter Shirlaw, *Study of Male Nude with Staff*, 1871, Kohle, 50,2 × 34,8 cm, sign. u.l.: »W. Shirlaw/1871«, auf der Rückseite »ausgezeichnet«, National Academy of Design, New York, Gift of Mrs. Walter Shirlaw, 1911

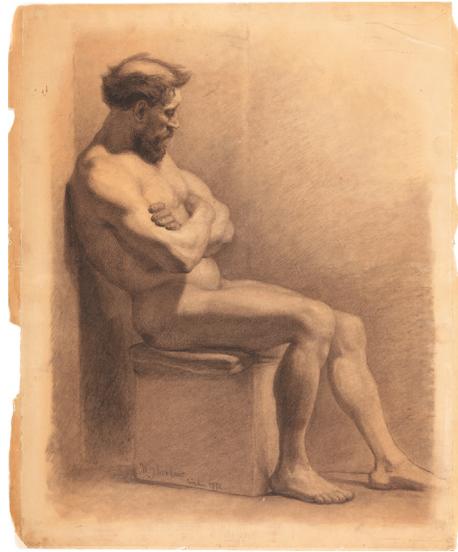


Abb. 7 Walter Shirlaw, *Male nude, seated*, 1872, Kohle, 61 × 49,4 cm, National Academy of Design, New York, Gift of Mrs. Walter Shirlaw, 1911

Shirlaws rasche Entwicklung zeigte sich bereits im Folgejahr in einer souveräner aufgefassten Studie eines muskulösen, reiferen Modells in entspannter Sitzhaltung, *Male nude, seated*, 1872 (Abb. 7). In einem klassizistischen Atelier hätte dieser Typ den Krieger gemimt. Auch an der Münchner Akademie wurden (mindestens ab den 1850er-Jahren) muskulöse Arbeiter oder Bauern in legerer Haltung in den Malklassen gestellt und ungeschönt abgebildet.¹¹⁶ Shirlaw bemühte sich in dieser Zeichnung um größtmöglichen Realismus, er setzte die Männlichkeit des Modells ebenso in Szene wie dessen Arbeiterhände; durch den Lichteinfall werden die ebenmäßigen Proportionen des muskulösen Körpers in Anlehnung an antike Athletenfiguren aufgezeigt. Die Suche nach einem Ausgleich zwischen Ideal und Individuum, die viele Zeichner in den Akt-

¹¹⁶ Ein 1852 datierter, gemalter Halbakt eines jungen, bärtigen Mannes (Inv. Nr. M99) betont den Kontrast zwischen dem Rotbraun von Gesicht und Händen und dem Weiß des übrigen Körpers. Alle der in der Sammlung der AdBK erhaltenen gemalten Akte – es handelte sich um zeitgenössische Ankäufe der Akademie – zeigen Knaben und Männer, es handelt sich um Halb- und Ganzakte (letztere von hinten gesehen); vier davon sind in den 1880er-Jahren in der Löfftz-Klasse entstanden (Inv. Nr. M4, M7, M28, M94), die übrigen sind nicht näher bezeichnet (Inv. Nr. M5, M25); AdBK München, Archiv, Sammlung Malerei; – für ihre Unterstützung danke ich Caroline Sternberg, Archivarin AdBK; – zum Ideal des muskulösen Arbeiters in den 1880er-Jahren in Paris siehe Callen 2008.

klassen beschäftigte, ist diesem Beispiel Shirlaw's deutlich anzumerken.¹¹⁷ Seine Arbeiten attestieren nicht nur dem Aktstudium an der Akademie einigen Nutzen für die Beherrschung der Figur, sondern belegen auch Shirlaw's Interesse an der Beherrschung des Aktes, das er als Lehrer und Maler konsequent weiterverfolgen sollte.

Frank Duveneck hingegen gehörte zu jenen Studenten, die von der zeichnerischen Vermittlung des Aktes kaum profitierten und dies offenbar auch nicht anstrebten. Eine kleine Zeichnung, die aufgrund ihrer Auffassung aus der Münchner Zeit stammen dürfte, zeigt einen männlichen Liegeakt: *Study of Nude Figure of a Man* (Abb. 8). Liegefiguren, bei denen sich aus bestimmten Blickwinkeln starke Verkürzungen ergeben, gehörten zum akademischen Standardrepertoire, was die Verortung der Zeichnung im akademischen Dunstkreis legitimiert. Duveneck wählte den extremsten Standpunkt, der zwar ein Minimum an Überschneidungen, dafür ein Maximum an optischer Verkürzung verlangte. In offensichtlicher Unkenntnis der organischen Zusammenhänge versuchte Duveneck, sich an die Kontur anzunähern, doch beließ er es, vor allem auf der rechten Seite, bei Andeutungen. Statt anatomische Korrektheit anzustreben, verlegte er sich auf malerische Aspekte wie den Lichteinfall auf der linken Schulter, die Modellierung des Arms und vor allem die Reflexe im Haar. Duveneck, dessen malerisches Talent ihm in der Diez-Klasse schnell zu Starstatus verhalf, hielt sich wohl ungern mit Zeichnungen auf. Seine Zielsetzung für das akademische Studium bestand in erster Linie in der Aneignung und Weiterentwicklung einer souveränen malerischen Technik. Von beiden Künstlern werden weiter unten gemalte Akte behandelt, die dafür ein ganz anderes Vorgehen belegen.



Abb. 8 Frank Duveneck, *Study of Nude Figure of a Man*, n.d., Bräunliche Tinte, 12,1 × 26,7 cm, Cincinnati Art Museum, Museum Purchase, 1921.¹⁷⁸

¹¹⁷ Zum Konflikt zwischen Ideal und Individuum vgl. Goldstein 1996, 165–178; Boime 1974, S. 9.

L. H. Meakin und Frederick MacMonnies: Zurückhaltung vs. Souveränität

In allen Zeichenklassen führte die Beschreibung der Form über die Kontur, wobei man weder Proportionsmarkierungen noch Formenelementarisierungen vornahm. Auch im Abendakt galt dieses Vorgehen, nur musste man hier das Wesentliche sehr viel schneller zu Papier bringen. Dass man dafür zunächst im kleineren Format arbeiten durfte, bedeutete zwar eine gewisse Vereinfachung,¹¹⁸ erforderte jedoch eine weitere Umstellung. Das Kunstlicht verstärkte die Kontraste, doch selbst eine ansatzweise Binnenmodulierung verlangte anatomische Kenntnisse und eine gewisse Routine im Transponieren der Fleischtöne in graue Schattierungen. Das eine war Gegenstand der Anatomievorlesungen, das andere Lehrinhalt der Naturklassen.



Abb. 9 L. H. Meakin, *Standing Male Nude*, 1882–1885, Kohle, gewischt und radiert, 69,7 × 41,8 cm, Cincinnati Art Museum, Source Unknown, X1961.20.21

Selbst Aktzeichnungen aus den Naturklassen demonstrieren, wie verhaftet die Studenten teilweise dem Vorgehen der Antikenklassen waren und wie unsicher im Erfassen der Anatomie des Modells. Die Studenten hatten sich an die »harmonious simplifications of antiquity« gewöhnt und waren nun von den natürlichen Inkongruenzen des Körpers irritiert.¹¹⁹ In einer Arbeit, die aufgrund ihrer detaillierten Ausarbeitung wohl nicht in den Abendakt, sondern in die Naturklasse von Nikolaus Gysis zu verorten ist,¹²⁰ setzte sich L. H. Meakin mit einer einfachen Standfigur mit angewinkelten Armen auseinander. *Standing Male Nude*, 1882–1885 (Abb. 9), illustriert in ihrem unvollendeten Stadium die Probleme, mit denen ein relativer Anfänger beim Aktzeichnen zu kämpfen hatte.

Meakin begann mit dem Erstellen einer geschlossenen Kontur, zahlreiche Radier Spuren im Bereich des äußeren Umrisses belegen die damit verbundenen Schwie-

118 Kat. Ausst. Indianapolis 1985, S. 21; Krause beschreibt eine Progression der Größen, vermutlich auf Basis einer Äußerung von T.C. Steele.

119 Clark 1956, S. 4.

120 Meakin dürfte im SS 1883/84 von Raupps Antiken- in Gysis' Naturklasse aufgestiegen sein, in der er mindestens bis Jan. 1886 blieb. Im Okt. 1885 beschloss er auf Gysis' Rat hin, weitere drei Monate anzuhängen. Dies geht aus Briefen Meakins an seine Geschwister hervor, die Jim Sanitato, Cincinnati, der eine Meakin-Biografie schreibt, vorlagen; ich danke Mr. Sanitato für die Überlassung seines Kapitels zu den ersten Münchner Jahren 1882–1886, die Briefe werden dort auf S. 23, 31, 35 zitiert.

rigkeiten. Nachdem er die Extremitäten summarisch angelegt hatte, kapitulierte er bei der Ausarbeitung – vermutlich hatte er in der Antikenklasse Torsi gezeichnet und in der Naturklasse kaum Hände oder Füße geübt. Die umrissene Figur wirkt flach, ein ungünstiger Blickwinkel lässt sie parallel zum Bildrand auftreten, so dass sie keine raumgreifende Wirkung entwickelt. In der Ausarbeitung der Muskel- und der unterliegenden Knochenstruktur beweist Meakin durchaus anatomisches Verständnis, doch das Gewicht jener in der Antikenklasse verinnerlichteten Idealmaße ist augenscheinlich: Strenge Ausgewogenheit überwiegt vor lebendiger Wirklichkeit, eine starr geführte Kontur und die glatte Modulierung unterstreichen die konzeptuelle Annäherung an die Ästhetik des Abgusses nach der Antike.¹²¹ Damit kontrastiert der lebendig aufgefasste Kopf: Hier versuchte Meakin, mit seinen über Kopfstudien in der Naturklasse erworbenen Fähigkeiten zu punkten.¹²² In der Summe wird klar: Meakin war noch nicht in der Lage, aus den Vorgehensweisen der Antiken-, Anatomie- und Naturklassen eine organische Synthese zu generieren.

Eine fortgeschrittene Gewandtheit in der Erfassung der Aktfigur illustriert eine andere Arbeitsprobe: *Standing Nude Youth with Scarf*, 1884 (Abb. 10),¹²³ von Frederick MacMonnies, einem Schüler Johann Caspar Herterichs. Sie kann jedoch kaum Herterichs Unterweisung gutgeschrieben werden, da MacMonnies bis kurz vor der Entstehung der Zeichnung an der Pariser Académie Colarossi Akt gezeichnet und davor im Atelier des Bildhauers Augustus St. Gaudens in New York assistiert hatte.¹²⁴



Abb. 10 Frederick W. MacMonnies, *Standing Nude Youth with Scarf*, 1884, Kohle und Blei, 59,7 × 30,2 cm, sign. u.r.: »Frederick MacMonnies/Munich 84«, Princeton University Art Museum, Gift of Mrs. Henry White Cannon Sr., X1939–120

121 Zur Praxis einer Korrektur der natürlichen zugunsten der idealen Verhältnisse allgemein vgl. Boime 1986, S. 33–34; Boime 1974, S. 10; Goldstein 1996, S. 172–173.

122 In Meakins Nachlass am Cincinnati Art Museum gehören die zahlreichen Kopfstudien (Inv. Nrn. X1961.20.5–20) zu den besten Zeichnungen.

123 Vgl. Boime 1974, Nr. 52 und Kat. Mus. Princeton 1976, S. 81–82.

124 Vgl. S. 194, Anm. 892.

MacMonnies zeigt ein junges, männliches Modell in einer Schrittbewegung – gehalten durch einen seinem hinteren Fuß unterlegten Keil; eine leichte Drehung des Oberkörpers und Kopfes verstärkt die Dynamik dieser Stellung. Die Arme sind angewinkelt, die Hände greifen die Enden eines um den Hals gelegten Schals, den man für eine Schlange halten möchte. Wildes dunkles Haar rahmt die hübschen, androgynen Züge des Jungen, der lächelnd seine Rolle zu genießen scheint – all dies hat eine mythologische, bukolische Anmutung. Nicht nur MacMonnies' Instinkt für pittoreske Wirkungen, auch sein plastisches Talent offenbaren sich in der Umsetzung dieser Minimalinszenierung schon in der zeichnerischen Notierung. Die Kontur umreißt plastisch bewegt, scheinbar spielerisch die Massen und Volumina einer leicht untersichtig aufgefassten Körperlichkeit. In der Ausdruckskraft der Linie kam MacMonnies dem Ideal der zeichnerischen Darstellung des Aktes, wie es etwa Matthaey postulierte, sehr nahe:

Die von Ihnen gezeichnete Linie muß sich zu bewegen scheinen, und diese unbewegte Beweglichkeit des Bildes, ist das Geheimniß [sic] der Kunst. Sie erreichen dies aber, wenn Sie auch die feinsten Bewegungen in der Natur erkennen und vermittelst der Anatomie deren gegenseitige innere Nothwendigkeit verstehen.¹²⁵

Während die Kontur sich rhythmisch verdickt und verjüngt, aber ungebrochen geführt wird, sind die Muskeln in den Binnenbereichen nur selektiv dargestellt. Hier wird ein Aspekt offensichtlich, den Carl Goldstein anhand einiger zeitgenössischer Zeichnungen aus der *École des Beaux-Arts* als »ästhetische Korrekturen« beschrieben hat, die weder von der Antike noch von der Natur inspiriert waren. Stattdessen, so Goldstein, waren diese Veränderungen und Abstraktionen von einem persönlichen künstlerischen Geschmack für das Graziöse und Elegante geleitet.¹²⁶

MacMonnies' Zeichnung attestiert ihm großes Talent für die plastische Erfassung der menschlichen Figur bei gleichzeitigem Interesse für alle Formen der Figurendarstellung. Sein Abstecher nach München zog sich, nach Ansicht seines Chefs in New York, Augustus St. Gaudens, schon viel zu lange hin, denn die Münchner Bildhauerei kam als Vorbild nicht in Frage, da waren sich die beiden einig.¹²⁷ Doch die Eintragungen in MacMonnies' Tagebuch belegen, dass er seine Eindrücke genau sortierte und er überzeugt war, ebenso von der Naturklasse Herterichs wie von Rüdingers Anatomievorlesungen und seinem Besuch der Bildhauerklasse Max von Widmanns zu profitie-

125 Matthaey 1869, S. 170.

126 Goldstein 1996, S. 173–174.

127 MacMonnies' Besichtigungsprogramm in München konzentrierte sich auf Malerei und Architektur. Als er in der Residenz Skulpturen Ludwig von Schwanthalers sah, äußerte er sich darüber äußerst abfällig: »... 12 colossal large statues modelled by Schwanthaler – they are very bad but are covered with gold ...«; Tagebucheintrag, 5. Feb. 1885, Frederick MacMonnies papers, AAA; – was die Münchner Bildhauer anging, war er einer Meinung mit Augustus St. Gaudens, der schrieb seinem Assistenten aus New York: »... German, no, Munich sculpture is pretty sick stuff and the sooner you get away from it the better.« St. Gaudens an MacMonnies, 15. Dez. 1884, Frederick MacMonnies papers, AAA, Rolle 3042.

ren.¹²⁸ In Widmanns Atelier kopierte er einen antiken Faun und es gefiel ihm sehr dort: »We have long hours- and it is a splendid place to work.«¹²⁹ Es war also nicht nur sein Aktstudium in Paris, das MacMonnies solch einen enormen Vorsprung¹³⁰ gegenüber einem Effort wie dem Meakins¹³¹ gegeben hatte, trotzdem verlangen die Unterschiede hier einen kurzen Exkurs zu den Vorzügen des Aktstudiums in Paris.

Exkurs: das Aktstudium in Paris

In Paris bildete das Aktzeichnen und -malen den Kern des Studiums in den vielen privaten Ateliers und Académies, die ursprünglich dazu dienten, Kunststudenten für die École des Beaux-Arts vorzubereiten: dort war der Akt Gegenstand der Aufnahmeprüfung, des monatlichen Concours und des jährlichen Prix de Rome.¹³² Im letzten Drittel des Jahrhunderts zeichneten in diesen Instituten fortgeschrittene Anfänger nach dem Aktmodell, unter ihnen viele ausländische Schüler, von denen die meisten nicht an die École wechseln konnten oder wollten.

Wie in München wurde auch in den Pariser Ateliers die Sitzordnung vom Grad der technischen Fertigkeit bestimmt: Die Fortgeschrittenen besetzten die vordersten Plätze, die Anfänger verteilten sich auf die hinteren Reihen. In einigen Schulen wählten die Studenten die Modelle und diese nahmen Stellungen ein,¹³³ welche ihre jeweiligen körperlichen Vorzüge besonders zur Geltung brachten.¹³⁴ Offensichtlich kamen sie dabei den heterogenen Kenntnissen der Studenten mit vergleichsweise anspruchlosen Stellungen entgegen. In der Regel waren dies Standposen, somit weithin sichtbar und wenig raumgreifend. Sitzhaltungen und vor allem liegenden Posen begegnet man in den erhaltenen Zeichnungen seltener. Verkürzungen ergaben sich schon durch

128 MacMonnies, Tagebucheintrag, 25. Feb. 1885, Frederick MacMonnies papers, AAA.

129 Ebd.

130 Nicht schlüssig ist die Zuschreibung einer weiteren Aktzeichnung *Standing Male Nude*, 1885 (61,6 × 35,8 cm, Princeton University Art Museum) nach München in: Kat. Mus. Princeton 1976, S. 82; nicht nur, dass sie – anders als die anderen Zeichnungen – nicht mit »Munich« bezeichnet ist (MacMonnies kehrte im Frühjahr 1885 nach Paris zurück), auch die starke Untersicht und lineare Auffassung verweisen auf ihre Entstehung in einem Pariser Atelier.

131 Ob MacMonnies in München nach einem Modell an der Akademie oder in einem Atelier arbeitete, ist unklar, doch für die Argumentation hier einerlei; sicher handelt es sich um ein Akademiemodell; auch Samuel Richards hat eine Kopfstudie von ihm gezeichnet, *Italian Boy*, 1883, 48,9 × 38,7 cm, Kohle, Indianapolis Museum of Art, Gift of Mrs. Samuel Richards, 29.92. – Kaum vorstellbar erscheint die Behauptung, dass Karl Kappes (von dessen Aktzeichnen im privaten Atelier weiter oben berichtet wurde) für MacMonnies' Bewerbung an der Akademie eine Zeichnung gefertigt haben soll; Ingrid Jewell: »Fifty Years of Teaching Completed by Kappes«, *Toledo Times*, 28. Aug. 1932, zitiert in: John J. Beck: »Karl Kappes: The Ohio Artist. From Zanesville and Toledo«, Typoskript 1989; für dessen Überlassung und viele weitere Informationen zu Kappes danke ich Amy Kesting, Zanesville Museum of Art.

132 Zum System der Ateliers und der École vgl. Boime 1971, S. 24–36; Boime 1974; Waller 2002, S. 7, Martin-Fugier 2007, S. 26–32, 55–64.

133 Ebd., S. 31.

134 Morrow, Cucuel 1899, S. 54. – Edward Cucuel stammte aus San Francisco und studierte in den 1890er-Jahren in Paris u.a. bei Gérôme an der École; 1907 kam er nach München und blieb; Ostini 1920.

die Platzierung des Modells auf einer stark erhöhten Plattform, die zumindest in einigen Schulen üblich war.¹³⁵ Die dadurch bedingte Untersicht monumentalisierte das Modell, erforderte Konzentration auf den Körper und machte die Charakterisierung der Physiognomie mehr oder weniger obsolet. Dagegen vermittelte die in Paris übliche, beinahe ausschließliche Konzentration auf das Aktstudium die Beherrschung des menschlichen Körpers – des männlichen und in etwas vermindertem Maß des weiblichen¹³⁶ – in einer Intensität, die den Münchner Akademiestudenten niemals abverlangt beziehungsweise geboten wurde. Letztere erreichten im Umgang mit dem Aktmodell kein vergleichbares Stadium sicherer Routiniertheit, die ihnen eine solch präzise und doch lockere Herangehensweise ermöglicht hätte, wie sie Frederick MacMonnies in seiner Zeichnung demonstrierte.

Nicht nur um sich repräsentative Stilrichtungen anzueignen, sondern auch um die Form besser beherrschen zu lernen, gingen viele Amerikaner ebenso wie Deutsche nach ihrem Studium an der Münchner Akademie an eine Pariser Schule. Der Maler Hans Schadow, der Mitte der 1880er-Jahre in München, danach in Paris studierte, beschrieb, sicher überspitzt, seine Sicht des großen Kontrastes im Umgang mit dem Akt:

Für die Pariser Art ist es charakteristisch, daß dort das Aktzeichnen [...] ›construire la figure‹ heißt. Mit Loten und den feststehenden Proportionen der Kopflänge konstruiert der Franzose sachlich, unpersönlich, todsicher richtig den menschlichen Körper, während in München alles mit dem Gefühl gemacht wird, was doch so oft zu falschen Resultaten führt.¹³⁷

Weshalb Schadow für eine Umkehrung der traditionellen Studienabfolge München – Paris plädierte:

Besser wäre es, man ginge zuerst nach Paris, der Stadt des (so erstaunlich das Vielen auch klingen mag) soliden Könnens, wo die Erfahrung des Lehrens und Lernens seit über zwei Jahrhunderten sich zu einer sicheren Norm ausgebildet hat, und dann erst nach München, der Stadt der glänzendsten Technik, der Farben-Experimente, der interessanten Wippchen.¹³⁸

Nostalgisch wirkt da das retrospektive Bedauern Samuel Ishams von 1905 darüber, dass Generationen amerikanischer Künstler in Paris ausschließlich diese Form der Ausbil-

135 Diese Anordnung ist dokumentiert durch das Gemälde von Jefferson David Chalfant, *Bouguereau's Atelier at the Académie Julian*, 1891 (Öl auf Holz, 28,6 × 36,8 cm, Fine Arts Museum of San Francisco); – zahlreiche Zeichnungsbeispiele aus Paris in: Kat. Ausst. New York 1989.

136 Sowohl an der École als auch an privaten Schulen galt das Verhältnis 3:1; Martin-Fugier 2007, zur École S. 31 und zur Académie Suisse S. 51.

137 Schadow 1922, S. 28; zufällig kannten sich MacMonnies und Hans Schadow, MacMonnies erwähnt ihn mehrfach, etwa in seinem Tagebucheintrag vom 18. Jan. 1885: »Took a [German, AdV] lesson from Schadow. He is a Berliner and remarkably polite.« (Frederick Mac Monnies papers, AAA).

138 Ebd.

derung durchlaufen hätten. Der große Schüleransturm habe diese Reduktion notwendig gemacht und die traditionelle vielschichtige Meister-Schüler Prägung durch eine kurze wöchentliche Professorenkorrektur ersetzt.¹³⁹

William J. Forsyth & William V. Schwill: Die rasche Auffassung der Figur

In den 1880er-Jahren wurde im Abendakt der Schwerpunkt auf das rasche, summarische Erfassen von Massen und Bewegung verlagert, differenziertes Ausarbeiten fand nur noch in den Naturklassen statt. Von William J. Forsyth aus Indianapolis hat sich aus seinem ersten Studienjahr an der Akademie 1882 eine Gruppe von Zeichnungen erhalten, die zwar viele anatomische Unsicherheiten, Verwerfungen und Raderspuren aufweisen, dabei aber deutlich zeigen, wie Forsyth lernte, schnell zu arbeiten, das Wesentliche über eine gewandt geführte Kontur zu erfassen und die Plastizität der Figur durch reduzierte Modellierung anzudeuten. Nur zum Teil sind die festgehaltenen Stellungen noch dem klassischen Repertoire entnommen, inzwischen wurde vor allem auf das Verständnis der Anatomie Wert gelegt, so auch bei *Seated Male Academy Figure*, 1882 (**Abb. 11**).¹⁴⁰

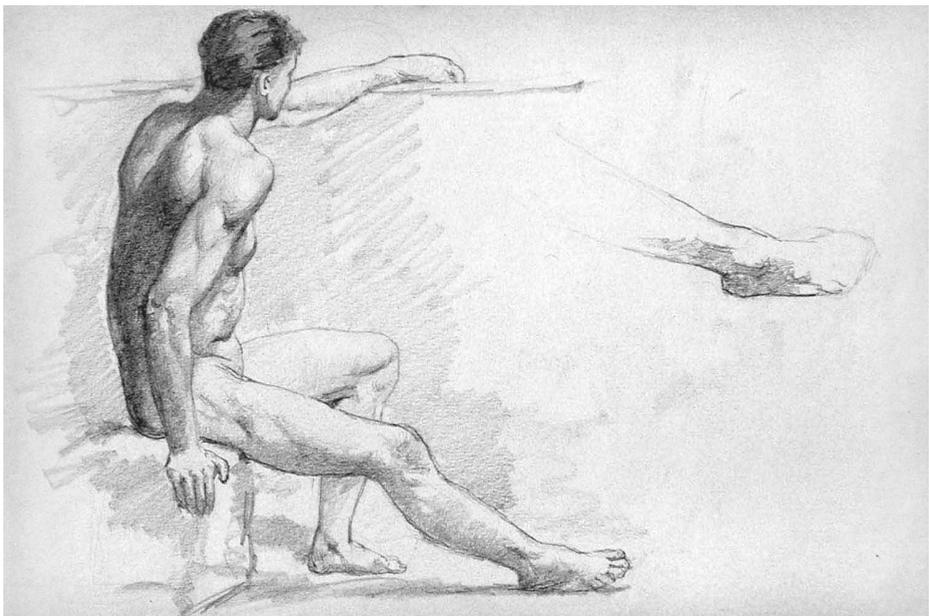


Abb. 11 William J. Forsyth, *Seated Male Academy Figure*, 1882, Blei, 17,8×27,5 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, 1985.59.13 (recto)

139 Isham [1905]/1943, S. 398, 401.

140 In der Sammlung des Indianapolis Museum of Art at Newfields befinden sich weitere verwandte Aktstudien Forsyths, u.a. 1985.59.2–5, 1985.59.10, 11, 19.

Diese Übungen wirken nüchtern und sicher, Stand- und Haltevorrichtungen zeichnete Forsyth mit, was die räumliche Stabilisierung der Figuren unterstützt. Über die Identität des ›stellenden‹ Professors zu mutmaßen macht wenig Sinn, da noch bis zum Wintersemester 1885 (neben Strähuber) die meisten Professoren einen der Abendakt-Säle betreuten.¹⁴¹

Im Laufe der 1880er-Jahre wurden nicht nur Idealisierungstendenzen schwächer, auch die naturalistische Beschreibung der Oberfläche wich der im Abendakt eingeführten Pragmatik. Die Kontur, die bis dahin als strenge Richtlinie der akademischen Zeichnung gegolten hatte, konnte jetzt unterbrochen und wiederholt werden, wodurch der konzeptionelle Fokus auf das *disegno* eine erste Auflösung erfuhr.¹⁴² Beispielhaft vorgeführt wird dieser neue Ansatz von William V. Schwill in *Sketches of a Seated Male* (Abb. 12).

Drei Mal legte Schwill Umriss, Proportionen und Strukturen tastend an und zog dann aus deren Summe durchgehende Linien, die jedoch nicht die disziplinierte Sinnhaftigkeit einer Kontur aufweisen. Anschließend arbeitete er wenige Binnenpartien genauer aus. Auch weibliche Modelle hat Schwill in seinem großen Skizzenbuch von 1884/85 festgehalten; da sie in einem ähnlichen Setting wie die männlichen Modelle erfasst sind, dürften sie ebenfalls aus dem akademischen Kontext stammen, so etwa ein stehender weiblicher Akt, der sich auf eine Haltestange stützt (Abb. 13).¹⁴³ Ab Mitte der 1880er-Jahre scheinen weibliche Modelle – wenn auch nicht in vergleichbarer Zahl wie die männlichen – zum festen Bestandteil des Abendaktes und der verschiedenen Klassen geworden zu sein.¹⁴⁴

An der Münchner Akademie wurde Akt am lebenden Modell studiert, ob man sich – wie an den Kunstschulen von Paris, Wien oder Berlin üblich – auch mit Fotografien behelf, lässt sich nicht restlos klären.¹⁴⁵ Diese ebenfalls »Académies« genannten Bildserien männlicher und weiblicher Modelle wurden von Künstlern für private Studien

141 1885 wurden für den Abendakt erstmals zwei Lehrkräfte permanent verpflichtet: Johann Caspar Hertelich und Ludwig Herterich; Akademie an das Staatsministerium, 19. Okt. 1885, BHStA, MK 51438.

142 Goldstein hat den Bruch der Kontur als Merkmal des avantgardistischen Aktes im Gegensatz zum akademischen Akt bei Künstlern wie Degas, Van Gogh und Matisse beschrieben; Boime hatte deren reife Aktzeichnungen noch als Beispiele ungebrochener akademischer Kontinuität gedeutet; Goldstein 1996, S. 179–185, mit mehrfachen Verweisen auf Boime 1974.

143 Weitere vergleichbare Skizzen im Busch-Reisinger Museum: Männliche Aktstudien BR 71.71, 88, 167, 177, 199, 200, 201, 207; weibliche: BR 71.205, 211, 218 <https://www.harvardartmuseums.org/collections?q=Schevill> (Zugriff 12.08.2021).

144 Von US-amerikanischen Schülern liegen mir keine weiblichen Akte vor, die nachweislich aus einer (technischen) Malklassen stammen. Eventuell könnte die Studie eines stehenden weiblichen Aktes, *Unfinished Nude*, von J. Frank Currier in der Wagner-Klasse entstanden sein; s/w Abbildung in White 1936, Nr. 14 – Dagegen gibt es solche Beispiele von deutschen Schülern, etwa *Aktmalende Löffitzschule*, 1886, (Lw., 57 × 43,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus) von Emil Keck (1867–1935), das eine Ateliersituation mit einem weiblichen Aktmodell auf einem hohen Stufengerüst und malenden Schülern vor ihren Staffeleien darunter zeigt; Keck studierte zur Entstehungszeit des Bildes bei Löffitz; er war auch mit Schwill befreundet; in dessen Nachlass in den AAA befinden sich Postkarten aus den 1920er-Jahren von Keck aus München an Schevill in St. Louis, der ihm offenbar bei Bilderverkäufen half.

145 Weder in der Korrespondenz der Akademie und noch in den Schülererinnerungen gibt es darauf Hinweise; an der Berliner Akademie der Künste wurden fotografische »Academien« verwendet; für diese Auskunft danke ich Anastasia Dittmann, UdK, Berlin; vgl. ferner Pohlmann 2009, S. 18.

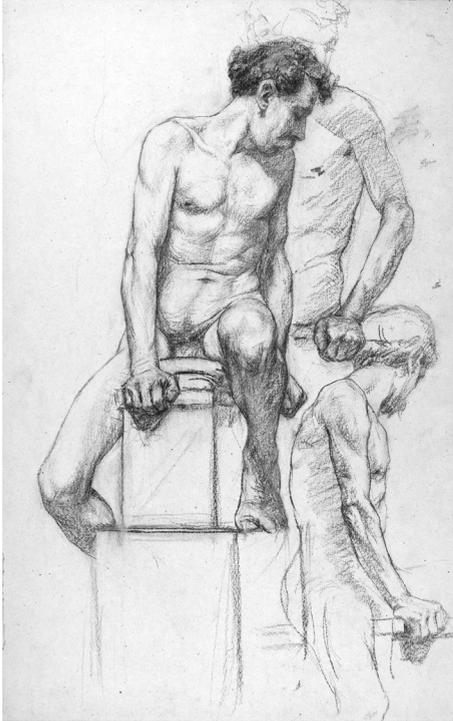


Abb. 12 William V. Schwill, *Sketches of a Seated Male*, n.d., Blei, Maße unbekannt, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of William E. Schevill, BR71.200

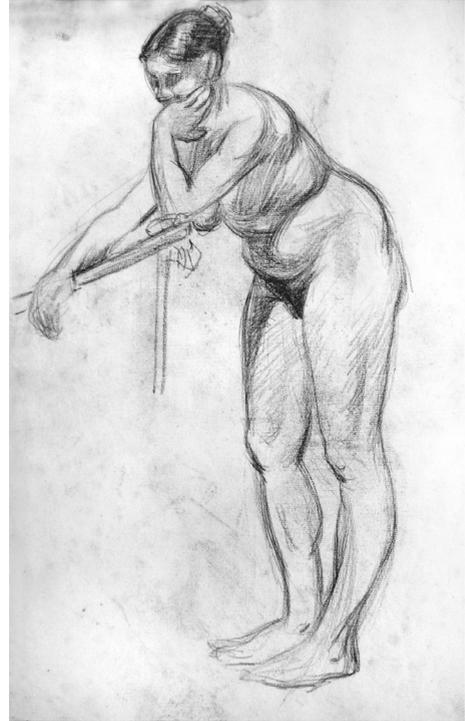


Abb. 13 William V. Schwill, *Stehender weiblicher Akt, sich auf eine Haltestange stützend*, ca. 1884/85, Blei, 49,7×31,3 cm, in einem Skizzenbuch, William Valentine Schevill papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

erworben.¹⁴⁶ Nicht nur in Pariser und Wiener, auch in Münchener Ateliers nahmen Künstlerfotografen Bewegungsstudien und komplexere Inszenierungen auf.¹⁴⁷ Samuel Richards, Gysis-Schüler aus Indianapolis, schuf mehrere Zeichnungen von männlichen Akten in ungewöhnlich großen Formaten, die in ihrer extrem weichen Ausarbeitung vielleicht die Ästhetik einer fotografischen Vorlage referenzieren, so etwa *Seated Male Nude, Frontal Pose*, 1883 (Abb. 14).¹⁴⁸ Auch Richards' Mitstudent T.C. Steele hinterließ eine ähnliche Zeichnung,¹⁴⁹ ob diese Fotos in der Gysis-Klasse kursierten oder die Hooiers selbst solche erwarben, ließ sich nicht feststellen.

146 Zu den fotografischen Académies vgl. Kat. Ausst. Paris 1997; Pohlmann 2004; Pohlmann 2009.

147 Die meisten bisher bekannt gewordenen Beispiele behandeln religiöse Themen; – vermutlich gab es auch zahlreiche Aktfotografen; Kat. Ausst. München 1998, S. 210–217, 225–229.

148 Verwandte Zeichnungen von Richards, *Male Nude Reclining*, Kohle, 76,2×126,0 cm, nicht bez.; *Male Nude Diagonally Posed*, 1882, bez. u.l. »S.R./Munich/July 21st/1882«, ebenfalls im Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of the Estate of Samuel Richards through the Herron School of Art.

149 *Seated Male Academy Figure*, 1881, Kohle, 88,9×145,9 cm, bez. u.r. »T.C. Steele /1881«, Indianapolis Museum of Art, Gift of the Heirs of T.C. Steele.

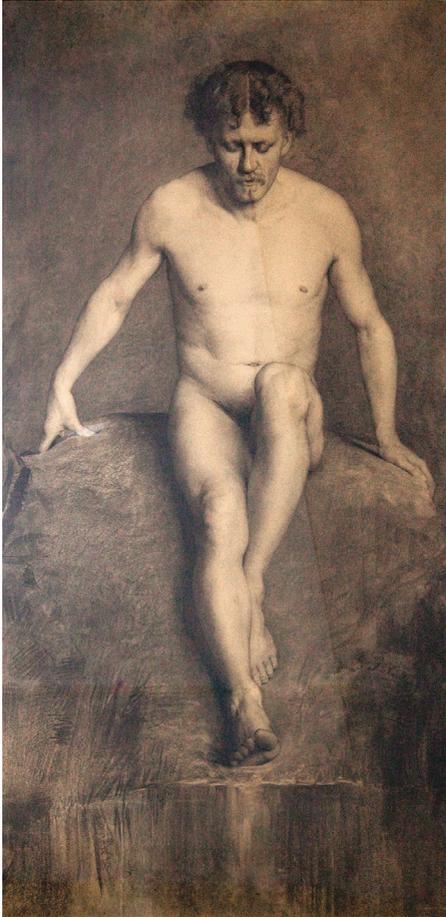


Abb. 14 Samuel G. Richards, *Seated Male Nude, Frontal Pose*, 1883, Kohle, 166×87,7 cm, bez. u.r.: »S. Richards/ Munich/July 20/1883«, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift from the Estate of Samuel Richards through the Herron School of Art, 1997.137

Akt in den Natur- und Malklassen: Technische Brillanz und religiöse Konnotationen

Beim Aktstudium in den Naturklassen stand neben der Anatomie des Modells vor allem die virtuose grafische Ausarbeitung im Vordergrund, in den Malklassen die Technik der malerischen Umsetzung in Farbe. In beiden wurden ausgearbeitete, bildm ssige Studien gefertigt, die häufig mit einer inhaltlichen Allusion unterlegt waren, was sie für die Ausstellung zum Semesterende zusätzlich qualifizierte. Nicht selten hatten diese Inszenierungen religiösen Charakter: Beliebte Typen waren der eremitische Heilige mit entbl stem Oberkörper, der aufgebahrte Christus als Liegeakt und der gekreuzigte Christus mit ausgestreckten Armen als Standakt.

Die Studenten widmeten dem Aktstudium in der Naturklasse, von US-amerikanischen Studenten »life class« genannt, gewöhnlich zwei Vormittagsstunden (bevor sie sich etwa einer Kopfstudie zuwandten).¹⁵⁰ Dabei handelte es sich gelegentlich um Ganzakt, meist jedoch um Halbakt; auch in den Malklassen wurden beide Formen praktiziert. Für den Halbakt saßen häufig alte Männer, bis zur Taille entbl st. Sie eigneten sich beson-

ders für das Studium der Skelettstruktur und ihre B rte waren malerisch, ihre schlaffe Haut von Furchen durchzogen. So boten sie reicheres Anschauungsmaterial als junge, glatte Körper. Auch für die in den Naturklassen geforderte Schilderung psychischer Befindlichkeiten gaben sie dankbare Studienobjekte ab.

Im Unterschied zum Abendakt entstanden diese Studien bei Tageslicht, es beleuchtet differenzierter, weicher als Kunstlicht, was die Anforderungen erhöht, jedoch in der Regel bessere Ergebnisse erzielt.¹⁵¹ Außerdem wurde in den Naturklassen mehr Zeit für

¹⁵⁰ Krause zitiert dazu T.C. Steele, in: Kat. Ausst. Indianapolis 1985, S. 21.

¹⁵¹ Auf diesen Unterschied wies Lemuel Wilmarth hin; Ders.: »Talks with Artists«, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 703–705, hier S. 704.

eine Zeichnung aufgewendet. Der Student arbeitete sorgfältig in Kohle, verwendete Wischer, radierte mit Brotkrumen; er suchte Malerei mit grafischen Mitteln zu imitieren, nuancierte Hell-Dunkel-Kontraste, widmete sich intensiv dem Oberflächenreiz weicher Sfumatoeffekte und setzte Glanzlichter auf. Die Blätter aus den Naturklassen sind großformatig, die Figuren dominieren den atmosphärisch angedeuteten Raum.

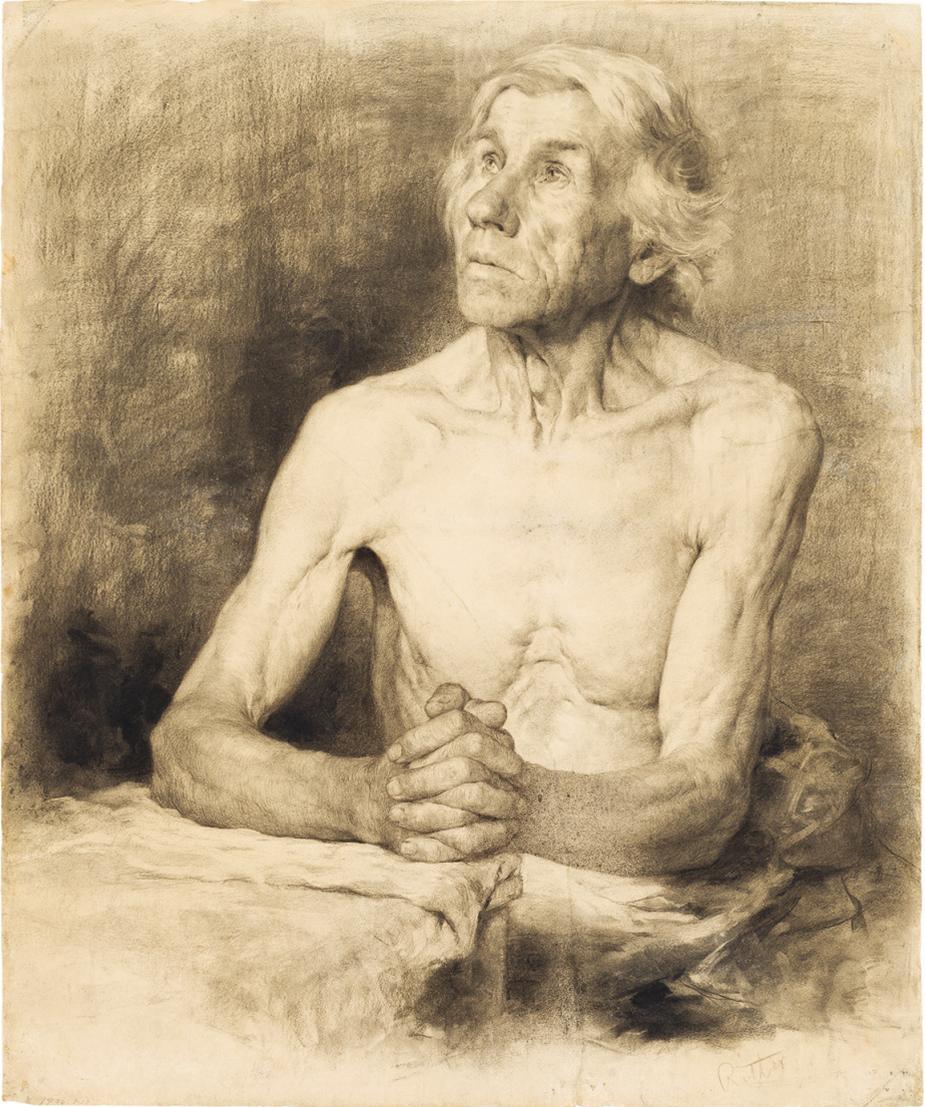


Abb. 15 Louis Ritter, *Half-Length Seated Nude Man*, ca. 1878, Kohle, verrieben, radiert, gespritzt, 86,1 × 71,3 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of Charles E. Mills, 1936.820

Die Studie *Half-Length Seated Nude Man* (**Abb. 15**) von Louis Ritter, um 1878 in der Naturklasse von Ludwig Löfftz entstanden, repräsentiert diesen Typus.¹⁵² Ein alter Mann sitzt mit entblößtem Oberkörper betend am Tisch. Sein sanft beleuchteter Körper wird von einer abgedunkelten Umgebung scheinbar umhüllt, die Verhältnisse zwischen Figur und Raum sind nicht vollständig geklärt. Ritter konzentrierte sich auf das ›Anlitz‹, das der Alte jenem Licht zuwendet, welches sein Gesicht und seinen Oberkörper erhellt und sein weißes Haar glänzen lässt. Dabei sind Oberkörper und Gesichtszüge ungeschönt realistisch aufgefasst. Trotz einiger Defizite im Verständnis der anatomischen Zusammenhänge beeindruckt die Zeichnung durch die differenzierte Ausarbeitung des weichen Hell-Dunkel und die haptische Qualität der Oberflächen. Durch die entsprechende Stellung und Lichtregie wurde dem Modell die Rolle des demütigen Gläubigen gegeben. Solche Inszenierungen waren von barocken Vorbildern angeregt, die Ende der 1870er-Jahre den Gipfel ihrer Wirkmächtigkeit an der Münchner Akademie erreichten. Für den Halbakt lieferten besonders die Heiligen, Eremiten und Büsser von Diego Ribera gern kodierte Kompositionsformeln und vorbildliche malerische Effekte.¹⁵³



Abb. 16 Frederick Dielman, *The Old Modell*, 1875, Öl/Lw., 60×48 cm, derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt



Abb. 16a »A Study. – [Frederick Dielman]«, Technische Daten und Verbleib unbekannt, in: Benjamin 1880, S. 195

152 Ludwig Löfftz unterrichtete von 1874 bis ss 1878/79 Naturklassen, vgl. S. 198–200.

153 »Ribera, Jusepe« in: Olbrich 1996, S. 146.

Noch offensichtlicher als in den Natur- wirkten die Vorbilder Alter Meister für die Darstellung männlicher (Halb-)akte in den Malklassen. Riberas kräftige Pinselarbeit und seine starken Hell-Dunkel-Kontraste wirkten vor allem in der Diez-Klasse vorbildlich, die derber Realistik eher zugetan war. Manche Diez-Schüler integrierten ihre Halbakte aus der Malschule später in religiöse Darstellungen – so gesehen bei dem US-Amerikaner Frederick Dielman, der aus seiner Rückenstudie eines alten bärtigen Mannes eine Hieronymus-Darstellung generierte (**Abb. 16 und 16a**).¹⁵⁴ Vermutlich aus der Malklasse von Alexander Wagner stammt dagegen die Farbskizze eines Mannes mit hochgereckten Armen in der Manier eines Rembrandtschen Gekreuzigten von William Merritt Chase.¹⁵⁵



Abb. 17 T.C. Steele, *Half-length Nude Model*, 1881, Kohle, 97,8×92,1 cm, sign. u. dat. u.r.: »T.C. Steele/ Munich/July 1881«, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of the Heirs of T.C. Steele, 1986.305

154 *The Old Modell* war zuletzt bei: Sotheby's Los Angeles, Old Masters, 19th and 20th Century Paintings, Drawings and Sculpture, 27.–28.05.1974, Los 19.

155 Pisano 2010 (S. 167, C.8) beschreibt die Studie als »Copy of Rembrandt's Crucifixion«, ca. 1875; er vermutet, es handle sich um eine Kopie aus der Alten Pinakothek, wo jedoch nichts Entsprechendes vorhanden ist; der Eigentümer führt eine neutrale Beschreibung: W.M. Chase, *Crucifixion*, ca. 1872–1879, Öl/Lw., 81,3×63,5 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Transfer from Cooper-Hewitt Museum of Decorative Art and Design, Smithsonian Institution, 1974.69.21, URL: <https://americanart.si.edu/artwork/crucifixion-4673> (Zugriff 12.08.2021).

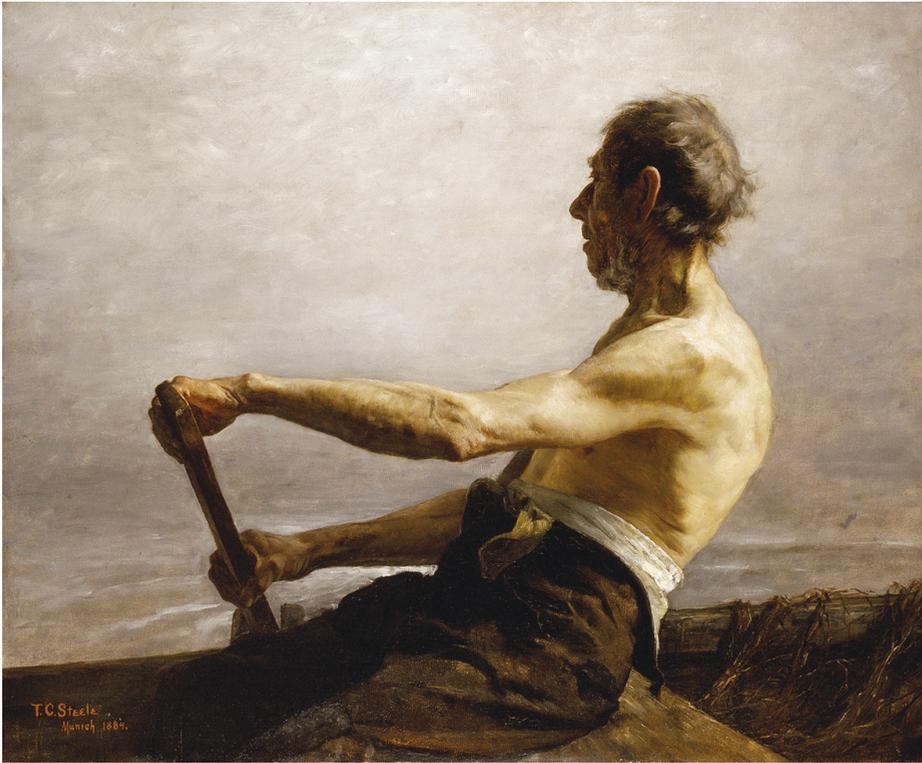


Abb. 18 T.C. Steele, *The Boatman*, 1884, Öl/Lw., 95,3   115,6 cm, sign. u. dat. u.l.: »T.C. Steele/Munich 1884«, Sidney and Lois Eskenazi Museum of Art, Indiana University, Bloomington, IN, Gift of Hubert L. Collins, M. D., and his wife Cordelia A. Collins, R.N. 2005,31

Die religiöse Konnotation als Leitprinzip für die Stellung des männlichen Aktmodells blieb in den 1880er-Jahren erhalten. Auch Löfftz wählte in seiner Malklasse gerne alte Männer, die indessen nicht mehr aus einem dramatischen Chiaroscuro auftauchen, sondern, von rückwärts beleuchtet, von einer strahlenden Kontur hinterfangen werden. Auf diese von P.P. Rubens inspirierte Lichtmetaphorik wird im Abschnitt zur Löfftz-Schule genauer eingegangen. In den 1880er-Jahren arbeitete insgesamt mehr jüngeres Bildpersonal in den Zeichenklassen, es manifestierte sich jenes neue ästhetische Ideal des Mannes, der seinen Körper durch physische Anstrengung formt.¹⁵⁶ Die anatomische Präzision gewann gegenüber der sinnstiftenden Anspielung an Gewicht. T.C. Steele, der sich im Abendakt,¹⁵⁷ in der Naturklasse von Gyula Benczur und anschließend in der Malklasse von Ludwig Löfftz schulte, schuf mit seiner Zeichnung *Half-length Nude*

¹⁵⁶ Tatsächlich trainierten ehemalige Bauern, Arbeiter und Militärs ihre Muskeln speziell für den Modellberuf; Callen 2008, S. 149.

¹⁵⁷ Mit einfacher Schrittstellung und zeichnerischer Ausführung: T.C. Steele, *Study of a Male Nude*, 1880–1885, Kohle, 46,4   31,1 cm, Indiana State Museum, Indianapolis, IN.

Model, 1881 (**Abb. 17**),¹⁵⁸ und dem Gemälde *The Boatman*, 1884 (**Abb. 18**),¹⁵⁹ Abschlussarbeiten der jeweiligen Klassen, die beide prämiert wurden¹⁶⁰ und insofern als Messlatten für diese Formen schulischer Leistungen gewertet werden können. In seiner detaillierten Zeichnung¹⁶¹ eines älteren, noch muskulösen Mannes am Kreuz dominiert die Präsenz des Modells gegenüber der religiösen Aussage. Mit *The Boatman* stellte Steele sein Wissen über die Anatomie der Muskel- und darunterliegenden Knochenstrukturen unter Beweis sowie seine Fähigkeit, durch die differenzierte Wiedergabe der Lichteffekte auf der Haut ein leuchtendes Inkarnat aufzubauen, das effektiv mit dem kühlen Hintergrund kontrastiert. Löfftz'sche Lichtregie produzierte nicht nur ein schimmerndes Relief auf dem Rücken des Alten, sondern ließ das Gesicht des Mannes im Dunkeln versinken – so wurde die Charakterisierung geschickt ausgeklammert und durch dieses Nicht-schauen-wollen trotzdem verhängnisvoller Inhalt suggeriert – der gebildete zeitgenössische Betrachter »erkannte« in jenem Bootsmann wohl unschwer den Fährmann über den Styx.¹⁶²

Der weibliche Akt als Historienbild oder Lehrstück

In den Einführungsklassen spielte also der männliche Akt eine wichtige, der weibliche eine untergeordnete Rolle, in den Komponierklassen waren gewöhnlich beide Geschlechter in malerische Gewänder gekleidet.¹⁶³ Und doch wagten sich amerikanische Komponierschüler in den späten 1870er-Jahren gelegentlich an einen weiblichen Akt.¹⁶⁴ Deshalb sollen im Folgenden zwei Beispiele untersucht werden, die für das Spektrum insgesamt stehen. Über Carl Marrs *Ahasver* (später *Mystery of Life*), 1879 entstanden in der Komponierklasse von Gabriel Max, auf der einen und Frank Duvenecks *Seated Nude*, ca. 1879, aus seinem privaten Malunterricht auf der anderen Seite lässt sich nicht nur das Umfeld ihrer Entstehung in München erschließen, sondern auch der Stellenwert der Aktdarstellung in den USA als Sammlerobjekt und Unterrichtsgegenstand beleuchten.

158 Kat. Ausst. Köln 1990, S. 18–19.

159 Ebd., S. 34–35.

160 Ebd., S. 18, 34.

161 Nach eigenen Angaben wandte er einen Monat dafür auf; ebd., S. 18.

162 Krause zieht eine Parallele zu einem in Steeles Nachlass befindlichen Gedicht Heinrich Heines über den Rheinschiffer, der betört vom Gesang der Lorelei in die Höhe sieht (ebd., S. 34). Dazu scheinen jedoch weder die Haltung des Bootsmanns noch die völlige Absenz einer Landschaft zu passen.

163 Zum Verhältnis zwischen dem weiblichen und dem männlichen Akt in der Praxis bzw. der Lehre vgl. Solomon-Godeau 1997, S. 43–46.

164 Studenten der 1880er-Jahre beschäftigten sich zwar intensiver mit dem weiblichen Akt, jedoch mit einigem Abstand zur Akademiezeit. Am nächsten käme noch Benjamin R. Fitz, der seinen weiblichen Akt *Reflection* im Jahr seiner Rückkehr nach New York malte, das Hartmann 1903 (S. 22) auszeichnete: »His [Fitz's] »Reflection,« painted in 1884, is the best nude of that period.«

Carl Marr: *Ahasver*, 1879



Abb. 19 Carl Marr, [*Ahasver*], *The Mystery of Life*, 1879, Öl/Lw., 167,5×241,3 cm, Collection of The John & Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida, Florida State University, 1936, SN408

Bei Carl Marrs *Ahasver* (Abb. 19) handelt es sich um eines jener ambitionierten Historienm de mit weiblichem Akt, wie sie für Pilotys Schüler und Enkelsch ler nicht unüblich waren.¹⁶⁵ Marrs Darstellung des alten Weltenwanderers, der vor einer nackten Mädchenleiche über das Geheimnis des Lebens sinniert, steht in der Tradition der »keuschen romantischen Wollust« bei Paul Delaroche und Gabriel Max (1840–1915),¹⁶⁶ dessen Komponierklasse Marr seit 1879 besuchte. Max' morbide Bilder von traurigen oder toten Mädchen – wie die *Märtyrerin am Kreuz*, 1867, *Der Anatom*, 1869 oder *Die Kindsmörderin*, 1877¹⁶⁷ – rührten die Zeitgenossen zu Tränen. Jahre später soll sich Marr erinnern haben, wie sehr er selbst davon mitgenommen war:

Merkwürdige Schwärmerei! Die Welt wurde so düster und in allen Ecken Ungl cksmotive für Bilder: zumeist verlassene Mädchen, Kirchhofsszenen und Gespenster. Max Kindes-

¹⁶⁵ Hugo von Habermann, ein Klassenkamerad von W.M. Chase, malte 1873, im Jahr seiner Aufnahme in die Piloty-Schule, einen *Tod der Sappho*, (Öl/Lw., 41,0×66,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München) der durchaus Verwandtschaft zu Marrs Schöpfung aufweist.

¹⁶⁶ Stolpe 1990, S. 447.

¹⁶⁷ Vgl. S. 394–395.

mörderin kostete mich gleichsam schlaflose Nächte. Mein erstes Bild: ein kleines Gänsemädchen, – merkwürdigerweise gar nicht traurig, – dann der *Ahasver*!¹⁶⁸

Ganzfigurige Frauenakte waren in Gabriel Max' Œuvre allerdings selten, sein *Ahasverus* trauerte an der Leiche eines Kindes.¹⁶⁹ Der Schüler Marr fühlte sich mit seinem ehrgeizigen Entwurf mit Mädchenleiche vom Lehrer allein gelassen. Besorgt bat Marr Senior in Milwaukee Professor Max um moralische Unterstützung für seinen Sohn, den er als selbstzweifelnd und melancholisch beschrieb.¹⁷⁰ Angesichts dessen darf man die bildnerische Ambition des Sohnes getrost als Ausfluss von Weltschmerz interpretieren. Marr generierte mächtige Theatralik aus der Typisierung der Geschlechter, aus den Kontrasten der Lichtverhältnisse und Farben, doch in der Bewältigung der technischen Ausformulierung wirkt er nicht durchgängig souverän.¹⁷¹ Ein heller Frauenleib, dessen Haltung eher Schlaf als Totenstarre vermittelt, liegt diagonal auf hell beleuchtetem Sand im Vordergrund, satt blaue, rote und braune Partien bilden den Hintergrund, aus dem sich *Ahasver* zur Leiche neigt. Die junge Frau – reglos und wehrlos, ihre Scham mit einem Tuch bedeckt – bietet das klassische Pendant zu dem dunkelhäutigen, weißhaarigen, verwilderten Mann. Die Kombination von weiblicher Nacktheit und Tod durch Ertrinken, von sexuellem Voyeurismus und Mitleid, hatte in Europa wie in den USA exzellente Chancen auf eine positive populäre Rezeption;¹⁷² Marr konnte sich über sofortige Anerkennung freuen – *Ahasver* erhielt noch im selben Jahr eine Silbermedaille auf der Berliner Kunstausstellung¹⁷³ –, doch ein Käufer fand sich lange nicht.

1880 kehrte Marr mit dem Bild in die USA zurück und stellte es 1881 in New York aus, wo es wohlwollend kommentiert wurde: »The Wandering Jew« by Marr, is a capable, ambitious, and well-executed bit of Munich study, on a scale which in itself enhances every difficulty and gives distinction to every triumph.«¹⁷⁴ 1883 schickte er *Ahasver* zur Internationalen Kunstausstellung in München, wo es in der erfolgreichen amerikanischen Abteilung gezeigt wurde – im Katalog als verkäuflich gekennzeichnet.¹⁷⁵ Danach

168 Zitiert in Spier 1901, S. 12.

169 *Ahasverus an der Leiche des Kindes*, 1875, Öl/Lw., 98 × 120 cm, Nationalgalerie Prag, Abb. in Kat. Ausst. München 2010, S. 135.

170 J. Marr an Gabriel Max, 22. Juni 1879, Germanisches Nationalmuseum, Nachlass Gabriel von Max, IC 147 Marr, Milwaukee. – In der Tat war Max wohl kein sonderlich engagierter Lehrer; er war am 17. Nov. 1878 zum Professor der Historienmalerei berufen worden, gab jedoch das Amt 1883 wieder ab, behielt nur den Titel und widmete sich fortan ganz seiner eigenen erfolgreichen Malerei, mit der er seine Sammelleidenschaft für naturwissenschaftliche und ethnologische Objekte finanzierte; Kat. Ausst. München 2010, S. 26.

171 Diesen Gegensatz thematisierte schon Baldinger 1937, S. 580; George William Sheldon lobte Marrs Akt als Bewältigung einer schwierigen Aufgabe, die er mit der in Europa erworbenen technischen Ausbildung »in the spirit of a young master« behandelt habe; Sheldon 1888, S. 52.

172 Gerds 1974, S. 93–94; Roters 1968, S. 21–28.

173 Lidtke 1986, S. 3.

174 Anon. 1881b, S. 116; in der Kurzpublikation zur Ausstellung war das Bild illustriert sowie Inhalt und Ausführung beschrieben; Kurtz 1881, S. 37; – auch in Milwaukee war man des Lobes voll (Anon. 1881c), der zugehörige Untertitel ließ keinen Zweifel: »Carl Marr's Genius as Shown in His Paintings«.

175 Als Nr. 1269 Marr, C. München, *Ahasverus** aufgeführt; der Asterisk bezeichnete verkäufliche Kunstwerke; Kat. Ausst. München 1883, S. 242.

wanderte das Kunstwerk abermals über den Atlantik und tauchte in den Annalen des Metropolitan Museum auf: Der Investor George I. Seney hatte den Kunsthändler Samuel P. Avery beauftragt, zwölf Gemälde auszusuchen, die Seney dem Metropolitan Museum stiften wollte.¹⁷⁶ Dort war es gut platziert, und George William Sheldon gratulierte dem Museum zur Erwerbung: »... this interesting picture attracts the notice of the amateur and the unlearned alike while the professional artist who stands before it admires the skill in which it abounds.«¹⁷⁷

»Barroom-nudes« und akademische Akte für das amerikanische Publikum

Aktdarstellungen, die nicht durch die großzügige Geste eines Sammlers in einem musealen Kontext besichtigt werden konnten, wurden vorzugsweise in einem privaten, genderspezifischen Kontext rezipiert: sie schmückten Räume mit (für Damen) beschränktem Zugang wie Herrenzimmer, Clubs und Bars, was ihnen den Beinamen »barroom-nudes« einbrachte. Ende des 19. Jahrhunderts waren »barroom-nudes« in den Kneipen der Goldgräber in San Francisco¹⁷⁸ ebenso beliebt wie in vornehmen New Yorker Etablissements, wobei die jeweiligen Ansprüche vom Laienerzeugnis bis zur Göttin von der Hand William Adolphe Bouguereaus reichten.¹⁷⁹ Wer einen französischen Akt kaufte, wähnte sich auf der sicheren Seite, denn, so ironisierte Charles H. Caffin die insgeheime Selbstrechtfertigung: »These pictures were French, which at once explained, even if it did not condone, them, and, most important, gave them a caché.«¹⁸⁰

Für die amerikanische Öffentlichkeit waren europäische Aktdarstellungen noch erklärungsbedürftig. Auf der *Centennial Exhibition* 1876 in Philadelphia reagierten Besucher der Kunstausstellungen schockiert auf die französischen Aktdarstellungen – sehr viel stärker als auf die teilweise weitaus expliziteren italienischen Skulpturen,¹⁸¹ deren weißer Marmor jedoch als ästhetisch-abstrahierendes Schutzschild wirkte.¹⁸² Der Kritiker Edward Strahan fühlte sich bemüßigt, die Aktdarstellungen aus Frankreich als professionelle Herausforderung für den Maler zu erklären: »... years of study have made the contemplation of the bare form as business-like a matter as the physician's anatomy of the muscles. It is simply because ›flesh‹ is the most difficult thing to paint.«¹⁸³

176 Anon. 1887; das Metropolitan Museum gab das Gemälde 1928 der Familie Seney zurück; daraufhin erwarb es der Zirkusunternehmer John Ringling, mit dessen Tod 1936 es an das John & Mable Ringling Museum of Art in Sarasota, FL, ging; für diese Informationen danke ich Jim Moske, Managing Archivist, Metropolitan Museum; E-Mail an die Autorin vom 03.12.2012.

177 Sheldon 1888, S. 51.

178 Hjalmason 1999, S. 21.

179 Das Hoffman House in New York machte in den frühen 1880ern mit einem Akt von Bouguereau den Anfang (es hing dort 20 Jahre hinter einem Vorhang), auch das Palmer House in Chicago und das Palace Hotel in San Francisco erwarben bald darauf Aktdarstellungen; Gerds 1974, S. 103; zur Aktdarstellung in der amerikanischen Kunst vgl. Nochlin 2006; Dijkstra 2010.

180 Caffin 1907, S. 168.

181 Strahan 1876, S. 292, 198.

182 Gerds 1974, S. 84, 91–93.

183 Strahan 1876, S. 292.

Anders als in der Skulptur war der Akt in der Malerei noch für Jahrzehnte umstritten – je realistischer, desto geringer die Aussicht auf breite Akzeptanz.¹⁸⁴ Was für einen europäischen Künstler noch angehen mochte, war für den amerikanischen heikler: Dass die erste Ausstellung der Society of American Artists 1878 in New York Furore machte, lag nicht zuletzt daran, dass es dort leicht bekleidete und völlig nackte Figuren zu sehen gab. Im Vergleich zu den Aktdarstellungen amerikanischer Staatsbürger an Pariser Schulen – nicht etwa in München, wo man dafür, wie deutlich geworden ist, nur am Rande vorbereitet wurde – nahmen sich die kurz zuvor an der National Academy präsentierten Werke der älteren Malergeneration ziemlich unbeholfen aus.¹⁸⁵ So erhob sich aus deren Reihen Protest gegen die Freizügigkeit der »younger men«. Als angesehenes Akademiemitglied formulierte der Maler George Inness seinen konservativen Standpunkt, der als symptomatisch für die Gefühlslage nicht nur seiner Kollegen, sondern weiter Kreise der Bevölkerung gelten darf:

The artists must never forget that in nude figure-painting, when the ideal is ignored, the tendency is inevitably lustful. The nude human form should never be painted for its own individualities – there is no use in so doing – but from a desire to represent beauty in form. Otherwise the result is invariably shocking to modesty. We don't need to contemplate individualities and peculiarities of the male or female figure, unless we are anatomists or surgeons ...¹⁸⁶

Zwischen der nackten und der ausgezogenen Figur zu unterscheiden, war selbstverständlich nicht Amerika-spezifisch, auch in Deutschland hatten sich Nazarener und Biedermeier daran gehalten – doch während diese moralische Verhaltensrichtlinie in Deutschland seit den 1870er-Jahren ihre Geltung zunehmend einbüßte, behielt sie diese in den USA noch bis ins 20. Jahrhundert.¹⁸⁷ Selbst wenn die »younger men« die Entrüstung älterer Akademiemitglieder vermutlich als provinziellen Konservatismus abtaten, Fakt ist, dass sie sich nicht dauerhaft darüber hinwegsetzten. Nur wenige Maler wie Walter Shirlaw und Kenyon Cox, in München beziehungsweise Paris geschult, bemühten sich beharrlich um die öffentliche Akzeptanz dieses Genres, eine Ambition, die sich erst in den 1890er-Jahren, und dann in der allegorischen Wandmalerei, erfüllen sollte.

Gemälde mit weiblichen Aktdarstellungen, die Shirlaw öffentlich ausstellte, wiesen ihn als Experten für das Schöne und Ideale aus, etwa *Rufina*, vor 1890, ein Halbakt, der für die »reiche, süße Qualität eines alten Meisters« gepriesen wurde,¹⁸⁸ oder *Water-*

184 Das Paradebeispiel einer beliebten und als moralisch einwandfrei deklarierten weiblichen Aktskulptur war *The Greek Slave* von Hiram Powers noch während der Antebellum-Jahre entstanden; Droth, Hatt 2016.

185 Westbrook 1878, S. 785.

186 Anon.: »Mr. Inness on Art-Matters«, in: *The Art Journal*, 5 (1879) 34, S. 376, zitiert in: Gerdts 1974, S. 10, Anm. 17.

187 Zum Verhältnis zwischen Ideal und Natur vgl. Clark 1956, S. 1–6.

188 *Rufina*, Öl/Lw., 103,2 × 68,9 cm, The Century Association, New York; Dijkstra 2010 (S. 34, 39) datiert *Rufina* auf 1875 und verortet sie in München, was stilistisch durchaus vertretbar wäre, wogegen jedoch die Bespre-

lilies, vor 1889, drei ideale Rückenansichten eines Modells in einer unspezifischen Landschaft, in der die Identitäten von Mädchen und Seerosen dekorativ im Dämmerlicht verschmelzen.¹⁸⁹ Beide Bilder wurden zu Objekten der privaten, männlichen Betrachtung: *Rufina* erwarb die Century Association, ein einflussreicher Club in New York, *Waterlilies* der prominente Sammler William T. Evans in der gleichen Stadt. Auch die gelegentlichen Aktdarstellungen, die Duveneck, Chase und andere in späteren Jahren malten, scheinen in erster Linie für Studienzwecke oder private Sammlungen bestimmt gewesen zu sein.¹⁹⁰

Aus all dem ergab sich das Paradox, dass in der amerikanischen Wahrnehmung die weitgehende Absenz von Aktdarstellungen aus München kein Nachteil war. Die wenigen Beispiele für Halbakte alter Männer, wie sie etwa Munich men Henry Muhrman oder Frederick Dielman ausstellten, wurden als Gegenstände technisch ambitionierter Studien befürwortet.¹⁹¹ Ansonsten galt die Beschäftigung mit dem weiblichen Akt in Fortsetzung der akademischen Übung als durchaus legitim. 1901 wurde Frederick W. Freer für seinen einwandfreien Umgang mit dem Thema belobigt: »He has never been lured by the nude, except as a studio practice or diversion. His pictures, chaste, delicate, winsome, are thus studies of the sex in the best sense of the term. There is nothing sensuous or suggestive, nothing risqué or objectionable about them.«¹⁹² Schließlich war Freer inzwischen ein hochangesehener Lehrer an der Kunstschule des Art Institute of Chicago.

Frank Duveneck: *Seated Nude*, ca. 1879

Selbst wenn die Aktdarstellung für kaum einen der in Europa ausgebildeten Kosmopoliten zum bevorzugten Genre wurde, ließen sie in ihrer Rolle als Lehrer keinen Zweifel an der Bedeutung des Aktstudiums. Der ehemalige Diez-Schüler Duveneck fertigte Ende der 1870er-Jahre für seine Malklasse in München (oder Polling) *Seated Nude*, ca. 1879 (**Abb. 20**), als Demonstrationsstück.¹⁹³ Was ihm in der Zeichnung schwergefallen war, gelang ihm in der Malerei offenbar mühelos: Er erfasste die Formen des Mädchens

chung einer Ausstellung an der National Academy of Design 1890 spricht, in der Shirlaw zu der neuen Farbigkeit und Form in *Rufina* beglückwünscht wurde; C.M.S. 1890, S. 18. – Im Vergleich etwa mit den *Waterlilies* erscheint eine fast gleichzeitige Entstehung unmöglich; dieser Widerspruch kann hier nicht aufgelöst werden.

189 *Waterlilies*, vor 1889 (Öl/Lw., 52,3 × 78,1 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Gift of William T. Evans, 1913.3.4, URL: <https://americanart.si.edu/artwork/water-lilies-22364> (Zugriff 12.08.2021)).

190 Duveneck malte in den 1890er-Jahren eine Serie weiblicher Akte, z. T. für seine Malklassen, aber auch die Barroom-nude *Siesta*, ca. 1900 (Pastell/Papier/Lw., 86,5 × 164 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of Theodore M. Foucar, 1919.457); Foucar war der Besitzer eines Cafés in Cincinnati, der das Bild gekauft und über seine Bar gehängt, schließlich öffentlichen Protesten nachgegeben und es in seiner Wohnung installiert hatte; als er zu Beginn der Prohibition schließen musste, schenkte er das Bild dem Art Museum; Simmons 2020, S. 133–134; Neuhaus 1987, S. 122; zu W.M. Chase' weiblichen Akten vgl. Dijkstra 2010, S. 153–157.

191 Brownell lobte die frische Aquarelltechnik von Henry Muhrmans *The Bather* und betonte, wie angemessen der Studiencharakter des Blattes dem Sujet sei; Brownell 1880b, S. 330, Abb. S. 327.

192 Morton 1901, S. 299–300.

193 Zu *Seated Nude* vgl. Neuhaus 1987, S. 124–126; Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 50, Abb. S. 74.

in brillant gehandhabten Farbmodulationen mit souverän geführtem, extrem breitem, vollem Pinsel. Durch sein strahlendes Inkarnat wirkt der helle Akt vor dem dunklen Hintergrund ungeheuer lebendig, die bewegte Pinselschrift verleiht der Haut eine haptische Qualität. Der ins Profil gewandte Kopf des Mädchens und die Andeutung ihres Oberkleids um die Hüften betonen das Ausgezogene, die Realität der Modellsituation. Beim gemeinsamen Malen der Amerikaner in Bayern entstanden auch andere Halbaktstudien wie J. Frank Curriers *Peasant Girl*, ca. 1878, oder Joseph R. DeCamps *Polling Water Girl*.¹⁹⁴

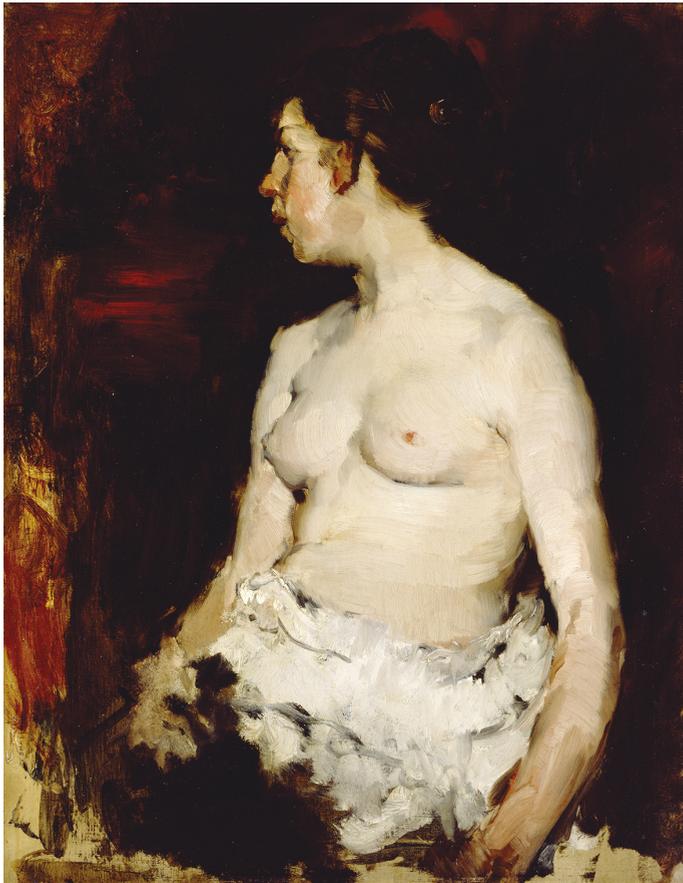


Abb. 20 Frank Duveneck, *Seated Nude*, ca. 1879, Öl/Lw., 86,5 × 67,3 cm, Detroit Institute of Art, Founders Society Purchase, Robert H. Tannahill, 1992.41

194 *Peasant Girl*, ca. 1878 (keine technischen Angaben, zuletzt in der Sammlung von Mr. & Mrs. Henry C. White, Waterford, CT) entblößt eigentlich nur ihr Dekolleté nach dem Muster von Frans Hals' *La Bohémienne*, 1666 (Öl/Lw., 58 × 52 cm, Louvre, Paris); – *Polling Water Girl*, ca. 1879 (Öl/Lw., 107 × 86 cm, Courtesy Lepore Fine Arts, Newburyport, MA), Abb. in: Kat. Ausst. Framingham 1989, S. 40; letzteres ist auch Thomas S. Noble zugeschrieben und später datiert worden; Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 388.

»The study of the nude« an amerikanischen Kunstschulen

Auch an den Kunstschulen in den USA wurde großer Wert auf das Aktstudium gelegt,¹⁹⁵ und von Einzelbeispielen abgesehen, war das schulische Studium des Nackten gesellschaftlich akzeptiert.¹⁹⁶ Dieses zu bieten, galt als Grundvoraussetzung für die Kreditibilität einer Schule. Insgesamt herrschten natürlich große regionale und zeitliche Unterschiede, und selbst Frauen wurden zum Aktstudium zugelassen, wenn auch meist in getrennten Klassen. Der Blick auf einige prominente Schulen zeigt, dass die Anstellungschancen der *Munich men* für den Unterricht im Aktzeichnen (und -malen) in der Regel nicht gut waren.

An der National Academy unterrichtete Lemuel Wilmarth seit 1870 die Antiken- und Aktklassen nach dem Modell der Pariser Schulen.¹⁹⁷ Ungeachtet der Tatsache, dass an der League mit Shirlaw und Chase ab 1877/78 die *Munich men* die Lehre zunächst dominierten, waren für die »life classes« in Paris ausgebildete Kollegen zuständig: J. Carol Beckwith, William Sartain und Charles Yardley Turner.¹⁹⁸ Vor allem Beckwith und Sartain gehörten zu den Verfechtern des an der Antike geschulten Körperbildes und waren insofern Gegenspieler Chase.¹⁹⁹ Ein erweitertes Klassenangebot ab Mitte der 1880er-Jahre bestritten Kenyon Cox, William Sartain und – in einer fortgeschrittenen Aktklasse für Frauen –, wenig überraschend, Walter Shirlaw.²⁰⁰

In Philadelphia übernahm Anfang der 1870er-Jahre Thomas Eakins, der eben sein Studium an der *École des Beaux-Arts* beendet hatte, den vom Philadelphia Sketch Club organisierten Unterricht und die Korrektur der »life class« an der Pennsylvania Academy.²⁰¹ Unter Eakins durften die Schüler bald mit Pinsel und Farbe nach dem lebenden Modell arbeiten.²⁰² Als die Schule des Art Institute of Chicago in den frühen 1890er-Jahren enorm zu wachsen begann, wurde auch das Aktzeichnen ausgeweitet: 1891 gab es bereits drei »nude classes«, im Jahr darauf wurden sie ganztätig angeboten.²⁰³ Eindrücklich führt John Vanderpoels *The Human Figure* vor Augen, wie er seine

195 Lemuel Wilmarth: »address given at the Art Students League«, 1897, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 544–545; Charlotte Adams: »Artists' Models in New York«, in: *Century Magazine*, 25 (Feb. 1883), zitiert ebd., S. 669–672.

196 Zu einem der Torpedierungsversuche des Aktunterrichts an der Art Students League durch »Sittenwächter« vgl. »Anthony Comstock vs. Knoedler & Co.«, zitiert ebd., S. 788–792; dass dort Frauen und Männer auch gemeinsam Akt zeichneten, verstärkte die Kontroverse; »Augustus Saint-Gaudens Resigns«, zitiert ebd., S. 792–794.

197 Sowohl an der National Academy wie an der Pennsylvania Academy war das Zeichnen nach dem männlichen Aktmodell seit den späten 1850ern möglich, doch der Umfang des Angebots ist unklar; ebd., S. 59; – Eakins klagte noch 1877 über den Mangel an geeigneten Modellen; Eakins to Board of Directors, 8. Jan. 1877, PAFA Archives, zitiert in: Hendricks 1974, S. 104–105; Anon. 1878b, S. 769; Edward Prescott, chairman of the Board of Control, July 1875, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 706–707.

198 Sie waren für die »life classes« der Männer zuständig, Turner für die der Frauen; Kelly 1925, S. 27.

199 Zu Chase' Argumentation gegen eine »Antikenklasse« für Anfänger vgl. S. 151.

200 Cox und Sartain gaben parallel »life classes« für Männer und Frauen, Shirlaw eine »advanced class« für Frauen; »Circulars of 1885–86«, in: Waller 1886, S. 11–12; siehe auch Koob 2015.

201 Clement, Hutton 1884, xxxiv; Brownell 1879, S. 738–739; Sellin 1976, S. 30–31.

202 Brownell 1879, S. 740–741.

203 Ciepik 1957, S. 66–67.

in Paris erworbenen Kenntnisse für die Schüler systematisierte.²⁰⁴ 1890 rückte auch am Mark Hopkins Institute of Art in San Francisco der eben von seinem Pariser Studium zurückgekehrte Arthur Frank Mathews die »life class« ins Zentrum des Unterrichts.²⁰⁵

Wandlungen und Kontinuitäten bis nach der Jahrhundertwende

In München galt für den Akt als Ausstellungsbild zumindest die Andeutung eines historischen, biblischen oder mythologischen Inhalts noch lange als verbindlich. Erst mit der Gründung der Secession 1892 gelangten Aktdarstellungen ohne Betreff in größerer Zahl an die Öffentlichkeit: Frauenakte, die sich auf der Atelierliege räkeln, sich *en plein air* unter lichtdurchlässigen Bäumen sonnen oder im Spiel der Wellen schaukeln sowie Gruppen von Knaben am Badestrand – ein Subgenre, das die impressionistische Momentaufnahme mit einer wachsenden Begeisterung für Freikörperkultur verband. Einen gewissen Gegenpol dazu bildete das Œuvre Franz Stucks, der aus den idealen und dekorativen Interpretationen seiner Vorgänger einen wohlgelaunten fin-de-siècle-Symbolismus formte. Statt Formauflösung predigte er seinen Schülern Durchdringung: Sie erlebten das Stellen eines Aktes in der Malklasse als anatomisches Seminar und sakralen Akt zugleich.²⁰⁶

Den akademischen Abendakt korrigierten inzwischen zwei speziell dafür verpflichtete, in der Materie versierte Lehrkräfte – die meiste Zeit waren dies Wilhelm Dürr und Ludwig Herterich.²⁰⁷ »The work done in these classes is more rapid and sketchy, the two young professors in charge insisting more on action and proportion than on finish«, so der amerikanische Schüler George W. Bardwell 1894; noch immer bedeutete die Teilnahme eine gewisse Auszeichnung, die über das dreistufige Zulassungssystem geregelt wurde.²⁰⁸ Während der Abendakt durch den häufigeren Stellungswechsel des Modells zu rascher Auffassung zwang,²⁰⁹ fand das genaue Aktstudium weiterhin in den Klassen statt. Selbst wenn Aktdarstellungen in München nie eine vergleichbare Bedeutung erlangen sollten wie in Paris, war die Entwicklung beträchtlich – doch in gewisser Weise schien es schon fast zu spät: Als die Akademie in den 1890er-Jahren in der Diskussion um die »Lex Heinze« den künstlerischen Akt gegen die doppelbödige Übergrif-

204 Vanderpoel 1907.

205 Hjalmarson 1999, S. 157–158. Die San Francisco School of Design war nach dem Erbauer der Schule in Mark Hopkins Institute of Art umbenannt worden; heute heißt es San Francisco Art Institute.

206 Schmoll gen. Eisenwerth 1972, S. 119.

207 Von den beiden 1885 eingestellten Lehrern wurde Johann Caspar Herterich bald durch Wilhelm Dürr (1857–1900) ersetzt, Ludwig Herterich (1856–1932) blieb und die beiden Diez-Schüler versahen diesen Unterricht bis 1896; Akademie an das Staatsministerium, 19. Okt. 1885 und 22. Feb. 1887, BHStA, MK 51438. – Dass daraufhin Otto Greiner, ein anerkannter Spezialist der Aktmalerei, immerhin angefragt wurde, bezeugt das gewandelte Bewusstsein für deren Bedeutung; Akademie an das Staatsministerium, 22. Dez. 1896, BHStA, MK 51438.

208 Bardwell 1894, S. 31.

209 Während früher der Akt für eine Woche gestellt worden war (Akademie an Staatsministerium, 20. Dez. 1884, BHStA, MK 14095), wechselte das Modell nun täglich; Krause 2006, S. 7.

figkeit von Politik und Gesellschaft verteidigte, tat sie dies nicht zuletzt, weil sich die Avantgarde von der normativen Kraft des klassischen Aktes bereits loszusagen begann.²¹⁰

In den USA konstatierte Samuel Isham 1905, Aktdarstellungen in den amerikanischen Jahresausstellungen seien selten, meist kleinformatig und eher dekorativ als realistisch aufgefasst. Die sorgfältig ausgeführten, lebensgroßen Studien, wie sie die Wände der französischen und deutschen Ausstellungen füllten, seien dagegen nahezu unbekannt.²¹¹ Während Thomas Eakins und sein Schüler Thomas Anshutz in Philadelphia bereits in den 1880er-Jahren männliche (Halb)akte malten – die nebenbei zu Ikonen der amerikanischen Malerei geworden sind –,²¹² setzte sich der weibliche Akt als Ausstellungsgenre nicht durch. Isham, in seiner Rolle als Kunstanthropologe, erklärte, die Amerikaner hätten keinen Bezug zu Heldinnen der Geschichte, Literatur oder Kunst, stattdessen idealisierten sie die Weiblichkeit, stellten vor allem die junge, ›reine‹ Amerikanerin auf ein Podest, womit sich Aktdarstellungen erübrigten.²¹³

Sein deutscher Kollege Paul Clemen maßte sich anlässlich der Ausstellung amerikanischer Kunst in Berlin 1910 eine weitergehende Analyse an: Die Feminisierung der amerikanischen Gesellschaft produziere Kunst, deren Hauptthema und -adressatin das junge, wohlerzogene Mädchen sei, die dahinterstehende »puritanische Einschränkung« sei verantwortlich für das fehlende »Korrektiv« auf dem »Gebiete des Figürlichen, die Beherrschung des Nackten, die Akt- und Fleischmalerei, das immer wiederholte ernsthafte Studium des größten organischen Kunstwerks des menschlichen Körpers.« War Clemen nationalistisch-sexistische Empörung womöglich eine fragwürdige Retourkutsche für die angebliche Äußerung eines »Bostoner Blattes« während der deutschen Gegenexposition in den USA, »daß Amerika von Deutschland nichts lernen könne«?²¹⁴

210 Zacharias 1989, S. 16; Zacharias 1990, S. 30; Kat. Ausst. München 1998, S. 218–221.

211 Isham 1943, S. 468; beinahe zur selben Zeit machte Charles H. Caffin eine altmodische Stumpfheit der Sehgewohnheit hierfür verantwortlich; Caffin 1902, S. 123, auch zitiert in: Dijkstra 2010, S. 56.

212 Thomas Eakins, *Swimming Hole*, 1884–85 (Öl/Lw., 70 × 92 cm, Amon Carter Museum, Fort Worth, TX) und Thomas Anshutz, *The Ironworkers' Noontime*, 1880 (Öl/Lw., 43,2 × 60,6 cm, Fine Arts Museum of San Francisco, CA, Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller III).

213 Isham 1948, S. 471.

214 Clemen 1910, Zitat S. 370, Clemen bezieht sich auf ein »Bostoner Blatt«; seine Ausstellungsbesprechung ist im Großen und Ganzen positiv, was die Leistungen der amerikanischen Maler betrifft, doch voller nationalistischer Unter- und sexistischer Obertöne.

5 Der Fortgeschrittene in der »Naturklasse« – Köpfe und Körper

Doch nicht Halbakte, sondern Köpfe und bekleidete Halbfiguren waren die zentralen Studienobjekte der Naturklasse. Diese Vermittlungsformate sollten die jungen Maler vor allem auf ihre zukünftigen Kernaufgaben in der Porträt- und Genremalerei vorbereiten. Selbst für eine vorsichtige Einschätzung der Wirksamkeit dieses pädagogischen Ansatzes muss genau differenziert werden – nach den stilistischen und methodischen Zielvorgaben der einzelnen Lehrkräfte, nach dem betrachteten Zeitrahmen und letztendlich nach der Orientierung der Schüler, die oft schon in der Naturklasse die Weichen für ihre künstlerische Entwicklung stellten.

Aufgrund des ausgeprägten Schwerpunkts der Naturklasse auf den Kopfstudien hatten US-amerikanische Studenten offenbar den Eindruck, sie seien mit dem Aufstieg aus der Antiken- in die Naturklasse in der »portrait class« angelangt und damit bei der Materie, welche die meisten als Grundlage ihrer Künstlerkarriere betrachteten. Manche hatten bereits einfache Porträts gefertigt, etwa nach fotografischen Vorlagen, und der Wunsch, solche Niederungen zu verlassen, war groß.¹ »At the end of the term I was among the honor students and was admitted to the portrait class under Ferdinand Barth ...«, beschrieb Robert Koehler diesen Schritt aus der Retrospektive.² Diese Art der Wahrnehmung hat in der US-amerikanischen Historiografie zu einem Missverständnis des eigentlichen Charakters der Natur- und technischen Malklassen oder doch zumindest zu einer Überbetonung der Bedeutung des Porträts an der Münchner Akademie geführt.³

Selbst wenn die Studienköpfe als grundlegende Schulung für den angehenden Porträtmaler taugten, war die tatsächliche Intention eine andere: Noch in den 1870er- und 1880er-Jahren war das Studium von Modellen in den Natur- und Malklassen auf die Anforderungen der Historien- und Genremalerei ausgerichtet. Es entstanden folglich keine Porträts im klassischen Sinne, sondern Vorübungen zu Charakter- und Figuren-

1 Isham 1943, S. 513–514; Toby Rosenthal hatte als Teil seiner Ausbildung in San Francisco im Atelier des Porträt- und Landschaftsmalers Fortunato Arriola Porträts und Daguerreotypien gefertigt; Hjalmarson 1999, S. 35; – J.W. Alexander war vor seiner Ankunft als Illustrator für *Harper's* tätig und bearbeitete noch während seiner Zeit in München Vergrößerungen von Fotografien amerikanischer Kunden, sogenannte »solars«, mit Kohle; J.W. Alexander an E.J. Allen, München, 21. Sept. 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727; – auch John Kavanagh kolorierte Fotografien und zeichnete Kohle-Porträts in Cleveland, bevor er nach München kam; Kat. Ausst. Cleveland 1996, S. 232.

2 Koehler 1907, S. 6.

3 Isham 1943 (S. 522–525) sah im Einfluss Münchens und der Lehre Duvenecks (ebenso wie der von Émile Auguste Carolus-Duran und Thomas Couture in Paris) aufgrund ihrer Betonung des Malerischen bessere Voraussetzungen für die Porträtmalerei gegeben als in der auf Zeichnung fixierten Ausbildung der meisten Pariser Schulen; – auch in neuerer Zeit sind die Studienköpfe als Vorbereitung auf die Porträtmalerei betrachtet worden, vgl. Moore 1992 (S. 26): »Contrary to Parisian training that centered on the study of the nude figure, instruction at the Royal Academy in Munich emphasized portraiture, particularly the »study head« as it was called, and historical scenes.« – ähnlich Quick 1981, S. 62–63.

darstellungen für einen inhaltlich erweiterten Kontext. Die Professoren selbst verdankten Ansehen und Anstellung ihren Leistungen auf den Gebieten der Historien- und/oder Genremalerei; zusätzliches Einkommen generierten sie aus Illustrationsaufträgen der zahlreichen deutschen Verlage, wiederum in diesen Sparten. Selbst wenn die meisten hin und wieder Porträts malten, hätten sie dies nicht als ihre Berufung erachtet.

Die Aufnahme in die Naturklasse

Die Aufnahme in eine Naturklasse erfolgte entweder nach erfolgreich absolvierter Antikenklasse⁴ oder über die Aufnahmeprüfung zu Semesteranfang.⁵ Nicht selten verzögerte Platzmangel ein Aufrücken in die Naturklasse, denn während in den Antikensälen jeweils bis zu 50 Studenten arbeiteten, sollten in den Naturklassen nicht mehr als 20 um ein Modell sitzen. Wie in den Aktsälen gruppierten sich die Zeichnenden rund um das auf einem niedrigen Podest befindliche Modell, in der zweiten Reihe auf erhöhten Sitzen: Die daraus resultierende, oft schonungslos wirkende Nähe zum Subjekt entsprach den realistischen Tendenzen der 1870er- und 1880er-Jahre. Die günstige Verfügbarkeit von Modellen, die wohl zum Großteil aus sozial schwachen Schichten stammten, war von enormem Vorteil für die Studenten an der Akademie und in privaten Ateliers.⁶ Sie rekrutierten sich aus einer breiten Palette sogenannter »Berufsmodelle« (tatsächlich arbeiteten viele nur gelegentlich)⁷ beiderlei Geschlechts, verschiedener Altersstufen und Nationalitäten – neben den bayerischen erfreuten sich vor allem italienische Modelle großer Beliebtheit⁸ – und trugen Alltagskleidung, Tracht oder religiös konnotierte Gewänder; die in den Malklassen üblichen historischen Kostümierungen waren in den Zeichenklassen die Ausnahme,⁹ denn hier zählte der unkomplizierte

4 Wer in der Sommersemester-Ausstellung eine Auszeichnung erhalten hatte, stieg automatisch auf, die anderen mussten sich bei einem Lehrer der Naturklasse persönlich um Aufnahme bemühen.

5 Für die Zulassung zur Prüfung hatten die Bewerber »Zeichnungen nach dem Figurenfach, nach dem runden und nach dem Leben« vorzulegen. – Vor 1885 war eine Aufnahme in die Naturklasse nicht geregelt, sondern nur die in die Antikenklasse und die technische Malklasse; § 10, »Satzungen für die Studierenden der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München«, 1885, BHStA, MK 14101.

6 George W. Bardwell, Akademieschüler der frühen 1890er, berichtete der Adelphi Art School, Brooklyn: »Models are good, and reasonable in price [...] it must be a most precarious way of gaining a livelihood, for at times there are weeks and weeks when no engagement is to be obtained. But the cost of living is next to nothing and from the students they receive many a lift over a hard place.« Bardwell 1894, S. 31.

7 Akademie an das Ministerium, 7. Juli 1897, BHStA, MK 14168.

8 »Modellwesen«, in: *Allgemeine Zeitung*, 30. Apr. 1901, S. 119, Zeitungsausschnitt, BHStA, MK 14168; – als die Akademie in das Gebäude am Siegestor zog, entstand dort ein Modellmarkt, zwischen 8 und 9 Uhr hofften 150 und 200 Personen auf ein Engagement; Jooss 2012, S. 38; – über Modelle für private Ateliers informierte die englische Malerin Charlotte J. Weeks (Weeks 1881); – über die soziale Herkunft der Modelle, ihre Arbeitssuche und Verdienstmöglichkeiten moralisierte Daelen 1888; – zu den amerikanischen Verhältnissen vgl. Lemuel Wilmarth: »address given at the Art Students League«, 1897, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 544; Wilmarth erinnerte sich in dieser Rede an die Zustände 40 Jahre zuvor, als es nur ein weibliches Aktmodell in New York gegeben hatte; siehe auch Charlotte Damas: »Artists' Models in New York«, in: *Century Magazine*, 25 (Feb. 1883), zitiert ebd., S. 669–672.

9 An den Pariser Kunstschulen bezogen die Zeichner häufig Podeste und Fenster im Hintergrund ein, oder die Modelle hielten einen sinnstiftenden Gegenstand; Kat. Ausst. New York 1989, die Nrn. 48, 49, 64, 66.

Wechsel der Modelle.¹⁰ Anders als in manchen Malklassen überwogen in den Naturklassen die betont hässlichen alten Männer und Frauen nicht.¹¹

Stellung und Ausdruck waren wesentlich durch die Situation des Modellsitzens (fremd-)bestimmt. Häufig erscheint das gezeichnete Modell körperlich leicht erschlaft, in sich gekehrt, Blickkontakt meidend¹² – und dieser Rückzug ins Innere produzierte nicht selten einen Ausdruck von Melancholie. Das ist vor allem bei jüngeren Frauen zu beobachten, denen die Situation vermutlich unangenehm war; alte Frauen dagegen wirken abgeklärt. Junge Männer gaben sich meist natürlich und selbstbewusst, mit älteren und erfahrenen männlichen Modellen wurden Affekte inszeniert: verzückte Hingabe, zahnloses Grinsen oder scherzhafter Übermut – das rückte sie in die Nähe beispielhafter Charakterköpfe, wie sie aus der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts geläufig waren,¹³ und spiegelte die Mimikstudien zeitgenössischer Künstleranatomien. Insgesamt war das Erscheinungsbild der Modelle und folglich der Studien in den Zeichen- und Malklassen in der Mehrzahl bayerisch, bäuerlich, ärmlich – ein Aspekt, der für die amerikanische Rezeption der gemalten Studienköpfe zumindest unterschwellig eine Rolle gespielt haben dürfte, selbst wenn er in zeitgenössischen Kommentaren nicht offen thematisiert wurde. Die große Bandbreite der Modelle erzeugte in den Studenten ein Bewusstsein für die Differenzen zu den zuvor gezeichneten idealen Antiken und ließ sie die Typen studieren, denen sie später in einem mehrfigurigen Historien- oder Genrebild charakteristische Rollen zuweisen sollten. Sie lernten, weniger ansprechenden Modellen durch die stoffliche Wiedergabe und Finesse der Charakterisierung Schönheit abzugewinnen.

Die Schüler der Naturklassen zeichneten die Kopf-, Halbkörper- und Ganzkörperstudien, gelegentliche Gewandstudien oder Stillleben meist in Kohle und in Lebensgröße,¹⁴ was sie zwang, auch das kleinste Detail zu ergründen. US-amerikanische Studenten kannten das offenbar weder von zuhause noch aus Paris: »The students in my class make life size drawings! I imagine it is splendid practice drawing so large – I have never drawn figures of such size – They are all drawn in charcoal ...«,¹⁵ notierte Frederick

10 Krsnjavi 1880 (S. 110) behauptete, dass die Modelle häufig wechselten und man selten die nötige Muße gehabt hätte, eine Studie gründlich zu vollenden.

11 Diese Beobachtung ergibt sich aus der Betrachtung eines umfangreicheren Korpus von Naturklasse-Zeichnungen, von denen weiter unten einzelne Beispiele ausgewählt werden.

12 Ebenso waren Unterhaltungen verboten, was sicher nicht nur die Konzentration fördern, sondern auch die jungen Modelle schützen sollte; »Sitten- und Klassen-Ordnung der Schüler der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München«, 1853 [bei dem erhaltenen, gedruckten Blatt, dürfte es sich um einen Aushang handeln], BHStA, MK 14101.

13 Kampmann 2010, S. 9–30.

14 So wurden bspw. im SS 1872 in der Naturklasse von Anschütz 220 Std. Aktmodell, 48 Std. Halbkörpermodell und 260 Std. Kopfmodell gezeichnet; Statistischer Bericht der KBAdbK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095; in § 1 der Satzungen von 1885 hieß es dann: »Der höhere Zeichenunterricht beginnt mit lebensgroßen Studien nach der Natur, an die sich zur Ausbildung des Formensinns die Darstellung einiger antiker Statuen anreihet.« »Satzungen für die Studierenden der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München«, 1885, BHStA, MK 14101.

15 Frederick MacMonnies, Tagebuch-Eintrag, 19. Nov. 1884, Frederick MacMonnies papers, AAA.

MacMonnies 1884 überrascht in sein Tagebuch. Den Übergang vom Gips zum lebenden Modell erfuhren die Schüler als einschneidend; stellvertretend dazu William R. Leigh:

I found drawing from life vastly more absorbing than drawing from the cast. To suggest the color and texture I had to develop greatly more subtle handling of charcoal. [...] drawing I recognized as the foundation of all pictorial expression. I also realized that this charcoal technique would be superseded by a completely different method when the painting class was entered. I heard disputes, arguments and wrangles over this point.¹⁶

Stilistische und methodische Differenzen der Naturklassen

Entscheidend bei der Wahl des Naturklasse-Lehrers war für die meisten Schüler nicht dessen eigene künstlerische Identität, sondern der Erfolg seiner Unterrichtsmethode, welchen sie an den Fortschritten seiner Schüler ablesen. Während die Unterrichtsergebnisse streng geführter Klassen uniform ausfielen, gestalteten sich andere variabel. Deren Stilprofile in den 1870er- und frühen 1880er-Jahren scheinen komplementär angelegt gewesen zu sein, mit jeweils einer Lehrkraft, die einen eher weichen Stil unter Betonung von Licht und Schatten vorschrieb, sowie einer zweiten, die in ihrem Unterricht einen linearen Stil nach dem Vorbild »altdeutscher Meister« forcierte. Doch die Profile sind zuweilen nicht klar zu unterscheiden, immer wieder überraschen Beispiele für stilistisches Crossover, etwa besonders fein und linear aufgefasste Zeichnungen aus einer Klasse, deren Produktion als malerisch galt und umgekehrt. Deshalb können hier lediglich grundsätzliche Charakteristika an schriftlichen oder bildlichen Zeugnissen festgemacht und Arbeiten von Schülern, zu denen keine entsprechende biografische Information vorliegt, nur aufgrund einiger Indizien tentativ einer Klasse zugeordnet werden. Im Laufe der 1880er-Jahre fand ein grundsätzlicher Ausgleich der beiden Richtungen statt, dann war sowohl die Erfassung des großen Ganzen als auch die Ausarbeitung der Details gefordert.

Amerikanische Schüler in den Klassen

Anschütz und Raab: die späten 1860er- und frühen 1870er-Jahre

Die erste Naturklasse wurde seit 1866 von Hermann Anschütz (1805–1880) geleitet.¹⁷ Da er seiner frühen klassizistischen Formation durch die Nazarener stets verpflich-

¹⁶ Leigh 1952, S. 168.

¹⁷ Hermann Anschütz (1802–1880) studierte ab 1822 bei Peter von Cornelius in Düsseldorf, kam mit diesem 1826 nach München und malte dort zunächst Fresken (TB, Bd. 1, S. 34; Ludwig 1981, S. 34); ab 1. Feb. 1847 Lehrer der Maltechnik, am 18. Nov. 1849 zum Professor ernannt, am 1. Apr. 1873 in Ruhestand getreten; AdbK München, Registratur, Personalakte von Hermann Anschütz; – für Verwirrung hat die Tatsache gesorgt, dass Anschütz 1866 anstelle der Malklasse die Naturklasse übernahm, für die Malklasse wurde statt seiner Alexander Wagner angestellt; Akademie an den König, 5. März 1873, BHStA, MK 14110; auch ein amerikanischer Nachruf erwähnt nur eine 30jährige Professur in der Malerei; Anon. 1880f.

tet blieb, erschien er den Schülern nicht zeitgemäß, und abgesehen davon als Pädagoge wenig hilfreich.¹⁸ Bis zu seiner Pensionierung mit dem Ende des Wintersemesters 1872/73 muss ein Großteil der US-Amerikaner in Anschütz' Naturklasse gezeichnet haben, doch ist sein Einfluss kaum zu eruieren.¹⁹

Seit 1869 bis Juli 1872 unterstützte Johann Leonhard Raab (1825–1899) die Bemühungen der Akademie um eine »Reform des Zeichnens in einer auf das Malerische gerichteten Weise«²⁰ und unterrichtete eine integrierte Klasse im Zeichnen nach der Antike, nach dem Kopf- sowie dem Figuren- und Aktmodell.²¹ Raabs Korrektur war präzise, sein Formenverständnis mochte sich an der Natur orientieren, doch er korrigierte sie nach seinen Idealvorstellungen.²² Um diese realistisch-idealistische Zeichnung in ihrer Schönheit zu steigern, sollte die Technik besonders verfeinert werden, auch Aquarell war erlaubt.²³ Die Schüler unterzogen sich anscheinend willig dem rigiden Detailstudium und technischen Drill, da sie dadurch rasche Fortschritte in der Beherrschung der Form verzeichneten. Doch Raab behinderte das Erfassen von Gesamtzusammenhängen; einer seiner Schüler resümierte die Konsequenzen: »... ein Jahrzehnt lang die Unmöglichkeit, einen Kopf rasch aufzufassen und zu skizzieren, ich blieb am Detail hängen.«²⁴

Zu Raabs US-amerikanischen Schülern zählten unter anderem J. Frank Currier, Walter Shirlaw und James Gookins.²⁵ Für Shirlaw spielte dieser Lehrer eine wichtigere



Abb. 21 J. Frank Currier, *Pensive Girl*, ca. 1871, Kohle, 81,3×63,5 cm, bez. »Prize drawing made in Raab's Class c. 1871«, Verbleib unbekannt, in: White 1936, S. 17

18 Anschütz ging nicht nur aus Altersgründen in den Ruhestand, sondern, wie er ausdrücklich erklärte, »wegen der Einheit der jetzigen Richtungen an der Akademie«; Anschütz an die Akademie, 1. März 1873, BHStA, MK 14110.

19 In der Jahresausstellung im Sommer 1873 erhielten in Anschütz' Naturklasse [George] Hößlin und [Ami] Farnham lobende Erwähnungen, [Heinrich] Cain eine bronzene Medaille; Bericht über die Thätigkeit der verschiedenen Schulen an der AdBK während des Jahres 1872/73, 1. Aug. 1873, BHStA, MK 14095.

20 *Carriere* 1890, S. 464.

21 Statistischer Bericht der KbAdBK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095; Rücktrittsgesuch vom 28. Juli 1895, AdBK München, Registratur, Personalakte Johann Leonhard Raab.

22 Zu Raabs Korrektur von Abweichungen zur Norm vgl. Kreidolf 1996, S. 78.

23 Vgl. dazu die Äußerung verschiedener polnischer Studenten bei Jooss 2012, S. 32.

24 Katsch 1910, 1, S. 14; ebenfalls negativ äußerte sich Schultheiß 1923, S. 277; sehr positiv dagegen Krsnjavi, 1880, S. 111.

25 Zu Currier und Shirlaw vgl. White 1936, S. 17; zu Gookins vgl. Sparks 1971, S. 394.

Rolle, er soll an Raab dessen »wonderful accuracy of characteristics« geschätzt haben.²⁶ Eine Vielzahl von Aktstudien aus seinen ersten Akademie Jahren legt nahe, dass Shirlaw unter Raab dieses Thema für sich entdeckte, das ihm lebenslang wichtig bleiben sollte.²⁷ Currier erhielt für seine Studie eines Mädchens bei der Ausstellung der Schülerarbeiten Ende des Wintersemesters 1871/72 eine bronzenne Medaille.²⁸ *Pensive Girl* (Abb. 21) zeigt, wie sorgfältig Currier die schlaglichtartig beleuchteten Partien von Kopf und Hand modulierte und den Gesamteindruck auf die kontemplative Haltung des Modells reduzierte. Typisch für die Raab-Schule sind die besonders tiefen Schatten.²⁹ Currier konnte bei Raab an die sorgfältige Art der Modulierung anschließen, die er während seines Studiums in Antwerpen erlernt hatte.³⁰ Doch sollte diese Schulung für Currier insgesamt nicht nachhaltig wirken – schon wenige Jahre später entwickelte er seinen expressiven Umgang mit Kohle und Farbe für summarisch aufgefasste Formen.³¹

Barth und Löfftz: genialisches Chiaroscuro oder die Disziplin der Linie

Nach Anschütz' Pensionierung und Raabs Reduzierung seiner Lehrtätigkeit wechselte 1873 das Personal in den Naturklassen: Sie wurden nun korrigiert von Ferdinand Barth (WS 1872/73–SS 78),³² einem Schüler Pilotys, und Ludwig Löfftz (SS 1874–WS 1878/79) – der Diez-Schüler Löfftz war zunächst Hilfslehrer bei Barth und führte im WS 1878/79 eine eigene Klasse.³³ In Barths Klasse erstreben die Schüler eine extrem malerische Wirkung für ihre Zeichnungen. Ein Klassenkamerad Robert Koehlers, Ludwig Hertelich, erinnerte sich:

26 Bartlett 1881, S. 99; sogar der *Daily Evening Bulletin* in San Francisco berichtete über »Courier of Boston« und »Shirlaw of Chicago« bei Raab; (Anon. 1871) – Shirlaw blieb auch seinen Mitstudenten als Raab-Schüler im Gedächtnis, so erwähnt ihn Krsnjavi 1880 (S. 111): »In dieser Schule hat sich ... ausgebildet ... der jetzige Direktor der New-Yorker Kunstakademie Schirlaw [sic].«

27 Shirlaw verbrachte neun Monate in der Raab-Schule; Bartlett 1881, S. 99.

28 Kat. Ausst. New London 1958, n.p.; Abb. in White 1936, S. 17; zur Medaille vgl. Statistischer Bericht der KBAdbK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095.

29 Schultheiß 1923, S. 1.

30 Currier hatte 1869/70 an der Königlichen Akademie in Antwerpen studiert; White 1936, S. 8 sowie Abb. zweier Antikenstudien und einer Aktzeichnung, n.p. [Nr. 8–10].

31 Raab scheint mit Currier, Shirlaw, James Gookins und dessen Frau Cora Gookins auch privaten Umgang gepflegt zu haben, darüber schrieb Cora Gookins nach Hause; Kopien der Korrespondenz im Indianapolis Museum of Art at Newfields, daraus zitiert Howard in: Kat. Ausst. Marion 2005, S. 13–15, zu Raab, S. 15.

32 Ferdinand Barth (1842–1892) wechselte zum Okt. 1878 als Professor für figürliches Zeichnen an die Kunstgewerbeschule; Akademie an das Ministerium, 5. März 1873 und 20. Okt. 1878, BHStA, MK 14110; – Barth hatte seit SS 1873 eine Naturklasse geleitet und führte Löfftz als Hilfslehrer ein; nachdem er im SS 1872/73 bis Neujahr über 50 Schüler hatte, überließ er Löfftz wohl zunächst einen Teil der Schüler; im SS 73 korrigierte Barth dann zwei Säle, Löfftz ebenfalls mindestens einen; Akademie an den König, 8. Apr. 1873 und 15. Apr. 1874, BHStA, MK 14110; zu Barth vgl. Ludwig 1981, S. 57–58.

33 Akademie an das Staatsministerium, 20. Okt. 1878, BHStA, MK 14110.

Wenn einer der Musterschüler auf seinem schwarzen [mit Wischkreide geschwärzten] Papier herumwütete, stand alles andächtig bewundernd um ihn. Und wenn er so ein paar Flecken herausgeputzt hatte, schrie alles: »Halt! Um Gotteswillen nix mehr machen! famos! famos!« Ja, es war entsetzlich talentvoll, aber vielleicht doch nicht ganz das Richtige.³⁴

Das von Herterich beschriebene Vorgehen steht in engem Zusammenhang mit zeitgenössischen Trends in den Malklassen, mit der Begeisterung für das Chiaroscuro altmeisterlicher Porträts und den Kult der freien Skizze. Für weniger talentierte Schüler barg es die Gefahr der »Effekthascherei« ohne Zugewinn an anatomischem Verständnis. Doch für Koehler überwog gegenüber den Bedenken gegen diese »black art« die didaktische Großzügigkeit, mit der Barth individuelle Lösungen seiner Schüler zuließ.³⁵

Ganz anders führte Ludwig Löfftz (1845–1910) seine Klasse: »Die Einfachheit, Unmittelbarkeit und Wahrheit der Auffassung altdeutscher Meister wurde angestrebt und in vielen Fällen auch erreicht; Akte und Studien wurden ungewöhnlich schön und vornehm ausgeführt, so daß die Schülersausstellungen wahren Künstlersausstellungen glichen.«³⁶ Löfftz wandte sich nach Verlassen der Diez-Schule altniederländischen und altdeutschen Vorbildern zu, dies belegen seine Hauptwerke jener Zeit.³⁷ Er verlangte von seinen Schülern akribisches Detailstudium, was deren Arbeiten »alle gleich« aussehen ließ. Ein persönlicher Duktus war nicht erwünscht.³⁸ Nicht nur für Koehler stellte das ein wichtiges Argument gegen Löfftz dar, auch J.W. Alexander, der die Korrektur von Gyula Benczur in der Antikenklasse äußerst hilfreich fand, hatte schon vor seinem Eintritt in Löfftz' Naturklasse Bedenken:

Every one tells me that the Prof. I go with now will not allow me to work as I please, that he will make me do everything as he says. That he will have some influence I am sure, and that is why I go to him. But that he will make me do just as he wishes I am almost as sure he will not; if I can help it. He seems to have succeeded with all his present pupils, for they all work alike. One would think that their work had been all done by one person. [...] He is by far the best Prof. in the Life Classes, and it may be best for me to do just as he says from the first; but I can't just think so. [...] My great aim is originality. [...] Can't understand how some of the fellows can be as contented as they are working just like a machine – Doing just what they are told and nothing more – always the same.³⁹

34 Herterich 1909, S. 243; Koehler erwähnt Herterich als Mitstudenten bei Barth; Koehler 1907, S. 6.

35 Koehler 1907, S. 6.

36 Krsnjavi 1880, S. 114; am selben Ort schreibt er, bei Barth »geht es in mehr hergebrachter akademischer Weise her ...«, was zweifelhaft erscheint.

37 Kneuer 1999, S. 134–136.

38 Koehler 1907, S. 8.

39 J.W. Alexander an Willie, München, 27. Apr. 1878, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1728.

Alexander widerstrebte der Zwang bald so sehr, dass er die Akademie verließ.⁴⁰ Seine Entscheidung exemplifiziert das Selbstbewusstsein derjenigen, die bereits in einem frühen Stadium sehr bewusst abwogen, was der Originalität ihrer künstlerischen Entwicklung förderlich oder schädlich sein würde. Leider waren weder von den genannten noch von anderen, später namhaften US-amerikanischen Schülern von Barth und Löfftz Arbeiten aus dieser Anfangszeit zu lokalisieren. Henry Raschen, Richard Creifelds, Lawrence C. Earle, Frank L. Kirkpatrick und Bernhard Uhle studierten bei Barth.⁴¹ In Löfftz' Zeichenklasse sind Charles Frederic Ulrich, Theodore Wores, Henry Alexander, John Twachtman und Hermann Hartwich belegt.⁴²

In den 1870er- und 1880er-Jahren wechselte das Lehrpersonal in den Zeichenklassen häufig. Barth wurde von Alois Gabl (ws 1878/79–ss 1882) in der Naturklasse ersetzt,⁴³ dieser durch Johann Caspar Herterich (ws 1882/83–1905). Auf Löfftz folgte Gyula Benczur (ss 1879–ss 1882),⁴⁴ auf diesen Nikolaus Gysis (ws 1882/83–1901). Gabriel von Hackl kam 1884–1919 als dritter Leiter einer Naturklasse hinzu⁴⁵ und schließlich übernahm Karl Raupp nach der Abschaffung der Vorschule 1887 bis 1913 eine weitere Naturklasse.⁴⁶ US-amerikanische Schüler bevorzugten Benczur, Gysis, Herterich und Hackl, deren Klassen im Folgenden kurz charakterisiert werden.

Benczur und Gabl: Zeichnen nach dem Vorbild Holbeins

Der ungarische Maler Gyula Benczur (1844–1920) war ebenfalls Schüler Pilotys, der Benczurs Naturklasse besonders schätzte⁴⁷ und sie US-amerikanischen Schülern empfahl. Hermann G. Herkomer, der sich 1881 mit Edward A. Bell und Frank Aiken bei Piloty vorstellte, berichtete an den ehemaligen Akademieschüler Otto H. Bacher nach Cleveland: »When I went to the Academy to try to get admitted I went [?] in to the office and as I had an introduction to him, I tackled him. He was very pleasant and

40 J.W. Alexander an Mrs. E.J. Allen, Polling, 7. Juni 1878, ebd.

41 Belege für die Präsenz bei Barth: Henry Raschen (Boeringer 1896a, S. 361); Richard Creifelds (AKL, Bd. 22, S. 219–220; Kat. Mus. New York 2006, S. 419); Lawrence C. Earle (Kat. Ausst. Muskegon 1987, S. 114–115); Frank L. Kirkpatrick (TB, Bd. 20, S. 372) und Bernhard Uhle (Fielding 1971, S. 378).

42 Belege für die Löfftz-Schüler: Charles F. Ulrich (TB, Bd. 33, S. 560), Theodore Wores (Kat. Ausst. San Francisco 1968, S. 5–7), Henry Alexander und John Twachtman (Kat. Mus. New York 1980, S. 370, S. 147), Hermann Hartwich (AKL, Bd. 70, S. 2).

43 Akademie an das Ministerium, 20. Sept. 1878; Gabl-Schüler an Professoren-Collegium, 25. Juli 1882, mit den Unterschriften der Schüler, darunter der Amerikaner Vernon Kingsbury, Frank Enders und Albert Abendschein; Schreiben Gabl an das Direktorium, 24. Aug. 1882; alle AdbK München, Registratur, Personalakte von Alois Gabl; Schreiben der Akademie an das Ministerium, 20. Okt. 1882, BHStA, MK 14110.

44 Akademie an das Ministerium, 15. Feb. 1879, BHStA, MK 14110.

45 AdbK München, Registratur, Personalakte von Prof. Ritter v. Hackl; Akademie an das Staatsministerium, 20. Okt. 1878, BHStA, MK 14110.

46 Amerikaner in Raupps Naturklasse sind mir nicht bekannt, weshalb diese nicht genauer betrachtet wird.

47 Piloty hatte Benczur schon 1874 als Professor einer Antikenklasse vorgeschlagen; damals wurde jedoch offenbar gegen die »Anstellung eines weiteren Ungarn an unserer Künstlerhochschule« Stimmung gemacht; wohl anonym an »Hohe Excellenz«, 3. Jan. 1874, BHStA, MK 14110.

advised us to go to see Hr. Bendzur [sic] as he thought he was the best man.«⁴⁸ Bis zu seiner Berufung an die Kunstschule in Pest 1882 studierten bei ihm neben den bereits erwähnten Amerikanern auch William J. Baer, William Verplanck Birney, William Clusmann, T.C. Steele, Samuel Richards, John Ottis Adams und William Forsyth.⁴⁹ Nach ihren Arbeitsergebnissen zu schließen, wurde hier Wert auf exakte Formerfassung gelegt, die Modulationen sollten weich ausfallen, eng an der Form orientiert und nicht allzu kräftig. Selbst ein begabter Schüler wie T.C. Steele hatte zunächst Mühe mit dieser Akribie, brachte es darin jedoch – wie nicht nur die bereits erwähnte prämierte Zeichnung eines Mannes am Kreuz, sondern auch zeitgleich entstandene Kopfstudien beweisen – in Benczurs Klasse zur Meisterschaft.⁵⁰ Seinem Freund und Gönner Hermann Lieber in Indianapolis beschrieb er die Herausforderungen:

In the teaching they follow Alber Durer (sic) and Holbein, where close and accurate contour is what they desire more than light and shade or tone, for these things they say belong to painting. It is surprising in drawing the head how close they make the scholar study the eye the nose and mouth, to its utmost detail. Not that all detail is to [be] painted but because the artist must know all detail to be able to seize the characteristic ones in painting broadly.⁵¹

Dass man sich in Benczurs Klasse an Dürer und Holbein orientierte, mag angesichts der barock bewegten Historiengemälde des Meisters mit ihren plastischen Details und ausgeprägten Stofflichkeiten überraschen, doch sein Zeichenstil reflektiert jene für die späten 1870er- und frühen 1880er-Jahre symptomatische Begeisterung für die Zeichenkunst der deutschen Meister der Renaissance.⁵² Deren Vorbild hielten offenbar nicht nur Benczur, sondern auch Löfftz und Gabl für ein geeignetes Gegenmittel zu den betont malerischen Ansätzen gewisser Zeichen- und Malklassen.⁵³

48 Hermann Gustave Herkomer an Otto Bacher, München, 27. Okt. 1881, Otto Bacher papers, AAA [er heißt dort fälschlicherweise Herbert]; er schreibt im gleichen Brief, er würde in der Klasse zeichnen, die sei jedoch zu langsam für ihn; im Matrikelbuch steht bei Herkomer allerdings der Vermerk »nicht aufgenommen«; – Edward A. Bell erzählte, Piloty habe die Authentizität der vorgelegten Zeichnungen bezweifelt: »Well, if you did do that work you had better go to Professor Benzo [sic], and I will give you a card.« so we got into the best school there at that time.« First Interview with Edward August Bell, 26. Jan. 1927, DeWitt Lockman papers, AAA, Rolle 502, Transkript S. 19. – Den US-amerikanischen Schülern war Benczur zunächst kein Begriff, obwohl dessen Rokokogenre unter englischen und amerikanischen Sammlern bereits Liebhaber gefunden hatte (auch Cook 1978b, S. 213–215, behandelt ihn relativ ausführlich); zu Benczur vgl. auch Kehr 1990, S. 16; Bellák 2001, S. 33–47.

49 Zu William Verplanck Birney vgl. AKL, Bd. 11, S. 168; zu William Clusmann vgl. AKL, Bd. 20, S. 5; zu Adams, Steele, Forsyth und Richards vgl. Kat. Ausst. Köln 1990, S. 18, 20, 22.

50 Siehe etwa die Doppelstudie eines alten Mannes: *Study Head (Two Views)*, ca. 1881, Kohle, 39,2 x 48,9 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of Brandt Steel, 93.82.

51 T.C. Steele, Entwurf eines Briefes an H. Lieber, 20. März 1881, T.C. Steele papers, AAA, Rolle 956.

52 Zur Auseinandersetzung des Leibl-Kreises mit Holbein vgl. Ruhmer 1984, S. 79.

53 Auch der Raab-Schüler Karl Stauffer-Bern formulierte diese offenbar an der Akademie kurante Ansicht: »Ich studiere jetzt am allermeisten Holbein, weil er, wie ich glaube, derjenige Maler war, der mit den wenigsten Mitteln auf die einfachste Weise am charakteristischsten gezeichnet hat.« Karl Stauffer-Bern, Brief vom 18. Apr. 1877, Stauffer-Bern 1914, S. 72.



Abb. 22 Richard Andriessen, *Woman with a Hair Net*, 1880, Kohle auf getöntem Velin, 46,4 × 36,2 cm, bez. u.r.: »R. Andriessen, Feb. 1880«, derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt

Wie problematisch die Zuschreibung von Zeichnungen eines US-amerikanischen Schülers sein kann, dessen Biografie keinen Beleg über die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Zeichenschule liefert – ein Fall der in den Recherchen häufig aufgetreten ist –, soll hier an einem Beispiel illustriert werden. Im Fall von Richard Andriessen – für den nur der Lehrer in der technischen Malklasse, nämlich Ludwig Löfftz, überliefert ist – konnte weiter oben (nach dem Ausschlussprinzip) eine Zeichnung in der Hacklschen Antikenklasse verortet werden. Schwieriger ist das für seine Arbeiten aus der Naturklasse. Andriessens überaus qualitätvolle Zeichnungen aus der Naturklasse, für die hier beispielhaft *Woman with a Hair Net*, 1880 (Abb. 22),⁵⁴ steht, veranschaulichen eine weitgehende Assimilation des Holbeinschen Vorbilds, wie sie auch einige Studien Alois Gabls (1845–1893) von Tiroler Charakteren kennzeichnet.⁵⁵ In ihrer strengen Linearität und reduzierten Wiedergabe von Licht und Schatten gehen sie dabei sehr viel weiter als Vergleichsbeispiele von Benczur aus der gleichen Zeit⁵⁶ – zu der auch Andriessens Zeichnung entstand. So soll Andriessen mit gebotener Vorsicht der Naturklasse von Gabl zugeordnet werden.⁵⁷

Andriessen zeichnet ein Mädchen in hellem Licht, legt Kopf und Halsbereich mit durchgezogenen Konturen an; die Umgebung bleibt ungestaltet und erhält keinerlei räumliche Dimension. Andriessen behandelt Kopf und Halsansatz in zarten, reduzierten Schattierungen; abgesehen vom Gesicht entwirft er nur die Struktur des Haares in erkennbaren, parallelen Strichführungen und legt darüber ein diagonal gearbeitetes, dünnes Haarnetz. Obwohl die Studie in Kohle gezeichnet ist, erstrebt Andriessen

Andriessen zeichnet ein Mädchen in hellem Licht, legt Kopf und Halsbereich mit durchgezogenen Konturen an; die Umgebung bleibt ungestaltet und erhält keinerlei räumliche Dimension. Andriessen behandelt Kopf und Halsansatz in zarten, reduzierten Schattierungen; abgesehen vom Gesicht entwirft er nur die Struktur des Haares in erkennbaren, parallelen Strichführungen und legt darüber ein diagonal gearbeitetes, dünnes Haarnetz. Obwohl die Studie in Kohle gezeichnet ist, erstrebt Andriessen

54 Kat. Ausst. Bloomington 1991, Nr. 16; diese Zeichnung wurde am 31.03.2012 bei Wickliff & Associates Auctioneers, Carmel, IN, als Los 23 versteigert; eine Nachverfolgung des neuen Besitzers war dem Auktionshaus nicht möglich.

55 Als Vergleichsbeispiel eignet sich etwa: Alois Gabl, *Porträt des Leonard Kofler*, Bleistift, 32,5 × 23,3 cm, bez. u. Lönhart Kofler/F. Cerk 18. August/Alois Gabl, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlungen, Inv. Nr. 19Jh G 2.

56 Etwa Gyula Benczurs *Männerporträt*, ca. 1880, Kohle, 29,5 × 39,0 cm, bez. u.l.: B. Gy, Inv. Nr. FK 5643, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

57 Es gibt keine dokumentarischen Belege zu seinem Besuch der Naturklasse; im SS 79/80 hatte er die Wahl zwischen Benczur und Gabl. – Für ihre Hilfe bei der Recherche zu Benczur danke ich herzlich Orsolya Hessky, Szépművészeti Múzeum, Budapest; zu Gabl Rosanna Dematté, Tiroler Landesmuseen, Innsbruck.

offensichtlich die Optik einer feinen Bleistiftzeichnung. Sein Blick auf das Mädchen ist direkt: sie scheint sich des intensiven Betrachtetwerdens bewusst, ihre Augen weichen einem Blickkontakt aus. Als Akademiemodell verkörpert die junge Frau den Typ des ›sittsamen jungen Mädchens‹ und unterscheidet sich damit wesentlich von Holbeins weiblicher Klientel, die dem Meister selbstbewusst entgegentrat. Der Schüler der Naturklasse, Richard Andriessen, erhielt bei der Ausstellung zum Ende des Sommersemesters für seine Leistung eine Bronzemedaille.⁵⁸

Gysis: die Verortung der Figur im Raum

Benczurs Nachfolger, Nikolaus Gysis (1842–1901), wurde für die Amerikaner in den 1880er-Jahren der wichtigste Lehrer in der Naturklasse. Etwa 30 Schüler von Gysis sind belegt, darunter viele, die heute noch einen gewissen Bekanntheitsgrad haben. William R. Leigh, seit Herbst 1884 in Gysis' Naturklasse, beschrieb den Lehrer und dessen internationale Schülerschaft:

He was a very kindly, gentle-spoken man, and an excellent teacher. In the class were also [Emil] Meyer, [Paul] Hallwig, and myself [alle aus Baltimore], Van Hess [nicht identifiziert], a rich man's son, one-armed Smith [vermutlich Albert Smith aus Milwaukee], [Orrin] Peck of San Francisco, Schwill [William Valentine Schwill], also well fixed, Mucha [Alfons Mucha aus Prag], a talented east European, and »Blue-pants« from somewhere in the east – that was his nickname – his real name no one ever knew. Then there was Kahn.« [Max Kahn aus Mannheim].⁵⁹

Auch andere amerikanische Schüler äußerten sich positiv: Henry Leon Roecker aus Chicago, der 1887–1889 in dieser Klasse zeichnete, erinnerte sich an einen »broad-minded instructor and advisor«, der das Atelier mit dem Slogan »Gentlemen I came to learn« betrat. Aus dessen »insistence on careful drawing to get a thoro [sic] understanding of form« hätte er die notwendigen Voraussetzungen für seine eigene kreative Arbeit bezogen.⁶⁰ Von Gysis' Schülern sind weit mehr zeichnerische und schriftliche Zeugnisse bekannt als aus anderen Klassen.⁶¹ Der griechische Schüler von Alexander

58 Die Akademie gab anlässlich des Bittgesuchs seiner Mutter die Auskunft, Andriessen sei Schüler der Mal-klasse, seine Zeichnungen nach der Natur seien mit einer bronzenen Medaille ausgezeichnet worden; Akademie an das Ministerium, 12. Okt. 1880, BHStA, MK 14151.

59 Leigh 1952, S. 164.

60 Henry Leon Roecker an Aloysius Weimer, o.D., Aloysius Weimer research material, AAA, Rolle 1285; Beach 2005.

61 Dieser Umstand verdankt sich erstens der Tatsache, dass die Quellenlage zu dieser Generation grundsätzlich besser ist, da sich die Kunstgeschichte mit einigen bereits beschäftigt hat; das betrifft neben den mehrfach erwähnten Studenten Steele, Forsyth, Leigh und Meakin auch Gottwald (Kat. Ausst. Cleveland 1993), Juergens (Kat. Ausst. Kalamazoo 1966), A.I. Keller (Kat. Ausst. Berea 1991), Roecker (Beach 2005), Sharp (Watkins 2000) und Covert (Kat. Ausst. University Park 2003); zweitens war Gysis über viele Jahre hinweg tätig und hatte laut den Matrikeleinträgen 21 US-amerikanische Schüler; drittens war sein Unterricht offensichtlich derart hilfreich, dass die Schüler gerne Proben daraus aufbewahrten.

Wagner und Piloty hatte bereits einigen Erfolg mit Genrebildern, die sich um griechische Folklore und das Leben einfacher Leute im zeitgenössischen Deutschland drehten; erst in den 1890er-Jahren entwickelte er antikisierende Motive. Zunächst als Lehrer der Natur-, später auch einer Malklasse blieb er bis 1901 an der Akademie.⁶² In seiner Naturklasse vertrat Gysis einen dezidiert malerischen Ansatz. »Er sucht ›einfache Lokaltöne, die durch kaum wahrnehmbare Schatten- und Lichtabstufungen modelliert werden, [...] neutrale Töne als Verbindung der farbigen untereinander‹ und eine ›logische Schatten- und Lichtverteilung‹«, so beschrieb Marcel Montadon Gysis' Vorgehen.⁶³ Aus den ersten Jahren seiner Lehrtätigkeit sind vor allem Kopfstudien erhalten, etwa von den Hoosiers, Steele, Forsyth und Richards⁶⁴ oder von L. H. Meakin.⁶⁵ Sie bezeugen deren Bemühen um physiognomisch exakte Darstellung, die nicht nur Kopf und Oberkörper behandelt, sondern auch die Räumlichkeit des Hintergrunds einbezieht. Mit weichen Modulierungen – erzielt durch ineinander verwischte Strichlagen mit herausradierten Lichtern – wurden Haut, Haar und Gewand nachvollzogen, wobei die Unterscheidung von Stofflichkeiten eine untergeordnete Rolle spielte. Gesichtszüge, Mimik und Blick vermitteln ruhige, dabei lebendige Zuständlichkeiten, und so stellt jede Zeichnung ein Individuum vor. Man darf also davon ausgehen, dass eine Lehrzeit bei Gysis für einen angehenden Porträtmaler gute Voraussetzungen schuf.

Unter den Arbeiten, die nach Mitte der 1880er-Jahre bei Gysis entstanden, überwiegen dann die Ganzkörperstudien. Die Schüler arbeiteten mit Blei, Rötel und Kohle in Skizzenbüchern oder auf größeren Blättern, offenbar begannen sie mit kleinen Formaten und arbeiteten sich allmählich zu größeren vor.⁶⁶ Ein Vergleich zweier Studien nach demselben Modell – einmal von William Valentine Schwill (**Abb. 23**), ein andermal von Joseph Henry Sharp (**Abb. 24**) – zeigt unterschiedliche Vorgehensweisen. Während Schwill rasch die Formen abtastete und die Spuren dieses zeichnerischen Prozesses stehen ließ, bemühte sich Sharp um Präzision, radierte die verworfenen Partien weg, um eine finale integrale Lösung zu präsentieren. Beide konzentrierten sich bei der Ausarbeitung auf den Kopf und arbeiteten ein klares Typenbild heraus. Die Platzierung des Modells leicht schräg auf einem Stuhl, eine Zeitung zwischen den Knien haltend, machte seine Verortung im Raum notwendig. In Schwills Skizzenbüchern findet sich eine Fülle kleinformatiger Studien, die wohl in Gysis' Unterricht entstanden und Rückschlüsse auf dessen Stellpraxis erlauben.⁶⁷ Viele Modelle sitzen auf Stühlen, stehen an

62 AdbK München, Registratur, Personalakte von Nikolaus Gysis; Montadon 1902; Didaskalou 1991, Didaskalou 1993; Braun 1918, S. 10–12.

63 Montadon 1902, S. 115, hier zitiert nach: Kat. Ausst. Baden-Baden 1977, S. XX.

64 Kat. Ausst. Köln 1990, S. 20.

65 Vgl. S. 171.

66 Kat. Ausst. Indianapolis 1983, S. 21.

67 Solche Zeichnungen finden sich in mehreren Skizzenbüchern Schwills, vor allem in einem mit »84 Schwill« bezeichneten, 14,3 × 22 cm, William Valentine Schevill papers, AAA (nicht katalogisiert) sowie unter den losen Blattzeichnungen im Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, URL: <https://www.harvardartmuseums.org/collections?q=William+Valentine+Schevill> (Zugriff am 12.08.2021); – Meine Annahme, dass es sich hier um Akademiestudien handelt, gründet sich auf die Überschneidungen mit Studien anderer Schüler; dem widerspricht nicht, dass Schwill verschiedene Muster auch privat durchspielte.

Tischen, ›reiten‹ auf Böcken; meist sind ihre Körper aus der Mitte gedreht und nehmen den Raum in schräger Ausrichtung ein, was komplizierte Verkürzungen notwendig machte. Gysis forderte seine Schüler immer wieder neu, das Verhältnis zwischen Figur und Raum zu klären, selbst wenn sie den Raum selbst nicht gestalteten.



Abb. 23 William V. Schwill, *Mann mit Bart, auf einem Stuhl sitzend*, ca. 1886, in einem Skizzenbuch, 42,3×27,3 cm, William Valentine Schevill papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.



Abb. 24 Joseph Henry Sharp, *Man Seated on Stool*, n. d., Blei, 35,6×23,5 cm, Cincinnati Art Museum, Source Unknown, X1962.30

Für die beiden Darsteller des sitzenden Bärtigen wirkte sich diese Schulung unterschiedlich aus: Schwill scheint sie bruchlos für seine Entwicklung zum Porträtmaler, die sich noch in München abspielte, fruchtbar gemacht zu haben.⁶⁸ Sharp dagegen äußerte sich aus der Retrospektive auch zu deren Nachteilen: »Munich gave me a good foundation in drawing and technique which sticks (too closely) to this day ...«⁶⁹ Spätere Studienaufenthalte in Paris beeinflussten zwar Sharps Palette und Malweise, doch die Darstellungsmuster der Münchner Jahre wirkten noch unverkennbar in den ethnogra-

⁶⁸ Zu Schwills Porträts s. u., ab S. 324.

⁶⁹ J.H. Sharp an Aloysius Weimer, 1936, Aloysius G. Weimer research material, AAA, Rolle 1285.

phisch angelegten Porträts von Native Americans, die er seit den 1890ern für die Smithsonian Institution und für Phoebe Hearsts Ethnologisches Museum in Berkeley malte.⁷⁰

Herterich: große Form und Steigerung der Stofflichkeit

Für die Naturklasse von Johann Caspar Herterich sind 21 amerikanische Schüler belegt, die meisten für die 1890er- und 1910er-, nur wenige für die zweite Hälfte der 1880er-Jahre.⁷¹ Zu den heute noch bekannten Künstlern, die mit dieser Klasse einstiegen, zählen der bereits erwähnte Maler und Bildhauer Frederick MacMonnies, Henry Keller,⁷² William Sommer⁷³ und Hermann Urban.⁷⁴ Johann Caspar Herterich (1843–1905) war Schüler von Wagner und Piloty gewesen, er galt als renommierter Historien- und Genremaler, der die stilistischen Wandlungen des ausgehenden Jahrhunderts, wenn auch in gemäßigter Form, mitvollzog. Moderner sind dagegen seine privaten Landschaften, die sich als Farbfeldmalereien beschreiben lassen.⁷⁵

In Herterichs Zeichenunterricht kam es zunächst auf das Erfassen des Gesamtzusammenhangs an. Ein österreichischer Schüler, Josef Engelhart, erinnerte sich an seinen Korrekturmodus: »er löschte einfach das meiste von dem, was man gezeichnet hatte, wieder aus; oft benutzte er dazu, wenn gerade kein Brot oder kein Lappen zur Hand war, seine eigenen Rockschoße. Immer hieß es: ›Größer, breiter, einfacher!‹ Piloty hielt ihn für einen ausgezeichneten Lehrer.«⁷⁶ Wem ›größer, breiter, einfacher‹ endlich gelungen war, der konnte sich der Nachahmung der Stofflichkeiten mit Hilfe von Wischern und weißer Kreide zuwenden. Die Arbeiten US-amerikanischer Schüler aus der Herterich-Klasse zeigen eine große Präzision, wie etwa Frederick MacMonnies' *Head of a Bearded Old Man*, 1884 (**Abb. 25**), und zeichnen sich durch subtil ausgeführte Stofflichkeiten aus, deren extrem weich modulierte Tonwerte von tiefen Dunkelzonen bis zu glänzenden Lichtpunkten reichen. Die präzise beobachtete und naturalistisch wiedergegebene Oberfläche stand gegenüber der Charakterisierung des

70 Sharp kehrte nach seiner Zeit bei Gysis in die USA zurück, 1888/89 lebte er nochmals in München und soll bei Carl Marr Malerei studiert haben; seit 1892 war er selbst Lehrer am Cincinnati Art Institute, 1894–1896 wieder Student an der Académie Julian in Paris; dazwischen unternahm er Malreisen in den Westen, vor allem nach Taos, NM, wo er sich 1912 endgültig niederließ; Beispiele für Sharps Porträts von Native Americans im Smithsonian American Art Museum über <https://americanart.si.edu/search?query=Joseph+Sharp> (Zugriff 12.08.2021); die Exemplare des Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology scheinen sich nicht mehr dort zu befinden; E-Mail von Linda Waterfield, Head of Registration, an die Autorin vom 18.03.2019.

71 Die Liste im Anhang weist 21 von ihnen als bei Herterich eingetreten aus.

72 Zu Keller als Lehrer vgl. Burchfield 1936; Kat. Ausst. Cleveland 1950; Kat. Ausst. Berea 1991.

73 William Sommer studierte nur 1890/91 bei Herterich und kehrte dann in die USA zurück; später wirkte er in Cleveland als Lehrer und Vertreter einer gemäßigten Moderne; Ingalls 1970; McClelland 1992.

74 Urban blieb in München, trat um die Jahrhundertwende, vor allem in Italien, in die Nachfolge Arnold Böcklins und machte sich als Maler und Maltechniker einen Namen; Ritter 1903.

75 Zu Johann Caspar Herterich vgl. TB, Bd. 16, S. 556; Ludwig 1982, S. 158–159; AKL, Bd. 72, S. 420.

76 Engelhart 1943, S. 29.

Modells im Vordergrund.⁷⁷ Ab den 1890er-Jahren weisen Schülerarbeiten aus dieser Klasse, wie etwa William Sommers *Portrait of a Woman in Profile, Turned to the Left*, 1890⁷⁸ beispielhaft veranschaulicht, eine größere Geschlossenheit der Form auf – mit fließenden Linien und einer Festigkeit der Ausführung, die weniger ausgeprägt Stofflichkeiten betont als vielmehr pulsierende Lebendigkeit unter glatten Oberflächen suggeriert. Dies entsprach dem allgemeinen stilistischen Profil in den Zeichenklassen bis zum 1. Weltkrieg.



Abb. 25 Frederick W. MacMonnies, *Study of a Bearded Old Man*, 1884, Kohle, verrieben, weiße Kreide, 45,6 × 57,5 cm, sign. u.r.: »Frederick MacMonnies/Munich 84«, Princeton University Art Museum, Gift of Mrs. Henry White Cannon Sr., 1939–122

77 Vgl. auch die technisch experimentelle Studie eines weiteren Akademie-Modells, *Head of a Man*, 1884, (Kohle, teilweise berieben, braune Kreide, 57,2 x 39,7 cm), Cleveland Museum of Art, Gift of Mrs. Henry White Cannon 1939.547; zum weißbärtigen Alten vgl. die »Aktstudie Von D. Widhopf (1885 Akademieschüler unter Prof. J.C. Herterich in München)«, in: *Die Kunst für Alle*, 2 (15. Dez. 1886), 6, S. 101.

78 *Portrait of a Woman in Profile, Turned to the Left*, 1890, bez. »May 30-1890/Munich/William Sommer«, 50,8 × 39 cm, Kohle, getupft, radiert, Cleveland Museum of Art, Gift of Joseph Erdelac in memory of Ed Henning 2001.110, URL: <https://www.clevelandart.org/art/2001.110> (Zugriff 12.08.2021); vgl. auch McClelland 1992, S. 11; – Sommer äußerte sich über Herterichs Kritik sehr positiv; Ingalls 1970 (S. 19–25) zeigt anhand ausgewählter Arbeiten Sommers Fortschritte bei Herterich auf.

Hackl – ein Ausblick

In der Naturklasse von Gabriel Hackl studierten annähernd so viele Amerikaner wie bei Gysis, nämlich 16, die meisten von ihnen allerdings erst in den 1890er-Jahren bis 1907.⁷⁹ Hackl, der auch für das Zeichnen nach dem anatomischen Modell verantwortlich war, insistierte auf der korrekten Durchmodellierung von Physiognomie und Körperbau, ließ jedoch auch den umgebenden Raum gestalten.⁸⁰ Wie lange der Zeichenunterricht bei Hackl nachwirken konnte, illustriert das Beispiel Oscar Fehrs, der – obwohl er inzwischen in Paris studiert und eine erfolgreiche Praxis als Porträtmaler in München und New York aufgebaut hatte – sich weiterhin im Zeichnen charakteristischer Physiognomien in Kohle übte. Einige seiner 1906 in einem New Yorker Magazin publizierten und übrigens sehr positiv besprochenen »character heads« tragen deutlich die Züge der Hackl-Klasse.⁸¹ Andere Studenten wie etwa John Covert, der seine Einführung in die Münchner Schule schon in Pittsburgh durch Martin Leisser erhalten hatte und unter Gysis deren Prinzipien verinnerlichte, wandte sich nach seinem Umzug nach Paris 1912 sehr schnell von diesen ab und einem modernistischen Formenvokabular zu.⁸²

Der Unterricht in den Naturklassen zeigte im Verlauf der betrachteten zwei Jahrzehnte also nicht nur große Unterschiede in der stilistischen Ausrichtung, in den Schwerpunkten und der Art der Vermittlung, sondern auch in Vielfalt und Qualität. Der Fokus der Schulung bewegte sich weg von der Erfassung der Kontur im Sinne einer antiken Idealgestalt hin zur realistischen Durchdringung unterschiedlichster Physiognomien und raumgreifender Körper. Damit waren die Schüler zunehmend besser gerüstet für die Inhalte der nächsten Klassenstufe, der technischen Malklasse.

79 Siehe Liste im Anhang; zu den später bekannten Künstlern, die bei Hackl begannen, zählten Oscar Fehrer (vgl. Anm. 81), Max Klepper (TB, Bd. 20, S. 484), Wilton Lockwood (TB, Bd. 23, S. 310), Gustave Moeller (V, Bd. 3, S. 405), Wellington J. Reynolds (TB, Bd. 28, S. 219), Roland S. Stebbins (V, Bd. 4, S. 347) und Arthur Woelfle (Hosking 1905, S. 223; TB, Bd. 36, S. 164); zum Betrieb der Hackl-Schule vgl. Kreidolf 1996, S. 80–81.

80 »... das zwang einen, genau auf die Tonwerte zu achten und komplizierte die Sache bedeutend«, erinnerte sich sein Schüler Kreidolf (ebd., S. 81); negativer äußerte sich Hermann Ebers um 1900, vor allem bezogen auf lebensgroße Aktstudien: »Konstruktiver, energisch-flächiger [sic] Aufbau einer Zeichnung seinen Schülern beizubringen, war Hackls Sache nicht.«; Krause 2006, S. 6, 8.

81 Oscar Fehrer war ab 1896 bei Hackl; illustriert und beschrieben wurden Porträts eines französischen Gastwirts und eines deutschen Musikmeisters; Anon. 1906; zu Fehrer vgl. Kat. Ausst. Old Lyme 1991; – der langjährige Expat war ein interessanter Vertreter der späten Munich men; ein Teil seines schriftlichen Nachlasses befindet in den Oscar Fehrer papers, AAA, sein künstlerischer im Florence Griswold Museum, Old Lyme, CT; mein herzlicher Dank geht an Amy Kurtz Lansing, die Kuratorin des Museums; – 2018 wurde ihm dort die Ausstellung *Reflecting and Reflections* gewidmet (kuratiert von Jenny Parsons, o. Kat.).

82 Klein 1971; Kat. Ausst. University Park 2003.

Teil III

Wege in die künstlerische Selbstständigkeit

6 Der Munich man der 1870er-Jahre – Maltechnische Qualitäten, »unvollkommene Ideale«

Wer sich schon in den Naturklassen in der »portrait class« wähnte, der sah sich mit dem Eintritt in die technische Malklasse endgültig jener Zielvorstellung nahe, die ihn bewogen hatte, von New York, Ohio oder Kalifornien nach München aufzubrechen. Nun würde es um den Kern der Ausbildung gehen: die Schulung in den malerischen Techniken und der Figurendarstellung in Vorbereitung auf eine Praxis als Porträt- und Genremaler.¹ Wer in den 1870er-Jahren eintraf, hatte meist noch keinen systematisch geführten Malunterricht besucht, allenfalls gelegentlich in Öl gemalt. Erst die Absolventen europäischer Schulen führten nach und nach Mal- und Porträtklassen ein: 1877 an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1878 an der Art Students League; eine entsprechende Studenteninitiative an der National Academy of Design 1878 hatte noch keinen Erfolg, doch im Laufe der 1880er-Jahre wurden Malklassen dann an den meisten Schulen Standard.²

Praktisch gesehen veränderte sich mit dem Übergang von der Natur- in die technische Malklasse erst einmal alles: Während man bis dahin ein farbiges Licht- und Schattengefüge in eine schwarz-weiße Flächenstruktur übersetzt hatte, lernte man nun, dieses unmittelbar mit Farbe auf der Leinwand nachzubilden. Angesichts der gewaltigen Anforderungen im Umgang mit dem Material handeln die Äußerungen der Schüler vor allem von der Bewältigung technischer Probleme und nur gelegentlich von dem zu malenden Menschen.³ Theoretisch eröffnete sich mit der Beherrschung der malerischen Mittel eine neue Dimension, denn was man jetzt produzierte, hatte bald Ausstellungspotential, was auch bedeutete, dass man sich in den USA mit ersten Kopfstudien und Genrefiguren – einzelnen Figuren, denen durch minimale Inszenierungen eine inhaltliche Dimension verliehen wurde – zu präsentieren begann.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Formation der Munich men als Maler, zunächst in den 1870er-, im Folgenden in den 1880er-Jahren, es erörtert Charakteristika dieser Ausbildung in ihren unterschiedlichen Ausprägungen, ihren Stärken und Schwächen. Die Nachhaltigkeit einer akademischen Ausbildung in München wird anhand ausgewählter Beispiele untersucht, die in München oder fallweise auch kurz nach der Rückkehr in die Vereinigten Staaten entstanden und Prozesse der Adaption oder Ablehnung offenlegen. Dabei spielt die kritische Rezeption der Münchner

1 Einen Überblick über die technische Malklasse geben Zacharias 1990, S. 27; Jooss 2012, S. 29–30.

2 Bolger 1976, S. 66; an der National Academy of Design gab es bis 1883, als die Malklasse fester Teil des Studienplans wurde, nur sporadischen Malunterricht; Fink 1975, S. 61; vor der vorübergehenden Schließung 1875 war es üblich, dass die Schüler erst zehn Wochen nach der Antike zeichneten und dann malen durften; Pisano 1987, S. 7; die Art Students League offerierte seit 1878/79 ständig Malunterricht; ebd., S. 9.

3 Vgl. die Tagebuch-Einträge des Löfftz-Schülers T.C. Steele; s. u. S. 301–302; ebenso Leigh 1952, S. 171.

Produktion in den USA eine wichtige Rolle für die Beurteilung ihrer Tragfähigkeit. Es wird die Ansicht vertreten, dass sich nicht nur die Qualität des Unterrichts an der Akademie und die stilistische Vielfalt der Münchner Kunst über die betrachteten Jahre zwischen 1870 und 1887 entwickelte, sondern auch, dass sich die Einstellung der Amerikaner zum Angebot änderte – ihr Konsumverhalten, wenn man so will. Während die Generation der 1870er-Jahre in den USA vielfach bereits mit der gewandten Handhabung einfacher Figuren punkten konnte, galten für ihre Nachfolger, die sich international positionieren wollten, erhöhte Anforderungen, welche sie zu einer strengeren technischen Schulung und einer breiteren Assimilation europäischer Trends drängten.

Nach einer kurzen Einführung in die jeweilige Ausgangssituation der Porträtmalerei in den USA und in Deutschland werden die technischen und ästhetischen Profile der für die US-Amerikaner wichtigsten Malklassen erstellt und anhand ausgewählter Arbeitsbeispiele Lernprozesse und Formationen untersucht. Ein besonderer Fokus liegt auf der Schule von Wilhelm Diez und auf Frank Duveneck, seinem berühmtesten US-amerikanischen Schüler, der wenig später durch die eigene Lehrtätigkeit zahllose Diez-Enkelschüler heranziehen sollte. Die initiale Rezeption von Duvenecks neuartigen Bildnissen präfigurierte die ambivalente Kritik, die er und sein Kreis in der Folge beziehen sollten. Neben realistischen Stilmitteln verinnerlichten die Studenten der 1870er-Jahre vor allem die Verehrung für die Alten Meister. Der zweite große Abschnitt des Kapitels widmet sich deshalb den Spezifika ihrer Adaption in den Klassen, deren Charakteristika in der Resonanz US-amerikanischer Meinungsmacher gespiegelt und deren langfristige Wirkung für einzelne Vertreter schlaglichtartig beleuchtet werden. Der dritte Teil untersucht jenes Übergangsstadium in die eigenständige Praxis als Maler, insbesondere als Porträtmaler. Jetzt gewannen auch die künstlerischen Beziehungen der Amerikaner untereinander und zu Lehrerpersönlichkeiten wie Duveneck und J. Frank Currier an Bedeutung. Im Fokus stehen Bildnisse, die im künstlerischen Spannungsfeld zwischen Realismus und Alten Meistern entstanden und Interdependenzen zwischen schulspezifischem Arbeiten und dem Crossover zu anderen Klassen und Künstlergruppen aufzeigen. Als Bilderbuchexempel eines amerikanisch-münchnerischen Transfers wird an dieser Stelle die Gruppe der Lehrbuben-Bilder mit ihren variablen Interessen und Zielsetzungen neu betrachtet.

Die genrehafte Inszenierung der Einzelfigur stellte für den Großteil der Schülergenerationen der 1870er-Jahre den Regelfall dar. Nur wenige widmeten sich einer anspruchsvolleren – also vielfigurigen und narrativen – Genremalerei. Es wäre jedoch falsch, deren wenige wesentliche Exponenten der 1870er-Jahre zu unterschlagen, weshalb in einem vierten Abschnitt unterschiedliche Optionen der Weichenstellung für die Karriere als Genremaler ins Visier genommen werden: die komplette Assimilation des Münchner Musters vor Ort (Toby Rosenthal), dessen Adaption auf amerikanische Verhältnisse (Walter Shirlaw) und die Invention eines amerikanischen Genres auf erweiterten Grundlagen (Charles F. Ulrich).

Den Abschluss des Kapitels bildet eine ausführlichere, diskursive Auswertung der kritischen Rezeption der Munich men in den USA – den Schwerpunkt liefert ein exemplarischer Korpus von Rezensionen vor allem New Yorker Ausstellungen in den späten 1870er- und frühen 1880er-Jahren. Der Munich school stand kaum ein Kritiker gleichgültig gegenüber, ihre künstlerischen Manifestationen befeuerten Grundsatzdiskussionen im Richtungsstreit über die Entwicklung einer eigenständigen US-amerikanischen Malerei. Auch die Gründe für das rasch nachlassende Interesse am Münchner Vorbild müssen ausgelotet werden, denn die zeitgenössischen Dynamiken und deren spätere Fiktionalisierung haben den Stellenwert der Munich men in der US-amerikanischen Kunstgeschichte determiniert. Schon die Munich men der 1880er-Jahre justierten vermutlich ihr Profil nicht zuletzt in Reaktion auf die Rezeption der Vorgängergeneration.

Materialien und Fragestellungen verlangen in diesem Kapitel teilweise nach anderen methodischen Vorgehensweisen als in den vorigen. So fällt der Vergleich zur US-amerikanischen Ausbildungssituation ab jetzt weg, da es dort bis in die erste Hälfte der 1880er-Jahre kaum Malunterricht auf europäischem Niveau gab. Dafür erhalten die Herausbildung von Individual- und Gruppenidentitäten vor Ort ebenso Bedeutung wie die Voraussetzungen und Konsequenzen einer Interpikturalität, welche für die – in den meisten Fällen bewussten – Transferleistungen von München in die USA von beiden Seiten gedacht werden müssen. Dabei sind die Kategorien »Porträt« und »Genre« nicht klar zu trennen, die Grenzen zwischen den Arbeiten an der Akademie und außerhalb fließend, auch die Chronologie ihrer Entstehung kann nicht immer eingehalten werden.⁴

Was die Analyse der Porträts angeht, muss präzisiert werden: Es geht hier nicht um Individualporträts, sondern um Darstellungsmodi, der Schwerpunkt wird auf dem Kontext liegen, auf den Mustern und Modellen, die dem jungen Akademiker im deutschamerikanischen Netzwerk in München zur Verfügung standen. Das Individuum, das Individuelle spielt hier eine untergeordnete Rolle. Zwar wird die zeitgenössische Diskussion darüber einbezogen, wie das Charakteristische eines Individuums erfasst werden kann – wobei sich das Charakteristische nicht nur auf eine lebendige Darstellung, sondern etwa auch auf ein repräsentatives Rollenporträt beziehen kann –, nicht jedoch der Anspruch, einen singulären Charakter darzustellen oder gar ein exaktes Abbild zu liefern. Diese methodische Gewichtung, für die unter anderem Richard Brilliant oder Andreas Köstler wegweisend waren und die in jüngerer Zeit etwa von Marcia Pointon und Jennifer Roberts weiterentwickelt wurde, kommt den Erfordernissen einer Transferstudie wie dieser entgegen.⁵

4 Selbst wenn eine der möglichen Definitionen für das Porträt »abbildende, gestaltende und deutende Darstellung eines bestimmten Menschen in seiner anschaulichen Erscheinung« lautet (Olbrich 1996, S 558), waren im ausgehenden 19. Jahrhundert die Übergänge zu anonymen Figurenbildern oder Genreporträts fließend; ebenso unscharf verlief die Grenze zwischen Porträts und den eigentlichen Genrebildern, die in typisierter, unterhaltsamer oder suggestiver Weise erzählerisch aufbereitete Inhalte transportierten.

5 Simon 1987; Brilliant 1991; Köstler 1998; Pointon 2013; Roberts 2014; einen anderen Ansatz, der sich dem Bildnis des Individuums widmet, verfolgen in ihren Studien über Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland Muysers 2001; Greif 2002; Dorgerloh 2003; Busch 2010.

Die Bedingungen der Porträtmalerei in den USA

Die Porträtmalerei war in den USA von Anfang an diejenige malerische Gattung, welche am meisten Wertschätzung genoss. Die protestantischen Gründerväter ignorierten geflissentlich, dass es sich dabei um eine ursprünglich aristokratische Kunstform handelte.⁶ Lange Zeit wurde deren dekorative und inszenatorische Methodik aus dem ›Mutterland‹ England importiert und auf kolonialamerikanische Verhältnisse übertragen. Doch mit der Einführung der Fotografie wurden auch in den USA all jene Maler arbeitslos, die sich auf reine Abbildhaftigkeit beschränkten. An das gemalte Porträt stellten sich neue Anforderungen.

Eine tonangebende Upperclass – führend war dabei eine Gruppe, die Ward McAllister »The Four Hundred« nannte, 400 Personen die zur High Society New Yorks gehörten – entwickelte eine ostentative Zurschaustellung ihrer finanziellen Potenz, bei der Kunst eine wichtige Rolle spielte. In Geschmacksfragen orientierte sich diese neue Oberschicht primär am Beispiel Frankreichs, wo während des zweiten Kaiserreichs ebenfalls in großem Stil Repräsentation geübt wurde.⁷ Folglich waren französische Porträts am begehrtesten, sie entstanden entweder während einer Europareise oder – ohne den Aufwand einer Ozeanüberquerung – auf amerikanischem Boden, wenn Pariser Maler die große Nachfrage in temporären Ateliers befriedigten.⁸ Sich einem amerikanischen Maler anzuvertrauen, selbst wenn dieser in Europa studiert hatte, galt als ›riskant‹: Was, wenn der Name des amerikanischen Künstlers den anderen Mitgliedern der High Society unbekannt war, was, wenn er die Sitzungen vor Ort in die Länge ziehen und trotzdem ein Ergebnis von zweifelhafter Qualität abliefern würde?⁹ Selbst nach einer akademischen Ausbildung in Europa konnten diese Künstler deshalb nur einen Bruchteil jenes Honorars erwarten, das berühmte europäische Kollegen für ihren Exklusivservice auf amerikanischem Boden erhielten. Es galt, sich zu professionalisieren, in der öffentlichen Wahrnehmung präsent zu sein und spezifisch amerikanisch konnotierte Darstellungsmodi zu entwickeln.¹⁰

6 Pointon 2013, S. 30; zum amerikanischen Porträt seit den 1870er-Jahren vgl. Quick 1981, S. 61–76.

7 Groseclose 2000, S. 49–50; zur französischen Porträtmalerei und ihrer Bedeutung in den USA allg. vgl. Quick 1981, S. 63–65.

8 Vgl. Gallati 2008, insbes. den Beitrag »Der Portraitmarkt, das Nationalgefühl und die ›fremde Invasion‹«, S. 17–19; auf S. 17 zitiert Gallati James Carroll Beckwiths Tagebucheintrag vom 31. Mai 1898: »War bei Carolus [Émile Auguste Carolus-Duran]. [...] Er hat sieben Portraits gemalt, seit er hier ist für 4000 bis 8000 Dollar das Stück. Er steckt einen schönen Batzen Geld ein [...] und ich bin knapp bei Kasse mit nur einem lumpigen Auftrag über 1500.« – Der Begriff »Foreign Invasion« stammt von Isham 1943, S. 518.

9 Ebd., S. 521.

10 Frohne 2000, S. 186–187; Burns 1996 (S. 25) zeichnet nach, wie es Chase gelang, durch seine Kunst und seinen Lifestyle als »typical American artist«, als Meister eines »national style« zu erscheinen.

Herausforderungen der neuen Porträtmalerei in Deutschland – erste Lösungsmodelle in München

Wegen seiner ideellen Dürftigkeit, seinen Zwängen zur euphemistischen Stilisierung¹¹ und damit implizit zur Verfälschung der Realität galt das Porträt in Europa nicht als geeignete Gattung für eine künstlerische Profilierung.¹² Schon gar nicht in München, dem Zentrum der Historien- und Genremalerei, wo das lokale Bürgertum ebenso beschränkte Repräsentationsbedürfnisse wie finanzielle Mittel hatte. Erst nach der Reichsgründung 1871 erfuhr auf gesamtdeutscher Ebene zunächst das repräsentative öffentliche Bildnis einen Bedeutungszuwachs,¹³ dann das Auftragsporträt des begüterten Bürgertums.¹⁴

Mit dem Aufkommen der Porträtfotografie entstand für die Porträtmalerei eine neue künstlerische Herausforderung: Sie musste gegenüber der günstig verfügbaren Konkurrentin einen Mehrwert generieren, doch die Diskussionen darüber, wie dieser zu erzielen sei, gestalteten sich vage: Es war die Rede von der Notwendigkeit einer Synthese von Erscheinung und Wesen, von Momentanem und Allgemeingültigem, von Außen- und Eigenwahrnehmung. 1875 schrieb Max Schasler in der *Deutschen Kunstzeitung*, »... das wahre Ziel der Portraitmalerei« bestünde darin, »den Abglanz seines [des Menschen] inneren Lebens als Ausdruck der Züge zur Erscheinung zu bringen.« Dafür müsse der Maler »aus den verschiedenen besonderen Ausdrucksformen der Stimmungen gleichsam ein Durchschnittsmaaß [sic] ziehen.« Auch wenn das Momentane für Lebendigkeit Sorge, seien genrehaft wirkende Grimassen tabu, stattdessen gelte es, in einer »diskreten Mäßigung der hervorstechenden Charakterzüge das geistig Bedeutsame und dadurch allgemein Charakteristische auszuprägen.«¹⁵ Anspruchsvoll war die Kompatibilität von Ähnlichkeit (die der Auftraggeber und dessen Umgebung erwarteten) mit Naturwahrheit (die der Künstler aus seiner »höheren Warte« erkannte). So mahnte Wolfgang Kirchbach: »Der feinere Künstler, der da weiß, mit wie unwarhen und leichten Mitteln die Ähnlichkeit als solche zu erreichen ist [nämlich in der Fotografie, der Skizze und der Karikatur], ringt nach der größtmöglichen Vereinigung von Naturwahrheit mit der Ähnlichkeit. Nur dadurch wird sein Bildnis erst zum Kunstwerk ...«¹⁶ Doch selbst wenn äußerliche Ähnlichkeit oft Unwahrheit bedeute, »einem Entfremdetsein vom eigenen Ich gleicht«¹⁷ – nicht jeder Auftraggeber besitze die entsprechende Bildung, um dies nachzuvollziehen, weshalb der Maler neben dem Charakter auch die Kunstkennerchaft des Auftraggebers (und der »sonstigen Angehörigen und

11 Pecht 1886, S. 283.

12 Wilhelm Waetzold sah noch um die Jahrhundertwende in der deutschen Porträtmalerei eher eine ethische und handwerkliche als eine politische oder ästhetische Aufgabe; Waetzold 1908, S. 405–406; zum zeitgenössischen Verhältnis von Porträtfotografie und -malerei vgl. Kaufhold 1986, S. 65–110.

13 Vgl. etwa Servaes 1924; siehe auch Dorgerloh 2003, S. 135–136; Muysers 2001, S. 18–20.

14 Waetzold 1918, S. 30–31.

15 Schasler 1875, S. 14.

16 Kirchbach 1889, S. 133.

17 Ebd., S. 131.

Beschauer«) zu berücksichtigen habe.¹⁸ Dazu kamen unterschiedliche Parameter für die Darstellungen von Mann und Frau. »Der Mann ist mehr geistig, die Frau mehr dekorativ aufzufassen«, so brachte Lovis Corinth¹⁹ die vorherrschende genderspezifische Auffassung von den unterschiedlichen Aufgaben des Herren- und Damenmalers auf den Punkt. Allen theoretischen Einsichten und ehrgeizigen Absichten zum Trotz haperte es nüchtern betrachtet noch mit der deutschen Porträtmalerei, die heimische Szene war weder souverän noch vielfältig. Selbst Friedrich Pecht gestand 1886: »... wir stehen also hier in der That, wenigstens gegen die Franzosen, weit zurück, welche die Porträtmalerei doch sehr viel gewissenhafter zu betreiben schon durch die ungeheure Konkurrenz genötigt werden.«²⁰ Schuld daran war, einmal mehr, so Pecht, »... daß man an den deutschen Akademien noch lange nicht streng genug studiert, vor allem das Studium des Nackten unverantwortlich vernachlässigt.«²¹

Die amerikanischen Studenten dürften sich für Mehrwerttheorien zum gemalten Porträt erst in einem fortgeschrittenen Stadium interessiert haben, denn zunächst waren sie mit den maltechnischen und inszenatorischen Praktiken ausgelastet. Ohnehin gilt das für die Naturklassen Gesagte auch für die Malklassen, deren Leiter selbst keine ausgewiesenen Porträtmaler waren. Deshalb wurden für die angehenden Porträtmaler außerakademische Vorbilder wichtig – seit den späten 1860er-Jahren agierten in München dafür zwei einflussreiche, in klarer Opposition zueinander stehende Hauptprotagonisten: Wilhelm Leibl und Franz Lenbach.

Leibls denkwürdiger Erfolg mit dem Bildnis von *Mina Gedon* auf der Internationalen Kunstausstellung 1869 und sein anschließender Parisaufenthalt gaben ihm eine solide Basis für jene Künstler- und Auftragsporträts, die er in den 1870er-Jahren schuf.²² Wilhelm Waetzold fand, Leibl habe in den Bildnissen dieses Jahrzehnts eine »ruhende Bürgerlichkeit und feierlich wirkende Geschlossenheit« entwickelt, erst im nächsten Jahrzehnt seien seine Posen zunehmend ausgeklügelt geworden.²³ Doch mit Leibls Rückzug aufs Land ab Mitte der 1870er-Jahre und seiner inhaltlichen Konzentration auf die dort ansässigen Bauern schwand sein direkter Einfluss auf die realistische Porträtmalerei in München.

Ganz anders Franz Lenbach, der sich nach realistischen Anfängen bald dem Vorbild Alter Meister zuwandte. Schon auf der Internationalen Kunstausstellung 1869 konstatierte der französische Kritiker, Eugène Müntz, ein Verehrer Gustave Courbets, allgemeine Fortschritte in der neueren deutschen Porträtmalerei. Während er an Leibls *Bildnis der Frau Gedon* (selbstverständlich) Einiges zu loben fand, ging ihm Lenbachs

18 Ebd., S. 133.

19 Corinth 1908, S. 123; ähnlich Zitate bei Greif 2002, S. 113–114.

20 Pecht 1886, S. 284.

21 »Man braucht nur die Hälse, Arme und Hände der meisten Bildnisse daraufhin anzusehen, so wird man bald gewahren, wie weit wir gerade da, in diesen Dingen, die sich lernen lassen, hinter den Franzosen zurückbleiben.« Ebd., S. 285–286.

22 Kat. Ausst. München 1994, S. 240–241, *Bildnis der Frau Gedon*, 1869, Öl/Lw., 118,5 × 95,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München.

23 Waetzold 1918, S. 34.

Orientierung an den Alten Meistern schon damals zu sehr zu Lasten der Originalität.²⁴ Mit einem ausgezeichneten Gespür für die ökonomische, dabei wirkungsvolle Inszenierung einer Person zur Persönlichkeit – unter Anwendung modernster Mittel für altmeisterliche Anmutungen – bediente Lenbach bis nach der Jahrhundertwende eine wachsende internationale Klientel.²⁵ Dass er damit einer ganzen Epoche Ausdruck verlieh, beförderte ihn bereits in den Augen zeitgenössischer Beobachter zum Historienmaler.²⁶

Technische und stilistische Charakteristika der Malklassen der 1870er-Jahre

Doch nun zum praktischen Malunterricht an der Akademie – dort hatte Hermann Anschütz von 1846 bis 1866 die einzige technische Malklasse geführt.²⁷ 1866 übernahm sein Schüler Alexander Wagner erst die fortgeschrittenen Schüler, dann ersetzte er Anschütz ganz, ab 1877/78 übernahm er sogar Komponierschüler.²⁸ Im Lauf der nächsten Jahre kamen dazu die Malklassen von Wilhelm Diez, ab 1870,²⁹ Otto Seitz, ab 1871³⁰ und Wilhelm Lindenschmit, ab 1875;³¹ 1879 überließ Diez seine Malschüler

24 *Gazette des Beaux-Arts*, 1869 (2ème per.) II, S. 302; zitiert bei: Jäckel 1994, S. 147.

25 Zu Lenbachs Galerie berühmter Zeitgenossen vgl. Waetzold 1918, S. 38; Mysers 2001, S. 65–77, 88–111; Dorgerloh, 2008, S. 449; zu seiner Bedeutung für die Münchner Porträtmalerei vgl. Uhde-Bernays 1983, S. 172–189; ferner Kat. Ausst. München 1987; Wichmann 1973.

26 Die an Georg Wilhelm Friedrich Hegel anknüpfende Ansicht, dass der Künstler in der Darstellung des Individuums auch »die Zeit in der es lebt, die Nation, der es angehört, ihre Sitten, Anschauungen und sozialen Verhältnisse mit dar[stellt]« war allgemein verbreitet; hier zitiert nach: Pecht 1886, S. 183; siehe auch Clemens 1909, S. 15–16.

27 Wie wenig der Nazarener Anschütz für einen »realistischen« Malunterricht geeignet war, beschrieb Eduard Grützner, der 1865 zu ihm in die Malschule kam: »O diese Malschule! Der Schrecken derselben war ihr Lehrer, ein Heiligenmaler, dem für jedwede Art Fleischton Eisenoxyd und Rebenswarz vollständig genügten.« Grützner 1922, S. 100; auch ein polnischer Schüler, Alexander Gieryski, charakterisierte ihn als wohlwollend, aber talentlos, und von den modernen Richtungen überfordert; zitiert bei Jooss 2012, S. 29–30.

28 1866 war von einer Übernahme zunächst der fortgeschrittenen Schüler die Rede, ab 1868 von einer Professur; Staatsministerium an die Akademie, 12. Apr. 1866 und 10. Feb. 1869, AdbK München, Registratur, Personalakte von Alexander von Wagner; – Wagner hatte seit 1877/78 Komponierschüler, erst 1893 gab er einige von ihnen ab, Akademie an das Staatsministerium, 28. Okt. 1893, ebd.

29 Diez hatte die zweite Malklasse zum SS 1870/71 nur provisorisch übernommen, doch aufgrund seines großen Lehrerfolgs konnte er die Fortsetzung seiner Tätigkeit an die Ernennung zum Professor und die Aufnahme von Komponierschülern knüpfen; Akademie an den König, 15. Mai 1870, 27. Feb. 1871, 28. März 1871, BHStA, MK 14110; der König an die Akademie, 29. Dez. 1871, AdbK München, Registratur, Personalakte von Wilhelm von Diez; – nicht nur die Direktion setzte sich für Diez ein; auch seine 30 Schüler, unter ihnen Frank Duveneck, unterschrieben eine Petition an König Ludwig II.; Schüler an den König, 26. Juli 1871, BHStA, MK 14110; – laut der Statistik für das SS 72 wurden dort weiterhin Studienköpfe gemalt, also auch Malschüler unterrichtet, Statistischer Bericht der KbAdBK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHStA, MK 14095.

30 Seitz übernahm offiziell die technische Malklasse von Diez, als diesem 1871 eine Komponierschule zugestanden wurde, er blieb über Jahre Hilfslehrer, erst zum 1. Feb. 1883 wurde er zum Professor ernannt; AdbK München, Registratur, Personalakte von Otto Seitz; sein Unterricht »unter der Anleitung seines Professors« [Piloty] und die »Prüfungsausstellung ergab recht erfreuliche Resultate«, Akademie an den König, 27. Apr. 1872, BHStA, MK 14110.

31 Lindenschmit war Leiter einer Komponierklasse, übernahm jedoch zusätzlich Malschüler; Akademie an das Staatsministerium, 20. Dez. 1884, BHStA, MK 14095; in Zukunft sollten alle »geeigneten Persönlichkeiten« diese Doppelfunktion erfüllen; Piloty und Arthur von Ramberg hatten nur Komponierschüler.

Ludwig Löfftz. Ab 1875 existierten also gleichzeitig immer mindestens vier Malschulen.³² Hauptgründe für diesen Zuwachs waren der stetige Studentenandrang und die Bedeutungssteigerung der technischen Ausbildung als Voraussetzung für eine illusionistische Darstellungsweise mit realistischen Mitteln.

Unter den US-amerikanischen Schülern der 1870er-Jahre galten Diez und Wagner als Favoriten, die der 1880er-Jahre drängten in erster Linie zu Löfftz, darüber hinaus gab es kleinere Kontingente bei Seitz und Lindenschmit – bei letzterem allerdings die meisten in den Komponierklassen.³³ Die Malschulen wurden jeweils in ihren ersten Jahren als besonders attraktiv und modern erachtet; dass sie gerade dann bei den Amerikanern beliebt waren, beweist deren ausgeprägten Sinn für aktuelle Trends. Ihre Präferenzen lassen sich oft mit persönlichen Neigungen erklären. So erscheint, in Kenntnis ihres künstlerischen Werdegangs, die Entscheidung von Frank Duveneck für die genialisch-zwanglose Diez-Klasse ebenso schlüssig wie die von William Merritt Chase für die solide Wagner- und anschließend die berühmte, glänzende Piloty-Schule oder Carl Marrs Wahl der weniger angesehenen, dafür unaufgeregt gründlichen Seitz-Klasse und anschließend der Schule von Gabriel Max, einem ausgewiesenen Meister des Sentimentalen. Nicht nur die künstlerischen Produktionen der einzelnen Klassen wiesen große Unterschiede in ihrem Erscheinungsbild auf, einige trugen selbst ein erkennbar einheitliches Schul-»Parfüm«.³⁴ Dabei konnten Kleidung und Habitus ebenso auf eine Identifikation mit der Lebenswelt ihres Bildpersonals wie auf professionelle Distanz dazu verweisen: Während die Anhänger der Nazarener noch Kappen und Umhänge aus der Zeit Raffaels trugen, strebten Piloty-Schüler nach dem Ideal des modernen Gentleman, und die Diez-Schüler, die gerne »ruppige Bier- und Bummelfiguren« malten, pflegten ein entsprechendes Image.³⁵

In der Darstellung der Malschulen der 1870er-Jahre werden zunächst Fragen nach den Schwerpunkten der Vermittlung jedes Lehrers und deren Konsequenzen gestellt: Wie gewichtete dieser Farbe vs. Form, welche altmeisterlichen Vorbilder und welche modernen Trends bezog er dabei ein? Wie wurde Diskurskontrolle ausgeübt und wie stark war die Akzeptanz durch die Studenten? Welche positiven oder negativen Aus-

32 Dabei blieb es einstweilen auch, erst in den 1890er-Jahren kamen mit Gysis, Raupp, Marr, Höcker und Zügel weitere Optionen dazu.

33 Ab den 1890er-Jahren studierte ein beachtliches Kontingent bei Marr sowie kleinere Anteile bei Gysis und Zügel.

34 Mit dem Begriff beschrieb G.J. Wolf die nicht unbedingt auffällige, doch unbewusste Gemeinsamkeit, die den Arbeiten der Diez-Schule anhing; Wolf 1917, S. 16. – In der Ära der poststrukturalistischen Soziologie entspricht das der Herausbildung eines Künstlerhabitus in Verhaltensweisen und distinktiven Merkmalen (Pierre Bourdieu), um gruppenspezifische Abgrenzung zu anderen und Zugehörigkeit auch nach außen zu signalisieren (Michel Foucault, Nikolaus Luhmann). Ich folge hier einigen der Übertragungen, die Tangian für das Verhalten der heutigen Akademiestudenten getroffen hat; Tangian 2010, S. 15–16.

35 Zum äußeren Erscheinungsbild der Cornélius-Anhänger und der Piloty-Schüler vgl. Rosenthal 1927, S. 34; Schlittgen 1926, S. 80; zu dem der Diez-Schüler vgl. Berlepsch S. 300; nach der Jahrhundertwende passten sich die Schüler in ihrem Erscheinungsbild dem des urbanen Berufstätigen der Mittelklasse an; vgl. etwa ein Gruppenfoto der Akademiestudenten von 1909 (Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung), Abb. in: Kat. Ausst. München 1998, S. 176.

wirkungen auf die künstlerische Herangehensweise der Studenten hatten seine Richtwerte und didaktischen Methoden? Unter welchen Vorzeichen und mit welchen Folgen für die Urheber wurden die technischen und inhaltlichen Aspekte ihrer Produktion in den USA rezipiert?

Malschule Wagner: individuelle Förderung statt Stilbildung

Alexander Wagner (1836–1919) verbildlichte schon als Student in der Piloty-Schule der 1860er-Jahre Episoden aus der Geschichte seiner Heimat Ungarn³⁶ – damals noch in feinmalerischer Malweise mit ausgeprägtem Sfumato. Als professioneller Künstler erweiterte er diesen Themenkreis, er malte detailreich und mit fast unsichtbarem Pinselstrich pittoresk gekleidete Menschen und rassige Pferde in der ungarischen Puszta, Stierkämpfe in Spanien und Wagenrennen im antiken Rom. Er stellte nicht nur in München, Paris und London aus, selbst auf der *Centennial Exhibition* in Philadelphia 1876 wurde Wagners *Wagenrennen* bewundert.³⁷ Offensichtlich kannte er keine Berührungängste mit populären Kunstformen: Seit den späten 1880er-Jahren setzte er einige Werke ins Megaformat, so entstand 1887/88 in Kooperation mit Josef Bühlmann, einem Architekturprofessor an der Münchner Universität, das Panorama *Rom mit dem Triumphzug Konstantins im Jahr 312*.³⁸

Wagners pädagogische Zielsetzungen knüpften an Pilotys Vorgaben an, zu Beginn seiner Tätigkeit förderte er Studenten speziell für den Übertritt in dessen Kompositionsschule.³⁹ Einer seiner polnischen Studenten, Tadeusz Jaroszyński, der sich eingehender zu Wagners Unterricht äußerte, schätzte dessen Umsetzung von Licht und Schatten sowie die Fertigkeit in der realistischen, ja illusionistischen Farbmodellierung. Dagegen kritisierte er, was er als Unvermögen, Lebendigkeit und Bewegung in seine Bilder zu bringen, beschrieb – in Wagners Figuren bleibe immer die Pose erkennbar.⁴⁰ Wen der vorausgehende Unterricht noch nicht ausreichend vorbereitet hatte, den verpflichtete Wagner zunächst weiter zu zeichnen, bevor er mit dem Malen beginnen durfte. Dass Wagner auf die Erfassung der Form pochte, darauf verweist auch seine Praxis, lebens-

36 Die umfassendste neue Arbeit zu Wagner ist Rád 2014, zeitgenössisch Haushofer 1901.

37 Hausdorfer 1901, S. 48; Edward Strahan hob bei seiner Besprechung der Kunst auf der *Centennial Exhibition* Wagner, »Another great pupil of Munich and PILOTY«, und sein Werk »Chariot Race«, das dem Publikum bereits durch einen Stich bekannt war, sehr lobend hervor; Strahan 1876, S. 30.

38 Während Bühlmann für die Konstruktion verantwortlich war, besorgte Wagner »mit Luft und Farbe des Südens [...] vertraut« die »figürlichen und architektonischen Teile« mit einer »Natürlichkeit und Glaubhaftigkeit [...], die geradezu unübertrefflich genannt werden kann.« Hausmann 1890, S. 265.

39 Akademie an das Staatsministerium, 28. Okt. 1893, Abschrift, AdBK München, Registratur, Personalakte von Alexander von Wagner; zu Wagners Unterricht vgl. Rád 2014, S. 106–111.

40 Tadeusz Jaroszyński: »Obrazy Wagnera oraz jego uczni Polaków?«, in: *Tygodnik Ilustrowany*, 21 (1906), S. 408–409, ins Englische übersetzt von Agnes Kovac: »The Ideal Professor. Sándor Wagner and the Royal Academy of Munich«, Typoscript; ich danke Frau Kovac für dessen Überlassung; – AdBK München, Registratur, Personalakte von Alexander von Wagner; C.-F.J. Brands: »Alexander von Wagner 1866–1906: Zu seinem 40jährigen Professor-Jubiläum«, (Brands nennt Neal und Chase als Wagner-Schüler), unbez. Artikel, Z-Slg, Stadtarchiv München; J.E. 1919, S. 252; Clement, Hutton 1879 (Bd. 2, S. 329) zitieren den Artikel Anon. 1877c; Ludwig 1983, S. 320–323; Pecht 1887a; Hausdorfer 1901, S. 48.

große männliche und weibliche Akte malen zu lassen, wobei es weniger um malerische Wirkung als um formale Durchdringung und rasche Erfassung ging.⁴¹

Die amerikanischen Quellen zur Wagner-Schule sind äußerst spärlich, lediglich von Shirlaw ist überliefert, er habe Wagner »for his movement, vim, and vitality« geschätzt.⁴² Dabei wurde diese Schule seit Ende der 1860er- bis Mitte der 1870er-Jahre von einer ganzen Reihe später bekannter amerikanischer Künstler frequentiert: David D. Neal, James F. Gookins, Lawrence C. Earle, Walter Shirlaw, Frederick W. Freer, W.M. Chase, J. Frank Currier, Richard Creifelds, Joseph Strong, Theodore Wores, Henry Mosler und Bernhard Uhle.⁴³ Neal, Chase und Mosler gingen anschließend in die Komponierklasse von Piloty, nur Freer zu Diez und Shirlaw zu Ramberg; Wores schloss sich Duveneck an, die übrigen verließen wohl nach der technischen Malklasse die Akademie.



Abb. 26 Frederick W. Freer, *Head of an Old Man*, n. d., Öl/Lw., 48,3 × 38,4 cm, Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, AL, Gift of Mrs. Margaret Freer, 1936.0018

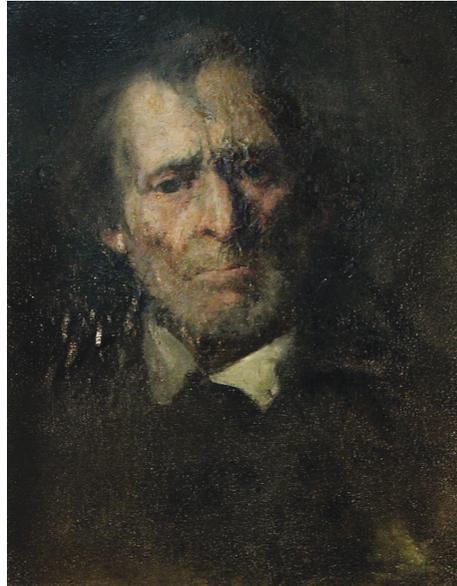


Abb. 27 J. Frank Currier, *Head of Old Man*, ca. 1870–1872, Öl/Lw., 55,8 × 43,2 cm, Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, AL, Gift of Mrs. Margaret Freer, 1936.0054

Was amerikanische Schüler in der Wagnerklasse lernen konnten, darüber geben zwei Studienköpfe desselben alten Mannes von Frederick W. Freer (**Abb. 26**) und J. Frank Currier (**Abb. 27**) eindrücklich Aufschluss.⁴⁴ Die beiden um 1872 in der Wagner-

41 Krsnjavi 1880, S. 112; bei *Unfinished Nude*, einem stehenden weiblichen Akt von Currier (in White 1936, Nr. 14) könnte es sich um eine solche Arbeit aus der Wagnerklasse handeln, siehe S. 176, Anm. 144.

42 Bartlett 1881, S. 99.

43 Studium bei Wagner belegt für Neal (Tait 1886, S. 98), Gookins (Sparks 1971, S. 394), Earle (Sweeney 1987, S. 122), Strong (Boehringer 1890, S. 504); für die übrigen bei TB.

44 Anon. 1871 erwähnt Freer in der Wagner- und Currier noch in der Raab-Klasse; Currier konnte erst im ss 1872 in die Malklasse aufrücken, nachdem er bei Raab eine Medaille erhalten hatte (zur Medaille vgl. Sta-

Schule entstandenen Studien weisen eine sehr ähnliche technische Ausführung auf, eine detaillierte malerische Behandlung des Gesichts und eine wachsende Skizzenhaftigkeit mit zunehmender Entfernung von diesem Zentrum – Mantelkragen und Hintergrund sind nur angedeutet, beziehungsweise gänzlich unbehandelt; die nicht allzu breiten, dabei pastosen Pinselstriche umschreiben die vom Alter zerfurchte Physiognomie im Detail, sie arbeiten eingesunkene, verdunkelte Flächen ebenso sorgfältig heraus wie glatt glänzende und schaffen so eine ausgewogene und doch bewegte ›Gesichtslandschaft‹. Currier und Freer formulierten realistische Studien des Alten und charakterisierten ihn zurückhaltend. Die Abbildhaftigkeit überwiegt gegenüber einer Demonstration technischer Bravour.

Malschule Seitz: naturalistische Präzision

Otto Seitz (1846–1912) war seinerseits Schüler Wagners und Pilotys, der ihn 1871 als zweiten Lehrer einer technischen Malklasse einsetzte.⁴⁵ Er malte Historienbilder in der Nachfolge des Meisters, Genrebilder in der Tradition holländischer Maler des 17. Jahrhunderts und illustrierte Dichterausgaben – doch trat er mit dieser typischen Produktpalette eines Münchner Akademieprofessors nicht prominent hervor. Es ist bezeichnend, dass anlässlich seines Todes 1912 ein populäres Kunstmagazin keines seiner Themenwerke veröffentlichte, sondern eine Reihe von Kopf- und Brustbildern.⁴⁶ Diese zeichnen sich durch eine beinahe hyperrealistische Darstellung der Gesichter aus, weisen sehr glatte Oberflächen auf und wirken in der Mimik überzeichnet. In der Darstellung von Gesichtern und Händen entwickelte Seitz eine ungeheure Präzision, sowohl in der Form als auch in der Handhabung einer fein abgestimmten, tonigen Farbskala. Dass er anders konnte, zeigen private Themen: In seiner Darstellung *Waldinneres* etwa promenieren zwei weißgekleidete Mädchen mit Hund in einer pleinairistischen, nahezu impressionistisch aufgelösten Stimmung aus sonnendurchleuchteten Grüntönen.⁴⁷

Ludwig Dill, der 1872 zu Seitz kam, bezeichnete ihn als »Naturalisten«. Jedes Detail sei in seiner Klasse genau nach der Natur wiedergegeben worden, in seinem eigenen Werk *Neptun und Najaden* hätte man bei den Najaden den Abdruck der Strumpfbänder der weiblichen Modelle sehen können. Dill widerstrebte diese exzessive Genauigkeit:

tistischer Bericht der KbAdBK zu München für das Schuljahr 1871/72, 26. Juli 1872, BHSTA, MK 14095; White 1936 (S. 18) gibt an, Currier habe »offensichtlich 1872« die Akademie verlassen, es könnte demnach auch später gewesen sein; – zu Freer vgl. den Datenbank-Eintrag von Margaret Bullock, 15. Okt. 1997, Montgomery Museum of Fine Arts, <https://collection.mmfa.org/Art228?sid=35618&x=148> (Zugriff 12.08.2021).

⁴⁵ Seitz nahm diese Aufgabe bis zu seiner Pensionierung unverändert wahr, er durfte offensichtlich nie Kompierschüler aufnehmen; AdBK München, Registratur, Personalakte von Otto Seitz; – Krsnjavi 1880 (S. 114) behauptete, ohne Angabe von Gründen, Otto Seitz sei keine gute Wahl Pilotys gewesen.

⁴⁶ Anon. 1911, darin die Abbildungen: »Der alte Sepp« nach S. 168; »Studienkopf« nach S. 184, »Ölstudie zu Othello« nach S. 192; Abbildung von und Kurzkomentar zu Otto Seitz' »Neptuns Meerfahrt« in: Anon. 1888a; allg. zu Seitz vgl. TB, Bd. 30, 1936, S. 473; Ludwig 1984, S. 153.

⁴⁷ *Waldinneres*, n.d. [1880er Jahre], Öl/Lw., 80 × 65 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

»Er [Seitz] verlangte, dass man die Glanzlichter auf der Nase trocken hinreiben solle, so dass man die ›Pores‹ gewahre.«⁴⁸ Für die technische Malklasse von Seitz sind nur wenige US-amerikanische Schüler belegt; ganz offensichtlich fanden sie seinen strengen, technisch und inhaltlich konservativen Ansatz weniger attraktiv. Einige von ihnen entschieden sich trotzdem für diese Klasse: 1874 James Madison Stone, gegen Ende des Jahrzehnts Frank L. Kirkpatrick, Peter Krämer und Carl Marr sowie in späteren Jahren Freeman Willis Simmons (1892), Charles Mc Gregor (1897) und Arthur Grube (1902).⁴⁹ Wer Seitz wählte, neigte wohl mehr zu künstlerischer Disziplin als zu schneidigen Experimenten. Von Carl Marr haben sich Arbeiten aus dieser Klasse erhalten, die jene fast fotografische Genauigkeit demonstrieren, mit der bei Seitz gearbeitet wurde.

Charakteristisch ist *Old Man with an Umbrella*, ca. 1878 (Abb. 28), das Porträt eines sitzenden alten Mannes im Trachtenjanker, der sich mit einer Hand auf seinen Schirm stützt. Der Fokus liegt auf illusionistischer Präzision, die Farbe ist genauso sorgfältig verrieben, wie es Dill widerstrebte, es sind kaum Pinselstrukturen sichtbar. Dass diese Methode in der Seitz-Schule konsequent weiterverfolgt wurde, belegt ein rares Exempel eines amerikanischen Studenten aus den frühen 1890er-Jahren: Freeman Willis Simmons malte 1892 in der Seitz-Klasse die Kopfstudie einer alten Bäuerin, *Old Peasant*,⁵⁰ welche noch die gleiche naturgetreue Präzision aufweist.

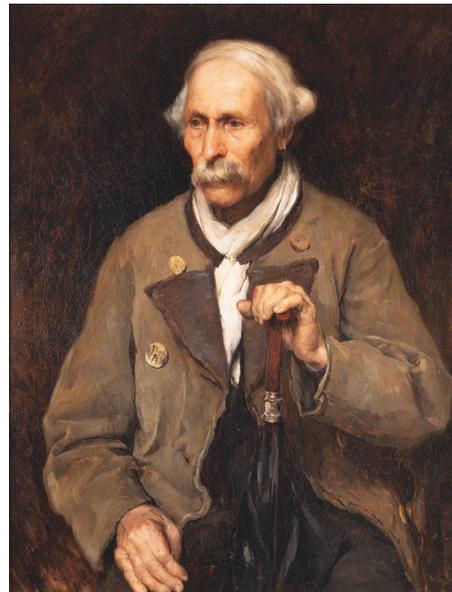


Abb. 28 Carl Marr, *Old Man with an Umbrella*, ca. 1878, Öl/Lw., 86,4 × 66 cm, Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI, Gift of Dorothy Cheney Pick, 0033

48 Ludwig Dill (1848–1940) war an der Akademie Schüler von Raab, Seitz und Piloty, später Mitglied der Secession und der Dachauer Malerkolonie; Dill 2010, S. 42; – Seitz behandelte die Meeresgötter mehrfach: *Hochzeitzug des Neptun und der Amphitrite*, (Studie) 1874/75, 140 × 179 cm, bei Ketterer Kunst, München Auktion vom 14.05.2013, Los 745; *Neptuns Meerfahrt*, um 1875, Öl/Lw., 33,0 × 65,0 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München – dieses Bild soll 1875 im Kunstverein gezeigt und 1884 in *Über Land und Meer* abgebildet worden sein; die Identität von *Neptuns fröhliche Meerfahrt*, eines sehr großformatigen Gemäldes, angeboten von Jürgen Wollmann, Schwalmstadt-Treysa, ließ sich nicht verifizieren; URL: <http://www.juergen-wollmann.de/seoto1.htm> (Zugriff 12.08.2021).

49 Studium bei Seitz belegt für Stone, Kirkpatrick, Krämer, Marr bei TB; für die übrigen im Matrikelbuch.

50 *Old Peasant*, n. d., Öl/Lw., 51,2 × 41 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland Art Association 1928.3; <https://www.clevelandart.org/art/1927.3> (Zugriff 12.08.2021).

Malschule Lindenschmit: moderne Porträts für die Historienmalerei

Wilhelm Lindenschmit d.J. (1829–1895) hatte sich während seiner Studienzeit in Paris in den 1850er-Jahren an Gustave Courbets Realismus geschult und in intimen Bildern von Menschen in Interieurs mit einer frühimpressionistischen *alla prima* Malerei reüsiert. Doch als er Mitte der 1860er-Jahre nach München kam, erhielt er Aufträge für große Historienbilder und Fresken und konnte seine Malweise nicht auf diese großen Formate übertragen. Lindenschmit schwenkte um – von zeitgenössischen auf historische Themen und verbildlichte, mit wachsendem (Publikums-)Erfolg, Episoden aus der deutschen Reformationsgeschichte.⁵¹ Seine Farbpalette wandelte sich langsam von einer helltonigen zu einer braun-grauen, erst nach 1876 setzte wieder ein Umschwung zu einer freieren Koloristik ein. Anders als Wagner oder Seitz machte er seine Gestalten durch ihre prägnant charakterisierten Gesichter zu glaubhaften Handlungsträgern. Lindenschmits hohe Kompetenz im Porträtfach, für die ihm eine »echt historische Haltung und Feinheit der Charakteristik« attestiert wurde, manifestierte sich in seinen Studienköpfen.⁵² Zu den bekannten Beispielen zählt ein Doppelbildnis von *Justus Jonas und Ulrich Zwingli*, zwei Hauptpersonen aus dem *Marburger Religionsgespräch*.⁵³ Während in den ausgeführten Varianten dieses Themas die Köpfe detailliert und glatt gemalt sind, erscheinen sie in dem (danach extrahierten) Doppelbildnis sehr viel freier und prägnanter aufgefasst: pastos und unvermittelt nebeneinander gesetzte Farbflächen modellieren kraftvolle Physiognomien von großer Unmittelbarkeit.⁵⁴ Eine Erklärung für die vermeintliche Zweigleisigkeit Lindenschmits liegt in seiner stilistischen Aufgeschlossenheit. Diese hatte in den 1860er-Jahren Wilhelm Leibl bei ihm künstlerischen Rat suchen und Lindenschmit seinerseits von der lebendigen Auffassung der Leiblschen Porträts profitieren lassen.⁵⁵

Bei Lindenschmit traten die meisten US-amerikanischen Studenten erst in einem fortgeschrittenen Stadium ein, ihre Genrebilder aus der Komponierklasse werden deshalb weiter unten behandelt. In die Malschule kamen 1875/76 Georg von Hoesslin und

51 Zu Lindenschmit d.J. allg. vgl. Silberbauer 2002; Kat. Ausst. Mainz 1983; Uhde-Bernays 1983, S. 118–126; Hausenstein 1918; Pecht 1888a, [Lindenschmit und Schule] S. 361–367.

52 Rosenberg 1887, S. 53–54.

53 *Justus Jonas und Ulrich Zwingli*, 1873/74, Öl/Lw., 44,5 × 55,2 cm, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/jWLPk8QxKY> (Zugriff 12.08.2021); *Das Marburger Religionsgespräch*, 1874, Öl/Lw., 142 × 204 cm, beide Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München; die Variante in der Neuen Pinakothek ist die letzte von drei Fassungen; Silberbauer 1999, 2002, S. 55.

54 Die Tatsache, dass Lindenschmit das Doppelbildnis separat ausstellte, bestätigt seine Wertschätzung jener skizzenhaften Malweise; Silberbauer 2002, S. 56–57, Anm. 109.

55 Hermann Lindenschmit, ein Sohn Wilhelm Lindenschmits d.J., schrieb am 12. Dez. 1908 an Carl von Marr, Leibl habe schon vor 1870 bei seinem Vater künstlerischen Rat geholt; AdbK München, Registratur, Personalakte von Wilhelm von Lindenschmit d.J.; auch Uhde-Bernays 1983 (S. 128) äußerte sich dementsprechend; Silberbauer geht umgekehrt eher von einer Beeinflussung Lindenschmits durch Leibl aus; Silberbauer 1999, S. 77, Anm. 141.

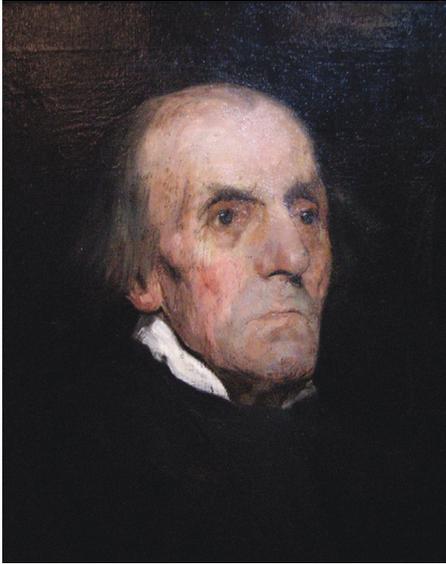


Abb. 29 Charles F. Ulrich, *Head of an Old Man*, ca. 1876, Öl/Lw., 46,9 × 31,6 cm, bez. o.r. »Ulrich/Munich«, Brooklyn Museum, Gift of A. Augustus Healy, 11.521

Charles F. Ulrich und gegen Ende des Jahrzehnts Henry Alexander und William J. Hasselbach.⁵⁶ Von Charles F. Ulrich hat sich ein *Head of an Old Man*, ca. 1876 (Abb. 29), erhalten.⁵⁷ Er macht die technischen Vorgaben der Lindenschmit-Schule, zu der keine Kommentare von amerikanischen Schülern auffindbar waren, zumindest visuell nachvollziehbar. Ulrichs Studie ist nicht einheitlich gearbeitet, in einigen Bereichen, beispielsweise in den Augenhöhlen, wurde die Farbe dünn aufgetragen, die braune Unterma- lung kaum überdeckt, andere, vor allem helle Flächen wurden dagegen mehrfach überlagert;⁵⁸ teilweise scheinen bereits gestaltete Untergründe durch, etwa im Bart; an mehreren Stellen setzen hellrosa Pinsel- hiebe opake, satte Akzente. Ulrichs Farbpalette beschränkt sich auf zwei eng gefasste

Spektralen: Betont frische, teilweise leuchtende Inkarnattöne kontrastieren effektiv mit einer tiefschwarzen, undurchlässigen Hintergrundfolie. Der Gesamteindruck ist der einer Skizze, in welcher die Erprobung der technischen Mittel gegenüber dem Bemühen um die Charakterisierung des Modells Vorrang hat.

Malschule Diez: Realismus, reine Malerei und Alte Meister

Wilhelm Diez (1839–1907) hatte die Münchner Akademie nur kurz besucht und sich stattdessen an Rembrandt, Dürer und Holbein als Illustrator geschult. Als Maler orientierte er sich an holländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts, vorrangig Philipp Wouwerman, Adriaen Brouwer und Jan Steen; seine thematische Nische fand er im Leben der Bauern, Landsknechte, Marodeure und Marketenderinnen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges.⁵⁹ Schon Zeitgenossen betonten, Diez sei über die Alten

56 Ulrich und Hoesslin sind in einer Auswahl von 76 Studenten (von insges. 386) gelistet, die Wilhelm Lindenschmits d.J. Sohn Wilhelm 1908 für Carl von Marr zusammenstellte; AdbK München, Registratur, Personalakte von Wilhelm von Lindenschmit d.J.; zu Alexander und Hasselbach vgl. TB.

57 Vgl. Kat. Mus. New York 2006, S. 1027–1028; – Charles F. Ulrich wurde im SS 1875/76 in die Naturklasse von Ludwig Löffitz aufgenommen; er war erst 17, hatte aber bereits an der Cooper Union und der National Academy of Design in New York Zeichenunterricht erhalten; zu Ulrichs Biografie vgl. Meislin 1996; Anon. 1908; Anon. 1908a.

58 Der konservatorische Bericht zum Bild geht davon aus, dass die Umrisse des Kopfes verändert wurden oder überhaupt ein anderes Bild darunter liegen könnte; Seidler 2006.

59 Am ausführlichsten zu Diez: Kamm 1991; zu dessen Assimilation künstlerischer Vorbilder S. 129–133.

Meister zu seiner realistischen Naturauffassung gelangt.⁶⁰ Er suchte seine Modelle in den Münchner Vorstadtkneipen, studierte diese ebenso akribisch wie Pferderassen und integrierte beide in anspruchslose Landschaften.⁶¹ In den 1870er-Jahren fielen seine Werke oft durch ihre Skizzenhaftigkeit auf, die jedoch auf gründlichem Studium basierte; in kleinen Bildern setzte er sorgfältig ausgeführte Figuren von einem häufig graublauen oder silberfarbenen, »skizzenhaft schummerigen Hintergrund ab«.⁶² Dass er in Anlehnung an holländische Meister eine Historienmalerei mit »starker Konzentration auf malerische Anschauung« ausbildete, das habe ihn, so fand Uhde-Bernays, »zum hervorragendsten Lehrer befähigt, der der Münchner Kunst jemals beschieden gewesen« sei.⁶³ Überhaupt herrscht an Superlativen zu Diez' Lehrtätigkeit und den Leistungen seine Schüler in der Historiografie der Münchner Schule kein Mangel.⁶⁴

Seine Lehrmethode entwickelte Diez zusammen mit den Schülern: Er kombinierte Prinzipien des Leibl-Kreises mit seinen Vorlieben und modifizierte sie für die akademische Praxis.⁶⁵ Es gab grundlegende Gemeinsamkeiten mit dem Leibl-Kreis: den Fokus auf den Malprozess und das Arbeiten *alla prima*, die Wahl unpräntiöser Motive und Modelle aus den unteren sozialen Schichten sowie die kreative Aneignung von kompositorischen und interpretatorischen Vorlagen Alter Meister. Doch es lassen sich ebenso signifikante Unterschiede festmachen, die sich aus Diez' Formation, aus seiner engen Bindung an die deutschen und holländischen Meister sowie aus der Dynamik des Klassenverbands erklären. Da die direkte Anschauung in München fehlte, knüpfte man nicht, wie Leibl und einige Mitglieder des Kreises wie Carl Schuch oder Wilhelm Trübner das taten, an die Errungenschaften der französischen Avantgarde an⁶⁶ – weder an den Realismus Gustave Courbets noch an Édouard Manets bildnerische Überlegungen zu holländischen und spanischen Alten Meistern –, sondern rekurrierte entweder direkt auf die favorisierten holländischen Genremaler oder auf Leibl und dessen Malerfreunde.⁶⁷ Diez selbst verband realistische Detailschilderung und die derbe Stimmung des holländischen Wirtshausgenres mit seinem »Hang zum Fabulieren«⁶⁸ und der Lust am historistischen Schauspiel. Dementsprechend belegen die Inszenierungen von Modellen in seiner Schule einen im Vergleich zum Leibl-Kreis höheren Stellenwert des

60 Rosenberg 1887, S. 61.

61 Pecht 1889, S. 113.

62 Rosenberg 1887, S. 62.

63 Uhde-Bernays 1983, S. 107.

64 Vgl. Pecht 1889, S. 117; Pecht 1888a [Wilhelm Diez und seine Schule] S. 351–361; Wolf 1917, bes. S. 7–18; Heilmeyer 1908, S. 390–398.

65 Ruhmer 1984, S. 76–11; die auf Robert Neuhaus zurückgehende Behauptung, Diez habe die Prinzipien des Leibl-Kreises in seinen Unterricht übernommen, in seiner eigenen Kunst jedoch nicht, kann nicht ganz von der Hand gewiesen werden; Neuhaus 1953, S. 39.

66 Dombrowski 2009.

67 Diesen Standpunkt vertritt auch Neuhaus 1953, S. 40–43.

68 Uhde-Bernays 1983, S. 107.

Thematischen gegenüber dem Eigenwert der Malerei.⁶⁹ Auch die spielerischen Reenactments historischer ›Landsknechtfreuden‹ wie etwa das seinerzeit berühmte, von der Diez-Klasse für alle Akademiestudenten organisierte »Waldfest« 1879, bei dem diese in die Kostüme des Diez'schen Bildpersonals schlüpften, illustrieren den romantisch-theaterhaften Grundtenor der Klasse, deren Engführung von Kunst und Leben, von historistischer Vergangenheitslust und gegenwärtiger Experimentierfreudigkeit.⁷⁰ Dass akademische Routine mit geringerem Spaßfaktor – wie Zeichnen oder Aktstudium – vernachlässigt wurde, mochte sich für manchen später als Nachteil herausstellen,⁷¹ nur in München nicht, wo Georg Jacob Wolf noch 1917 von jenem Aufbruch in die ›Maskerade‹ schwärmte: »Das war doch was anderes als das Zeichnen nach Gips oder das mühsame Abmalen des ewig einen, akademisch steif gestellten Aktmodells: das war das Leben selbst, das in der heiteren Maskerade einer sorglosen, farbenfreudigen und herzbewegenden Vergangenheit zu den schönheitstrunkenen Augen der Künstlerjugend sprach.«⁷²

Im Unterricht wurden die Modelle nach Diez' Maßgabe in rauer Realistik zu gesellschaftlichen Außenseitern stilisiert, so gab Diez der Wirklichkeit eine neue Form, die zugleich an die historische anknüpfte. Diese Anbindung an Geschichte und Alte Meister, die insgesamt hohe Malkultur, auch der Reiz des Neuen sprachen in den frühen 1870er-Jahren für diese Klasse.⁷³ Immerhin ging man mit den Modellen und Geschichten aus dem einfachen Volk auf demokratische Distanz zum elitären Anspruch der Akademie.⁷⁴ Nach Ansicht konservativer Kritiker wie Friedrich Pecht erhielt die Produktion des Meisters und seiner Schüler durch die Beschränkung auf die heimische Geschichte und die »vollständige Verleugnung der Antike allerdings nicht nur einen höchst volkstümlichen, sondern sogar etwas plebejischen Charakter ...«.⁷⁵ Von den übrigen Akademiestudenten wurden Diez-Schüler, laut eigener Angaben wohlgermerkt, um ihre künstlerische Produktion vielfach beneidet.⁷⁶

Eckpunkte der technischen Vermittlung

In Diez' Malschule herrschte Experimentierfreudigkeit: »Ob man von der Farbe, der Fläche oder der Linie ausging, ob man auf absorbierender Leinwand, auf Ölgrund

69 Für Leibl war das »was« dem »wie« untergeordnet; Zitat in einem Brief Leibls an seine Mutter, Unterschondorf, 3. Juni 1876, zitiert bei: Leibl 1996, S. 105.

70 Wolf 1925; Fotografien haben sich sowohl in der Sammlung Fotografie, Münchner Stadtmuseum, als auch im Nachlass eines der beteiligten Amerikaner, Henry Alexander, erhalten; Henry Alexander papers, Rolle 1818, AAA; ein noch größeres Kostümfest fand 1876 unter dem Motto »Kaiser Karl V.« statt (Fotoalbum ebenfalls in der Sammlung Fotografie, Münchner Stadtmuseum, in dem auch die amerikanischen Schüler Henry Farny, George von Hoesslin und Louis Sands in Kostümen zu sehen sind).

71 Kran 2002, S. 155.

72 Wolf 1917, S. 10.

73 Beate Soentgen hat die Bedeutung von Humor und Schönheit, später auch von »Innerlichkeit« zum Ausgleich von Hässlichkeit herausgearbeitet; Soentgen 2000, S. 20–29.

74 Wolf 1917, S. 16; Kamm 1991, S. 144.

75 Pecht 1889, S. 117.

76 Berlepsch 1887, S. 300.

oder geleimter Pappe, auf hellem, dunklem, rotem oder schwarzem Grund malte, alles mochte man versuchen; die Schule war das, sich auszuprobieren, zu lernen.«⁷⁷ Der junge Lehrer achtete auf korrekte Zeichnung,⁷⁸ gemalt wurde nass-in-nass oder *alla prima*, was keinerlei Übermalungen und Verbesserungen zuließ.⁷⁹ »Der Ton mußte fertig auf der Palette gemischt und in den Nebenton auf dem Bild hineingezogen werden. Eine zweite Berührung der Stelle mußte möglichst vermieden werden.«⁸⁰ »Ein halbes Jahr lang wurde nur ›abgekratzt‹ und ›geschöpft‹, d.h. alles wieder zugeschmiert.«⁸¹

Wie neuartig Diez' pädagogischer Ansatz war, zeigte sich erstmals bei der Jahresausstellung 1870. Direktor Wilhelm von Kaulbach verglich den Unterschied der Arbeiten aus der Wagner- und der Diez-Klasse mit dem von der Alten zur Neuen Pinakothek.⁸² Seit Januar 1872 unterrichtete der ehemalige Hilfslehrer als Leiter einer Mal- und Komponierklasse.⁸³ Er soll in den folgenden fast vier Jahrzehnten ungläubliche 1000 Schüler unterwiesen haben,⁸⁴ die traditionell in drei Generationen unterteilt werden: die erste der frühen und mittleren 1870er-Jahre mit den US-Amerikanern Frank Duveneck, Frederick Freer, Henry Farny, George W. Brenneman und Frederick Dielman und den Deutschen Bruno Piglhein, Wilhelm Trübner, Ludwig Löfftz und Gotthard Kuehl; die zweite Ende des Jahrzehnts, zu der die amerikanischen Schüler Louis Moeller, Henry Raschen und Hermann Hartwich sowie die deutschen Paul Höcker, Adolf Hölzl und Karl Stauffer-Bern zählten; schließlich eine dritte Generation, in der Wilhelm Friedrich Herter, Frank S. Hermann, Frank Eugene Smith, Alfred Juergens und Hermann Urban in den 1880er-Jahren sowie Udo Keppler, Eduard Kramer, Arthur Woelfle und Edward Siebert in den 1890ern auf deutsche Kommilitonen wie Fritz Mackensen, Max Slevogt, Hans von Faber du Faur, Adolf Hengeler und Max Dasio trafen.⁸⁵ In der Münchner Kunstszene wurden, abgesehen von Duveneck, nur die Langzeitexpats Hermann Hartwich und Frank S. Hermann als Diez-Schüler geführt.⁸⁶

77 Otto von Faber du Faur, 1926, zitiert bei Kamm 1991, S. 143.

78 Aus einem Notizbuch von Ernst Zimmermann, einem Diez-Schüler der »ersten Stunde«, zitiert in: Wolf, 1917, S. 7.

79 Ruhmer 1984, S. 52.

80 Schlittgen 1926, S. 217; Schlittgen bezieht sich hier auf die Maltechnik von Trübner, einem Mitglied des Leibl-Kreises und Klassenkameraden von Duveneck in der Diez-Klasse.

81 Krsnjavi 1880, S. 112.

82 Ebd.; vgl. auch Anon. 1872.

83 Akademie an den König, 26. März 1870 und 23. Sept. 1870, BHStA, MK 14096; vgl. auch S. 217, Anm. 29.

84 Kamm 1991 (S. 134), die sich auf Kat. Ausst. München 1927 (S. 4) beruft; die Zahl erscheint sehr hoch gegriffen, vor allem, da Diez 1879 seine Malklasse abgab und nur Komponierschüler behielt.

85 Diese Einteilung wird traditionell vorgenommen, am ausführlichsten bei Braungart 1929, S. 40–41 und Wolf 1917, S. 17; Wolf erwähnt dabei auch Duveneck, ebenso Uhde-Bernays 1983, S. 110; zu den Schülern der späten 1880er- und 1890er-Jahre vgl. Stockmann 1907. Studium bei Diez belegt für Eugene (Pohlmann 1995, S. 20), Raschen (Boehring 1896a, S. 361), für Freer, Farny, Brenneman, Dielman, Moeller, Juergens, Woelfle bei TB, für Herter, Keppler, Kramer, Siebert im Matrikelbuch.

86 Als solche waren sie in der Ausstellung von Werken der Diez-Schule aus den Jahren 1907 vertreten: Duveneck mit acht, Hartwich mit drei und Hermann mit sechs Arbeiten.

Als innovativste und interessanteste Gruppe wird allgemein die der frühen 1870er-Jahre bezeichnet, zu der Duveneck gehörte.⁸⁷ Dieser nahm eine multiple Sonderstellung ein: als herausragender Schüler im Klassenverband, als vielbeachteter Neuling in der US-amerikanischen Kunstszene sowie als Vorbild und Vermittler an jüngere Künstler. In jeder dieser Kapazitäten spielt er in dieser kollektiven Biografie eine bedeutende Rolle, weshalb er hier als symptomatischer ebenso wie als führender Vertreter jener Generation von Diez-Schülern untersucht und seine Arbeit aufgrund ihrer charakteristischen und beispielgebenden Funktion genauer betrachtet wird.

Der Diez-Schüler Frank Duveneck

Duvenecks Innovationsfähigkeit und Selbstvertrauen illustriert eine Anekdote seines Kommilitonen Krsnjavi: Diez, erklärter Gegner aller »süßlichen Farben« – ein Charakteristikum der Biedermeiermalerei und rührseliger religiöser Kunst, wie sie Spätromantiker in München praktizierten –, hatte seiner Klasse eine Beschränkung auf feine Graustimmungen auferlegt, die in eine ›malerische Sackgasse‹ führte – bis Duveneck eine radikale Alternative aufzeigte:

Dem sehr talentvollen Amerikaner Duvenek [sic] fiel es endlich einmal ein, hiergegen entschiedene Revolution zu machen; er bestrich seine Leinwand mit purem Zinnober, setzte blankes Weiß darauf und malte aus dieser Tonart einen Kopf, der ganz verzweifelt leuchtete und natürlich alle bisherigen Studien noch grauer als zuvor erscheinen ließ. Wir liefen alle zusammen. Diez war entzückt und trieb mit Duveneck einen wahren Kultus, hing sich den epochemachenden Kopf in's Atelier, wir aber gingen alle und – kauften Zinnober. Nun wurde auf Wirkung gearbeitet, das Grau-Malen war ein überwundener Standpunkt.⁸⁸

Tatsächlich setzte Duveneck seine Modelle nun statt in Grautönen durch kräftige Hell-Dunkel-Effekte in Szene und mischte seinen Fleischtönen mehr Rot bei.⁸⁹

Wie man mit ganz weichen und breiten Pinseln überlebensgroße Studienköpfe male, wie das hohe Atelier abgeblendet sei, so daß das Tageslicht nur durch eine Spalte in einem starken Strahl hereindringen könne und das Modell schräg von der Seite und einem Lichtmeer überschüttet, so daß ein Kopf zunächst wie ein Mondgebirge aussehe und wie man diese Kunst bald ebenso leicht, geistreich und pikant malen lerne, wie Diez selbst seine Kunst betreibe, der gewissermaßen ein zweiter Wouwermann sei.⁹⁰

⁸⁷ Wolf 1917, S.17; Uhde-Bernays 1983, S.110; zu Duveneck bei Diez siehe auch Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S.17–27.

⁸⁸ Krsnjavi 1880, S.113–114.

⁸⁹ Dies beobachtete auch Neuhaus 1953, S.45.

⁹⁰ Kat. Ausst. München 1927, S.5–6, zitiert bei Kamm 1991, S.143.



Abb. 30 Frank Duveneck, *The Whistling Boy*, 1872, Öl/Lw., 70,8 × 53,7 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of the Artist, 1904.196

Duvenecks *Head of an Old Man in a Fur Cap*, 1870,⁹¹ eine nur partiell beleuchtete, stark verschattete Kopfstudie, veranschaulicht jene beliebte inszenatorische Praxis, die ein Chiaroscuro intendierte, das präzise Aufzeichnung mit extremer Verschattung kombinierte. Zwei Jahre später entstand eines der bekanntesten frühen Figurenbilder Duvenecks, in dem er Skizzenhaftigkeit zelebrierte und sich dabei eng an zeitgenössische Arbeiten Leibls annäherte.⁹² In *The Whistling Boy*, 1872 (Abb. 30), baut Duveneck die Gesichtsformen des Jungen aus vorgemischten Inkarnattönen in einer offenen, lockeren Faktur mit neben- und übereinanderliegenden, breiten Pinselstrichen auf. Das Gesicht wird dominiert von den dunklen Augen

91 *Head of an Old Man in a Fur Cap*, 1870, Öl/Lw., 60,5 × 49,4 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of the Artist, 1915.112, URL: <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=23274857> (Zugriff 12.08.2021) – Quick diskutiert diesen Vergleich in Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 18–19.

92 Zur anti-illusionistischen Malweise in der Diez-Schule vgl. Kamm 1991, S. 143; Quick nennt den *Whistling Boy* »the most conspicuous embodiment of Leibl's influence on Duveneck«; Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 24.

mit ihrem direkten Blick und den vollen, roten, zum Pfeifen gespitzten Lippen⁹³ – sie geben der Darstellung einen Ausdruck frischer Leichtfertigkeit. Der Rest des Körpers ist nur summarisch angedeutet, wobei sich diese Skizzenhaftigkeit nicht nur von oben nach unten steigert, sondern auch die Pastosität des Farbauftrags von rechts nach links so weit abnimmt, dass im linken Drittel des Bildes durchscheinende, weitgehend autonome Pinselstrukturen unvermittelt nebeneinanderstehen. Aus der dunklen Hintergrundfolie treten die hellen Elemente umso deutlicher hervor. Die großflächig und rasch aufgetragene Farbe verstärkt den ungeschliffenen Charakter der grob angelegten Gesichtszüge und des einfachen Gewands.

In den Mühlen der Münchner Kunstkritik

Mindestens zwei Mal war Duveneck 1872 im Münchner Kunstverein mit solchen Porträts vertreten, was zu einigen empörten Meinungsäußerungen über diesen »auffällig gewordenen« jungen Diez-Schüler Anlass gab. Die *Deutsche Kunst-Zeitung* schrieb:

Duvenack [sic] nimmt keinen Anstand, eine Portraitskizze auszustellen, bei deren Besichtigung das Publikum lacht und mit vollem Recht, während er wahrscheinlich voraussetzte, es würde staunen ob der geistreichen Mache. [...] Fast kommt es uns vor, als ob die Künstler durch Ausstellung derartiger Skizzen eine didaktische Entwicklung des Gemäldes dem Publikum vor Augen führen wollen ...⁹⁴

Als unmittelbares Vorbild für Duvenecks selbstbewusstes Statement wird in der *Kunstchronik* Wilhelm Leibl genannt, der habe als erster »mit dieser Unsitte« angefangen und andere ahmten ihn in jener skizzenhaften Malweise nach, bei der

große Farbenklexe [sic] unvermittelt neben und auf einander sitzen. So hat auch Duwaneck [sic], ein sonst begabter Schüler des Prof. W. Dietz [sic], ein paar derartige Porträts zur Ausstellung gebracht, welche die einzelnen Formen in Haupt- und Nebensachen so wenig erkennen lassen, daß man z.B. nicht weiß, wo ein Rockärmel anfängt und eine Stuhllehne aufhört, davon ganz zu schweigen, daß es im Gesicht nicht viel besser aussieht. Möglich daß Andre [sic] anders denken; mir für meinen Theil kommt es wie eine Geringschätzung des Publikums vor, solche Dinge auszustellen.⁹⁵

Den Malprozess aufzuzeigen, widersprach dem Postulat der illusionistischen Realitätsnachahmung, ihn nicht zu Ende zu führen, galt als Vernachlässigung einer Bringschuld gegenüber dem Publikum und damit der allzu souveränen künstlerischen Unabhängig-

⁹³ Ursprünglich soll der *Whistling Boy* nicht gepfiffen, sondern geraucht und feinen Rauch durch die Lippen geblasen haben; Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 23; – rauchende Buben werden weiter unten genauer betrachtet.

⁹⁴ F.K. 1872; positiv beurteilt dieser Kritiker am gleichen Ort eines der vollendeten Porträts Duvenecks »in Leibls Malweise gedacht und auch ähnlich ausgeführt. Frappant aufgefaßt, von kräftigem Kolorit ist besonders sein kleineres männliches Portrait.« (erwähnt in: Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 97, Anm. 23).

⁹⁵ Anon. 1872a, Sp. 166–167; zitiert bei Röhl 1994, S. 127, zu Duveneck vgl. S. 125; – Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 97, Anm. 23, erwähnt diese Kritiken, ohne näher darauf einzugehen; Quicks Engführung mit dem französischen *lart pour lart* folge ich nicht (ebd., S. 23).

keit verdächtig. Dies war Teil einer in Deutschland ebenso wie in den USA geführten Diskussion um die relative Bedeutung von Technik und Inhalt. Als Leibl zu Anfang des Jahrzehnts seine skizzenhaften Bilder in München ausstellte, wurde er dafür von der konservativen Presse kritisiert und von der linksliberalen als Revolutionär gefeiert.⁹⁶ Die konservative, nach dem Krieg von 1870/71 nationalistisch erstarkte Kunstkritik, prominent vertreten unter anderem von Friedrich Pecht und Carl von Lützow, denen Leibls künstlerische Nähe zu dem »Franzosen« Courbet ein Dorn im Auge war, tadelten seine Arbeiten für ihre Skizzenhaftigkeit, ihre bloße Nachahmung der Natur, die »das Hässliche und Gemeine zum Gegenstande künstlerischer Behandlung« machten.⁹⁷ Linksliberale Kritiker wie Adolph Bayersdorfer oder Martin Greif dagegen werteten genau diese Punkte positiv.⁹⁸ Die polarisierenden Fraktionen instrumentalisierten Leibls Intentionen, der seine Darstellung unverfälschter Persönlichkeiten als inhaltliches Äquivalent zu seinem offen geführten Malprozess verstand und keineswegs auf das Hässliche oder Inhaltslose abzielte.⁹⁹ Wie von Beate Soentgen dargelegt, ist eine eindeutige Zuschreibung Leibls zur Fraktion sozialkritischer Realisten äußerst fragwürdig, eine »Vergegenwärtigung optischer, haptischer oder auch olfaktorischer Qualität« dagegen trifft vielmehr den Kern seiner Auffassung einer realistischen Malerei.¹⁰⁰ Der junge Frank Duveneck sah sich aufgrund seiner (für die Diez-Klasse typischen) Annäherung an Leibl schon in München in eine Debatte einbezogen, die hier durch einen politisch motivierten Antagonismus zusätzlich befeuert wurde.¹⁰¹

Sein folgenreiches Debüt in Boston

Sein amerikanisches Debüt gab Duveneck 1875 in Boston mit insgesamt acht Porträts,¹⁰² die eine beachtliche, alles in allem positive Resonanz erzeugten und das Bewusstsein für

96 Zu den verschiedenen Phasen von Leibls Kunst vgl. Röhl 1994a, S. 127–129.

97 Anon. 1872b, zitiert ebd., S. 127.

98 M.G. 1874, zitiert ebd., S. 128.

99 Leibls Modellwahl fand etwa auch der Künstlerkollege Johann Ernst Sattler zielführend; am 5. Apr. 1880 schrieb er an Adolf von Hildebrand, dass Leibls beschwerliches Landleben lohne, denn: »... es scheint, als stecke die Zukunft der Malerei in den Bauernmodellen überhaupt, weil sie noch am natürlichsten aussehen und noch ganze Gesichter haben ...«, zitiert in: Hildebrand 2008, S. 38.

100 Manstein 2010, S. 68–69, beruft sich mit seinem Zitat auf Soentgen 2000, S. 14.

101 Stereotype und Autostereotype französischer und deutscher Kunst gab es das ganze 19. Jahrhundert über. Deutschland beanspruchte Solidität in der Ausführung, »Gemüt« und Humor für sich, sagte den Nachbarn Oberflächlichkeit und Verharren im Dekorativen nach. In Frankreich betrachtete man die deutschen Produkte als zu konservativ und sentimental; Lenman 1996, S. 63; allg. zum Thema: Jansen, Kitschen, Ho 2010.

102 Im Juni waren im Boston Art Club fünf Bilder zu sehen: *The Old Professor*, 1871, s. u., *Portrait Ludwig Loeffitz*, ca. 1873 (heute: *Professor Loeffitz (Ludwig von Loeffitz)*, ca. 1873, Öl/Lw., 96,4 × 72,9 cm, Cincinnati Art Museum, John J. Emery Fund, 1917.8), *Portrait of William Adams*, 1874 (heute: *William Adams*, 1874, Öl/Lw., 152,7 × 122,6 cm, Milwaukee Art Museum, Gift of Mr. and Mrs. Myron Laskin, Mr. and Mrs. George G. Schneider, and Dr. and Mrs. Arthur J. Patek, in memory of Dr. and Mrs. Arthur J. Patek, M1965.30), sowie zwei nicht identifizierbare Porträts eines Kleinkindes und eines Jungen; im Juli zeigte Duveneck bei Mssrs. Doll & Richards, *Head of an Old Man in a Fur Cap*, 1870 (Cincinnati Art Museum; s. o.), ein unbekanntes männliches Porträt sowie *Lady with Fan*, 1873 (Metropolitan Museum of Art, s. u.); zur Rezeption in Boston allgemein vgl. ebd., S. 34–35; in Cincinnati wurde ein Artikel aus dem *Boston Advertiser* abgedruckt; Anon. 1875a.



Abb. 31 Frank Duveneck, *The Old Professor*, 1871, Öl/Lw., 61,0 × 48,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Henry C. and Martha B. Angell Collection, 19.96

die in München geschulten Amerikaner erhöhten. »Mr. Duveneck's very remarkable and in many ways admirable contributions to the Boston Art Club exhibition called attention still more sharply to Bavarian art tutelage«,¹⁰³ konstatierte eloquent der junge, als Kunstkritiker aktive Henry James. Die Initialrezeption des Münchner Pioniers, die anderswo ausführlich dargestellt worden ist,¹⁰⁴ enthielt neben reichlichem Zuspruch bereits jene Bedenken, die nur wenige Jahre später gegen die nachhaltige Akzeptanz von Duvenecks Œuvre sprechen sollten.

Besonders eingehend betrachtet wurde *The Old Professor*, 1871 (Abb. 31),¹⁰⁵ ein Porträt, das in seiner Konzeption und Ausführung bestechend wirkte: Duveneck hatte schon durch die Lichtregie den frontal

aufgenommenen Kopf in eine helle und eine verschattete dunkle Hälfte geteilt, mit breitem Pinsel und kräftigen Fleischfarben eine lebendige Gesichtslandschaft geformt und dem Kopf skulpturale Präsenz verliehen. Glänzende Brillengläser und ein altmodischer Vatermörder ergänzten das Bild eines gestrengen Zeitgenossen, ein suggestiver Titel rief Emotionen ab – »The old fellow scowls out of the canvas with a pedagogic ferocity which might well call back to the stoutest heart some memory of boyish tremors from a similar cause.«¹⁰⁶ – ebenso wie Stereotype deutscher Skurrilität – »... an elderly man who might be a Professor Teufelsdröckh, or an antiquated fiddler in a German orchestra.«¹⁰⁷

103 »still more sharply« wohl deshalb, weil Neal, Rosenthal und Chase bereits bei der Frühjahrsausstellung der National Academy of Design auf sich aufmerksam gemacht hatten; James 1875, S. 376; siehe auch James 1875a-d.

104 Duveneck 1970, S. 58–59; Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 34–35; Neuhaus 1987, S. 32–33; Burns 2020, S. 69–73; Dombrowski 2020 (S. 64–66) untersucht die Rezeption in München, Boston und anderen US-amerikanischen Städten im Vergleich; er betrachtet die amerikanische als positiver besetzt denn die deutsche.

105 Tatsächlich handelte es sich bei diesem Modell wohl um den kunstaffinen, pensionierten Apotheker Clemens von Sicherer, der an der Akademie und in den Ateliers des Leibl-Kreises saß. Im Adressbuch der Stadt München von 1873 ist er verzeichnet als: »Sicherer, Clement [sic] v. ehem. Apotheker Gärtnerpl. 4«, Adressbuch der Stadt München, 1873, URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11038695_00436.html; an der Akademie schrieb sich ein Clemens von Sicherer, geb. 1809, 1831 für Baukunst ein; URL: http://matrikel.adbk.de/o5ordner/mb_1809-1841/jahr_1830/matrikel-01702 (Zugriffe 12.08.2021). Es spricht demnach viel dafür, dass der verhinderte Architekt in der Rente als Modell an die Akademie zurückkehrte.

106 James 1875b, S. 751; zu James über Duveneck vgl. außerdem James 1875a, b, d.

107 Anon. 1875b, S. 159.

Etwas verunsichert von den ungewöhnlichen Darstellungen des Newcomers versuchte man, sie zu Bekanntem in Beziehung zu setzen: Man ordnete sie der Münchner Schule zu – jedoch nicht etwa der Einflussosphäre Diez' oder Leibls, sondern der Pilotys¹⁰⁸ – und rückte sie in stilistische Nähe zu den Alten Meistern: »Velazquez is in fact the name that rises to your lips as you look at them«, meinte Henry James.¹⁰⁹ »There is in these pictures something both in colour and treatment, which almost leads one to think of Titian«, äußerte ein anonymer Kollege des New Yorker *Art Journal*. Derselbe lobte auch die »fast perfekte Farbgebung«, die kraftvolle Wiedergabe der Züge des Alters und die »Wahrheit« der Augen.¹¹⁰ Man zeigte sich beeindruckt von Duvenecks Direktheit: »There are no accessories; the handling is of the broadest and freest kind; the relief, the vigor, the frankness, the comprehensive simplicity, are most striking.«¹¹¹

Das fremd Anmutende galt zunächst einmal als willkommene Abwechslung, das Unfertige als verzeihliche Vorstufe eines zu erwartenden Vollendeten.¹¹² »He [Duve-neck] has achieved a masterly and classical style, and, if he adheres to it, and improves upon it, without being led away by the temptation of too bold experiment, his fame must become secure.«¹¹³ Während dieser nicht genannte Beobachter vorläufig nur eine gewisse Neigung zur Missachtung des ästhetisch Saktionierten vermutete, sah James in den Porträts der »very ugly men«¹¹⁴ bereits »... a deliberate rejection of the higher artistic function of beautifying, in favor of the more sordid end of astoundingly real representation«, und mahnte die Einhaltung ästhetischer Standards und die Verpflichtung zur konzeptuellen Idealisierung an.¹¹⁵

Im historischen Kostüm: die Halskrausenporträts der technischen Malklassen

Duveneck hatte für seine Bostoner Vorstellung auch ein historisierendes Damenporträt ausgewählt, das sehr gut ankam: *Lady with Fan*, 1873,¹¹⁶ eine Dame, die Hut und Halskrause trägt und ihren Fächer hält wie die Unbekannte in Tizians *Bildnis einer Dame in Weiß*, ca. 1561.¹¹⁷ Die amerikanischen Studenten in München sollten solche Halskrau-

108 Ebd.

109 James 1875d, S. 95; Anon.: »Art Notes – Mr. Frank Duveneck as Man of Genius (From the *New York Nation*)«, 4. Juni 1875; nicht näher bez. Artikel CAM Curatorial Files.

110 Anon.1875b, S. 159.

111 James 1875a, S. 377.

112 Das ist auch der Tenor der Artikel Benjamin 1880a und Benjamin 1880b.

113 Anon. 1875b.

114 James 1875d, S. 95; – Sarah Burns nimmt diese Aussage von Henry James als Ausgangspunkt ihrer Argumentation, die in der ungeschönten Darstellung ärmlicher Männlichkeit Münchner Prägung einen Grund für die ablehnende Haltung der Kritiker zu Zeiten der US-amerikanischen Arbeiterbewegung sieht; zu diesen Darstellungen zählt sie auch die Lehrlingsbilder; Burns 2020, S. 69; meine Lesart zumindest der initialen Reaktionen von James ist weniger negativ; vgl. auch S. 265, Anm. 275.

115 James 1875b, S. 752.

116 Siehe Abb. 37, S. 246.

117 *Bildnis einer Dame in Weiß*, ca. 1561, Öl/Lw., 102 × 86 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; auf diese Bezugnahme verweist Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 24–25.

senporträts noch vielfach in den USA vorführen. Verantwortlich für dieses, in einigen Klassen während der ersten Hälfte der 1870er-Jahre beliebte Subgenre waren Auflösungstendenzen in der Historienmalerei sowie eine moderne Sicht auf die Alten Meister.

1869 auf der zweiten Internationalen Kunstausstellung hatte die aktuelle französische Produktion kritische Inspiration geliefert,¹¹⁸ Werke von Eugène Delacroix, Gustave Courbet und Édouard Manet hatten vor Augen geführt, dass sich deren Modernität nicht zuletzt einer kreativen Adaption Alter Meister verdankte.¹¹⁹ Originalbeispiele jener Maler des holländischen, flämischen und spanischen Barock sowie altdeutsche Gemälde waren zeitgleich in nächster Nähe am Königsplatz ausgestellt.¹²⁰ Diese zuvor in Paris und London vorgeführte Symbiose aus modernen und Alten Meistern¹²¹ wirkte auch in München als Katalysator für eine Neuorientierung der jüngsten Malergeneration: Die »taugt etwas«, formulierte der für eine Ordensübergabe zur Ausstellung ange-reiste Courbet.¹²² Dessen in der Ausstellung Alter Meister gefertigte Kopie von Frans Hals' *Malle Babbe*¹²³ wurde für die Münchner Kunstjünger zur Ikone des Aufbruchs in eine von holländischen Vorbildern inspirierte, von Idealen des Realismus getragene und von reinmalerischen Höchstleistungen besessene Malerei. Diese Schlüsselerlebnisse prägten den Leibl-Kreis¹²⁴ und die frühe Diez-Schule an der Akademie.¹²⁵

Deutsche Renaissance und Alte Meister: der Kult

Im 19. Jahrhundert wurde Geschichte »zu einer Quelle der nationalen Mythenproduktion, die es darauf anlegte, ein einheitliches Verständnis der deutschen Geschichte als Nationalgeschichte durchzusetzen.«¹²⁶ Nach dem Deutsch-Französischen Krieg

118 Zu den politischen Hintergründen der französischen Repräsentanz und den Reaktionen deutscher Kritiker unterschiedlicher Couleur vgl. Uhde-Bernays 1983, S. 142–148; allg. zur Ausstellung von 1869 vgl. Mosebach 2014, S. 44–48.

119 Zur Inspiration französischer Maler durch Alte Meister vgl. Kat. Ausst. Paris 2002; speziell zur Bezugnahme auf Frans Hals vgl. Atkins 2012, S. 211–224; Kat. Ausst. Haarlem 2018.

120 Kat. Ausst. München 1869; Neuhaus 1953, das Kapitel 3 »Die ›Ausstellung von älteren Meistern‹ und die ›Internationale Kunstausstellung‹ in München 1869«, S. 30–35; Grösslein 1987.

121 Kat. Ausst. München 1869, S. 7.

122 Saldern 1967, S. 11–54, hier S. 24. – Courbet wurde offiziell durch Ludwig II. mit dem Orden vom Hl. Michael ausgezeichnet und von der kunstinteressierten Jugend verehrt; Tittel 1978, S. 49; Ruhmer 1978, S. 576–577; Courbets Kopie der *Malle Babbe*, Öl/Lw., 85 × 71 cm, Hamburger Kunsthalle.

123 Frans Hals' *Malle Babbe* (Öl/Lw., 78,5 × 66,2 cm, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin), war damals Teil der Sammlung Suermondt, Aachen, aus der vier weitere Bilder von Hals ausgestellt waren: *Catharina Hooff mit ihrer Amme*, *Bildnis eines Mannes*, *Singender Knabe mit Flöte*, alle heute Gemäldegalerie, Berlin; *Bildnis eines älteren Mannes*, heute Statens Museum for Kunst, Kopenhagen; zu Suermondt vgl. Kat. Ausst. Aachen 2018, S. 25–26, 335–336.

124 Zu Leibls Umgang mit Alten Meistern vgl. Neuhaus 1953, S. 40–43; Ruhmer 1984, S. 71–74; Stukenbrock 1993; Soentgen betont, dass Leibl sich jene Alten Meister zu Vorbildern nahm, die einen unmittelbaren Zugang zur Natur pflegten, wie er ihn selbst anstrebte; Soentgen 2000, S. 108–110.

125 Eberhard Ruhmer nannte ihre Produkte »erstaunliche Schöpfungen eines positiven Historismus voller Aktualität«; Ruhmer 1984a, S. 161; – Uhde-Bernays verstand den historistischen Rückgriff als »inneren Widerspruch zwischen dem neuen ›altmeisterlichen‹ Stil der Kunst und dem fortschrittlichen liberalen Zeitgeist, auf den er ja berechnet war«; Uhde-Bernays 1983, S. 163; – Neuhaus 1953 (S. 22) betont die Beliebtheit der Halskrausenporträts in der Diez-Klasse.

126 Klenke 2001, S. 393.

und der Reichsgründung nahm mit der sogenannten »deutschen Renaissance«, einer Reprise auf eine als bürgerlich verstandene Epoche, die begeisterte Inszenierung der Vergangenheit Fahrt auf. München entwickelte sich unter der Leitung einer einflussreichen, größtenteils in der »Allotria« aktiven Künstlerclique mit den Malern Franz Lenbach und F.A. von Kaulbach, dem Innenarchitekten Lorenz Gedon, den Architekten Emanuel und Gabriel von Seidl, sowie einer ganzen Reihe von Akademieprofessoren, dem Antiquitätenhändler Meyer Bernheimer und dem Publizisten Georg Hirth zum Produktionszentrum der »deutschen Renaissance«: Maler, Bildhauer, Kunstgewerbler sowie zahllose Handwerker und Heimarbeiter bedienten die eskapistische ›Wohlfühlwelt‹ im Deutschen Reich und darüber hinaus.¹²⁷ Damit er an dieser Boombranche partizipieren konnte, wurde der akademische Nachwuchs nicht mehr nur zur Verbildlichung großer historischer Ereignisse herangebildet, vielmehr wurde das Spektrum des Darstellungswürdigen auf angrenzende Bereiche – historische Persönlichkeiten in ihrem genrehaften Alltag und ›kleine Leute‹ als Zeugen historischer Momente – ausgedehnt. Diese Popularisierung war zugleich Folge und Voraussetzung einer Abwertung des Historienbildes und einer wachsenden Nachfrage für Genrebilder durch den Kunstmarkt.¹²⁸

Das Studium Alter Meister und altmeisterliche Inszenierungen

Für den akademischen Unterricht gewann das Studium der Alten Meister seit der zweiten Hälfte der 1860er-Jahre an Bedeutung. Auch die US-amerikanischen Studenten besuchten die Alte Pinakothek und deren Zweigmuseum in Schleißheim, wo sie sich zeichnend Kompositionen notierten, ihre Eindrücke in Farbskizzen festhielten und Kopien fertigten – ob für die Ausstattung der eigenen Ateliers oder die Salons der Sponsoren in den USA.¹²⁹ Für manche bedeutete das Kopieren vor allem technisches Training – etwa für Frederick MacMonnies, der möglichst schnell möglichst viele Gemälde kopieren wollte –, andere schulten ihr visuelles Gedächtnis – wie Samuel H. Crone, der im Atelier malte und zwischendrin ›zur Kontrolle‹ ins Museum ging.¹³⁰ Nicht alle

¹²⁷ Es war Lorenz Gedon, der den Vorschlag machte, auf der Wiener Weltausstellung 1873 die Münchner Gemälde in wohnlich eingerichteten Räumen zu präsentieren. Für diese Ausstellung scheiterte das am Protest der konservativeren Münchner Künstlergenossenschaft, man treibe kein »Allotria« – also das, was vom Eigentlichen ablenke, doch besagte Clique, die sich fortan »Allotria« nannte, setzte den deutschen Renaissance-Stil bald in allen Kunstsparten durch; vgl. Schrick 1994, S. 10–29; Gedon 1994; Hirth 1886.

¹²⁸ Lenman 1996, S. 61.

¹²⁹ Das Kopieren in der Alten Pinakothek war fortgeschrittenen Akademiestudenten grundsätzlich erlaubt; Kopien mussten sich im Format vom Original unterscheiden; kommerzielles Kopieren war nicht erlaubt; das ist den »Copier-Ordnungen« von 1871 und 1876 sowie der »Studien-Ordnung der Königl. Gemälde-Galerie zu Schleissheim« zu entnehmen; alle BSTGS Archiv. – Leider haben sich nicht die Kopisten-, sondern nur die Besucherbücher erhalten; im »Fremden-Buch der königlichen Gemaelde-Galerie Schleissheim« finden sich die Namen von Duveneck und einigen »Boys« im Mai 1879; vgl. auch Schawe, 2013; – viele US-amerikanische Studenten fertigten gelegentlich Kopien, eine Profession machte daraus der kurzzeitige Akademieschüler Charles C. Burleigh; vgl. Kat. Ausst. Boston 1960; Dokumente in der Burleigh Collection der Historical Society von Northampton, MA.

¹³⁰ Frederick MacMonnies, Tagebucheinträge vom 29./30. Dez. 1884; sowie vom 16., 18., 22. und 24. Jan. 1885; Frederick MacMonnies papers, AAA; Van Rensselaer 1883, S. 39.

fanden ihren Zugang zu den Alten Meistern; Robert Koehler etwa verweigerte sich der Vereinnahmung, da er die Orientierung an der Perfektion als Hemmschuh für eigene Vorstöße empfand.¹³¹ Zuweilen schlug anfängliche Ablehnung in breite Assimilation um, wie bei W.M. Chase, der sich lebenslang an den Alten Meistern abarbeitete,¹³² seine anfängliche Enttäuschung jedoch nie vergaß: »... when I first reached Munich I went first to the old gallery, where the old masters were; and I distinctly remember that at that day I thought it was all nonsense – that these dark, terrible things were not all they were claimed to be.«¹³³ Durch die Beschäftigung mit den Porträts von Velázquez, van Dyck, Tizian, Rembrandt und Hals¹³⁴ wurden für Figurenbilder ohne Handlungszusammenhang jene wenigen, repräsentativen Posen der Kunstgeschichte eingeübt, die, wie Robert Simon bemerkt hat, ursprünglich für das neue Porträt der Italienischen Renaissance entworfen und über eine Reihe von Meistern tradiert worden waren.¹³⁵

Die breite Assimilation altmeisterlicher Vorlagen geschah nicht in einer gefühlten Ermangelung moderner Alternativen, denn Porträts im zeitgenössischen Gewand galten ohnedies als »das Gegenteil von malerisch«.¹³⁶ Schließlich war der einzige profilierte Münchner Porträtmaler, Franz Lenbach, selbst ein Prototyp des altmeisterlichen Eklektikers. Man bewege sich ganz selbstverständlich in einem Ambiente »gelebter« Geschichte in Ateliers voller »Antiquitäten«, in einem reichen Fundus an Kostümen und Requisiten an der Akademie, in kostümierten »Kneipen« und historischen Umzügen. In den Klassenzimmern von Piloty und Wagner und vor allem Diez gewann diese altmeisterliche Immersion Kultcharakter. Die Kopfstudien und gar die Dreiviertelporträts der fortgeschrittenen Studenten, welche wie Ausschnitte aus größeren historischen Zusammenhängen wirkten, galten als darstellungs-, ausstellungs- und markttauglich.

Studentische Figurenbilder adaptierten nicht nur Kompositionsmuster und Körperhaltungen, sondern auch Lichtführung, Farbwahl und Pinselarbeit Alter Meister. Selbst das technische Erscheinungsbild der Originale wurde nachempfunden, jedoch nicht in der ursprünglichen langwierigen Maltechnik ausgeführt, stattdessen nass-in-nass gearbeitet – oder, falls es das Ethos der Klasse erlaubte, übermalt und lasiert. Man kostümierte die Modelle mit ein paar Kleidungsstücken wie Samtkappen, Hüten, Handschuhen und Halskrausen, versah sie eventuell mit Requisiten wie Tonpfeifen, Büchern, Schießgewehren oder Fächern, und stellte sie in einer leicht lesbaren, sinnfälligen Pose

131 Koehler 1907, S. 4–7, zum Thema Alte Meister vgl. ebd., S. 7; Koehler führte seine Resistenz darauf zurück, dass er in seinen ersten Studienjahren zunächst als Lithograf weiterkommen wollte.

132 Für eine Auflistung von Chase' Kopien vgl. Pisano 2010, S. 165–179.

133 »Talk on the Old Masters by Mr. Chase, New York School of Art, November 17th, 1906«, Manuskript einer Rede gehalten vor Studenten des Metropolitan Museum of Art, S. 2; W.M. Chase papers, AAA, auch zitiert in: Milgrome 1969, S. 107.

134 Ausgerechnet Hals musste in Museen außerhalb Münchens oder über Reproduktionen studiert werden; *Willem Croes*, 1660/62, wurde 1906, *Willem van Heythuysen*, ca. 1625, erst 1969 erworben; URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/search?phrase=Frans+Hals#filters={ }> (Zugriff 12.08.2021).

135 Simon 1987 (S. 56–96) geht diesem Transfer von Posen nach.

136 Schlittgen 1926, S. 129; allg. vgl. Neuhaus 1953, S. 40–43.

oder als direktes Zitat aus einem bekannten Gemälde. Die Halskrause war ein äußerst variables und effektvolles Accessoire, deren Weiß die umgebenden Farben reflektierte und dem Inkarnat als Folie diente.¹³⁷ Welche Form der Krause gewählt wurde, hing unter anderem von den jeweiligen stilistischen Leitbildern ab.¹³⁸ Viele US-amerikanische Studenten führten diese Studien nur in den Klassen aus, andere machten sie für ihre Porträtpraxis fruchtbar oder nutzten sie als Experimentierfeld, einige integrierten das Studium der Alten Meister in den eigenen Lehrplan.

Aufgrund ihres inflationären Auftretens auf amerikanischen Ausstellungen Ende der 1870er-Jahre wurden die Halskrausenporträts zu einem konstituierenden Teil jenes Gesamtbilds, das man sich von der Produktion an der Münchner Akademie machte. »Study Heads« galten als studentische Annäherungen an das Porträt – »... very important in their place, but not particularly interesting to the public ...«¹³⁹ –, weshalb die altmeisterliche Referenz positiv verbucht wurde.¹⁴⁰ In den USA gab es bis dahin nur in Privatsammlungen Alte Meister, häufig waren es Kopien;¹⁴¹ erst ab den 1890er-Jahren wurden in großer Zahl wertvolle Originale für amerikanische Museen erworben.¹⁴² Trotzdem waren Velázquez, Hals und Tizian auch in den USA »household names«.¹⁴³ Weniger geschätzt waren – von wenigen Connaisseurs abgesehen¹⁴⁴ – Holbein und die Altdeutschen Meister.¹⁴⁵

Nicht unwesentlich für den besonderen Stellenwert der holländischen Schule in den Vereinigten Staaten war ein seit der *Centennial Exhibition* 1876 wachsendes Interesse an der eigenen kolonialen Geschichte, verbunden mit einer Überzeugung vom politischen und kulturellen Gleichklang zwischen den Erben der Gründer von New Amsterdam und dem zeitgenössischen Holland.¹⁴⁶ Dies alles bescherte deutsch-holländisch konnotierten Studien aus München zunächst eine positive Aufnahme, doch stellte sich rasch ein gewisser Überdruß ein – haftete ihnen doch etwas Effekthascherisches an, und – wie der schärfste Kritiker der Munich men, Edward Strahan, eloquent ironisierte – manche Schüler liefen Gefahr, in all den pittoresken Details den Blick fürs Wesentliche zu verlieren:

137 Leibl nutzte die Halskrause etwa in *Junge mit Halskrause*, (1869/70, Öl/Lw., 75,8 × 61 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), später auch die »Hemdbrust« in diesem Sinne; Wolf 1924 (S. 41, 75–77).

138 Auf den Porträts der US-Amerikaner sind jene Kragen, die sie von Porträts des flämischen und holländischen Barock und der elisabethanischen Zeit kannten, am häufigsten zu sehen; der steife Mühlradkragen, den Chase für die Dowager wählte, ist dagegen selten.

139 Millet 1881, S. 206; vgl. auch Van Rensselaer 1881, S. 97.

140 Aussagen wie diese waren typisch: »Walter Shirlaw has some very fine studies of heads; and his »Burgomaster« (No. 122) is as positive in its handling as that of an old master.« Anon. 1879d, S. 160.

141 [Henry James]: »The Metropolitan Museum's 1871 Purchase«, in: *Atlantic Monthly* (Juni 1872), zitiert in: James 1989, S. 52–60.

142 Zum Thema vgl. Tomkins 1973; Saltzman 2008; Quodbach 2014.

143 Montezuma 1880, S. 91. – Die Kenntnis und Beliebtheit holländischer und flämischer Maler des 17. Jahrhunderts konzentrierte sich zunächst auf die sogenannten Kleinmeister; vgl. Clark 1982.

144 Henry James: »Duveneck and Copley«, in: *The Nation* (9. Sept. 1875), zitiert nach: James 1989, S. 105–107, hier S. 107.

145 Anon. 1877.

146 In den 1880er-Jahren brach eine wahre »Holland Mania« aus, welche die Akzeptanz aktueller und alter Kunst aus Holland förderte; vgl. Stott 1998; Kat. Ausst. Savannah 2010.

The Teutonic art-schools are fond of sending to international exhibitions rows of model studies in costume and character, [...]. A living model of some sturdy, Düreresque type is chosen and clothed in furs, or in Dürer's favorite flapped bonnet. Whole classes of pupils execute the studies; and so decorative is the cap with its flaps, so amused is the attention with the fur, and the feathers, and the tossed hair, and the ivy-bush beard, and the wrinkles and warts, that you forget to see whether the effect is good as a piece of construction [...]. The objection to be made to this ›Head‹ and this ›Burgomaster‹ is that the picturesqueness of the types has beguiled the artist into paying attention to the wrong qualities; they have not tried to represent the exact degree of yielding firmness of human flesh but have given us faces like skilfully carved wooden ones that have been tinted.¹⁴⁷

Außerdem wurde der Bezug der Münchner Studenten zu den Alten Meistern für die nie sonderlich beliebte dunkle Farbgebung verantwortlich gemacht, dazu äußerte sich beispielhaft S.G.W. Benjamin Anfang der 1880er Jahre:

Is it necessary to affect the low tone so common with some of the artists of the Munich school in order to interpret the truths of nature? We think this tone is the result of an excessive admiration of the rich dark paintings of the Renaissance. But it should be remembered that, owing to age, these pictures are much darker now than when they were first painted. By parity of reasoning, one is almost afraid to think how excessively black and meaningless some of the paintings of to-day will look two centuries hence.¹⁴⁸

Halskrausenbilder in den Malklassen

Tradition und Revolution: Richard Creifelds & J. Frank Currier bei Wagner

Die in den Piloty-, Wagner- und Diez-Klassen produzierten Halskrausenbilder konnten sich sehr unterschiedlich in der künstlerischen Evolution des Einzelnen niederschlagen. Zwei Beispiele, gemalt von den amerikanischen Wagner-Schülern Richard Creifelds und J. Frank Currier, veranschaulichen die Instrumentalisierung vorgeblich bedeutender Posen und Versatzstücke in sorgfältig gearbeiteten Studien, die mit einer limitierten Palette weich modulierter Töne ohne allzu dramatische Hell-Dunkel-Effekte auskamen. Beide Schüler beendeten ihre Akademiezeit nach dem Besuch dieser Malklasse, weshalb sich gut weiterverfolgen lässt, wie sie deren Lehren anschließend für sich nutzbar machten.

Richard Creifelds malte *The Patrician* (Abb. 32) wohl kurz nach seiner Rückkehr nach New York, jedoch ganz in Sinne der Schule: Ein Modell mit weißem Haar und

¹⁴⁷ Strahan 1879, S. 28.

¹⁴⁸ Benjamin 1880c, S. 259; es sollte vielfach keine 200 Jahre dauern, denn in den 1870er-Jahren wurde noch unbekümmert mit Malmitteln experimentiert, deren (Zusammen-)Wirken nicht erprobt war, was nicht selten zu Beeinträchtigungen der Malschicht führte; um dem abzuwehren, setzte sich u.a. Lindenschmit für eine Beratungsstelle für Maltechnik ein; Kinseher 2014, S. 76–82.

Bart stützt den Kopf sinnend in die Hand, Kleidung und Titel verorten ihn im »Alt-deutschen« und unterstellen dem Träger nostalgische Reminiszenzen an die Blütezeit deutschen Patriziertums.¹⁴⁹ Jene meditative Altersweisheit ebenso wie die additive Wiedergabe der Stofflichkeiten, welche erst im Auge des Betrachters verschmelzen, sowie die weiche, feine Pinselarbeit mit einer aus Beige, Grau, Weinrot, Schwarz und Weiß bestehenden Palette sollte Creifelds für seine Porträts und Genregemälde noch des Öfteren variieren. Eines seiner bekanntesten Werke, *The Veterans*, 1886, weist noch jene für die Wagner-Schule typische Farbgebung und Modellierung auf – statt dem Patri-zier haben einige Veteranen (des Amerikanischen Bürgerkriegs) über dem Schachbrett Denkerposen eingenommen.¹⁵⁰



Abb. 32 Richard Creifelds, *The Patrician*, ca. 1878, Öl/Lw., 55,8 x 45,5 cm, Brooklyn Museum, Gift of the University Club, 31.697



Abb. 33 J. Frank Currier, *Boy with a Ruff*, ca. 1875, Öl/Lw., 68,6 x 49,2 cm, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, MA, 1941.22

149 Kat. Mus. New York 2006, S. 419–420; aus den »Technical Notes« ergibt sich zum einen der Entstehungs-ort, da Stempel auf der Rückseite der Leinwand diese als in London vorbereitet und in New York vertrieben identifizieren; zum anderen beschreiben sie im Detail die typische Maltechnik der Wagner-Schule: Vorzeichnung mit dünnem Pinsel, rot-braune Untermalung, dünne, glatt aufgetragene Farbschichten mit Lasuren, und im Gesicht ist die Farbe mit weichem Pinsel verzogen; Seidler 2006; – zu Creifelds allg. vgl. AKL, Bd. 22, S. 221–222; TB, Bd. 8, S. 419; Dearinger 2004, S. 134; Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 250–251.

150 *The Veterans*, 1886, Öl/Lw., 35,4 x 45,7 cm, Brooklyn Museum, New York, Gift of the executors of the estate of Colonel Michael Friedsam, URL: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/408> (Zugriff 12.08.2021); – Teresa Carbone vermutet, dass sich Creifelds unter dem Einfluss Charles F. Ulrichs vom *Patrician* zu den *Veterans* weiterentwickelte; Kat. Mus. New York 2006, S. 1027–1028.

Auch Joseph Frank Curriers *Boy with a Ruff*, ca. 1875 (Abb. 33), ob nun noch unter Wagner oder etwas später entstanden, ist ein eindeutiges Produkt dieser Schule. Currier zitiert hier P.P. Rubens' Motiv des Handschuh-Überstreifens in dem Porträt seiner zweiten Frau Helene Fourment.¹⁵¹ Curriers (kindgerechte) Übertragung von Fourments herausforderndem Blick und aufreizender Geste erreichte 1881 in der Ausstellung der Society of American Artists Aufsehen: Man bewunderte die glaubhafte Arroganz, mit der ein ›Vertreter eines uralten Geschlechts‹ den Betrachter fixiere.¹⁵²



Abb. 34 J. Frank Currier, *Head of a Boy*, ca. 1878, Öl/Lw., 61,6 × 50,5 cm, Brooklyn Museum, Gift of Mrs. John White Alexander, 30.1083

Currier sollte Halskrausenbilder noch bis Ende des Jahrzehnts als fruchtbares persönliches Experimentierfeld nutzen; ihre immanente Distanz zur Realität mag ihm seine malerischen Verfremdungen erleichtert haben. Flämische Leitfiguren ersetzte er

151 Peter Paul Rubens, *Helene Fourment, einen Handschuh anziehend*, ca. 1630/31, Eichenholz, 96,6 × 69,3 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München.

152 Es war dort unter dem Titel »Boy in Red« ausgestellt; Strahan 1881b, S. 117.

später durch spanische, vor allem Velázquez.¹⁵³ Curriers Bruch mit der mimetischen Wiedergabe des Subjekts ging mit einer zunehmend entfesselten Technik einher, »as if painted with a stick«, so beschrieb J.W. Alexander Curriers von den jüngeren US-amerikanischen Studenten vielbewunderten Vorstöße in expressives Neuland.¹⁵⁴ Ein Musterbeispiel ist *Head of a Boy*, ca. 1878 (Abb. 34), in dem Currier die Gesichtszüge mit der Spachtel aufbaute und der nassen Farbe mit der Rückseite eines Pinsels anti-illusionistische Strukturen gab, indem er Farbe aus dem hellen Hintergrund in die schwarze Binnenfläche zog, um Spitzenstulpen zu markieren, und die Halskrause zur freien Aktionsfläche deklarierte. Letztendlich leitete Currier damit seine formale Befreiung ein, die ihm seit Ende der 1870er-Jahre Landschaftsaquarelle und -gemälde von ungeheurer Expressivität ermöglichte.¹⁵⁵

Handicap oder *full immersion*: David D. Neal & W.M. Chase bei Piloty

Auch in der Piloty-Schule, obwohl sie ausschließlich Komponier- und nicht Malschule war, wurden mit Einzelfiguren historische Zusammenhänge evoziert – die Begeisterung von Lehrer und Schülern für die englische Geschichte wird beispielhaft vorgeführt von David D. Neal mit einem Brustbild der *Maria Stuart* (Abb. 35),¹⁵⁶ das im Zusammenhang mit seinem erfolgreichen Historienbild *Maria Stuart sieht den schlafenden Rizzio*, vor 1876, stand.¹⁵⁷

153 White 1936 bildet eine ganze Reihe von ihnen in s/w ab; auch 1958 befanden sich die meisten noch in Privatbesitz (vgl. Kat. Ausst. New London 1958), inzwischen sind nur noch wenige zu lokalisieren: *Portrait Study*, n.d., Öl/Lw., 55,9 × 45,7 cm, auktioniert bei Shannons, Milford, CT, 26.04.2007, Los 243, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Frank_Currier_-_Portrait_study.jpg (Zugriff 12.08.2021) synthetisierte bspw. Anregungen von Velázquez und Hals; ausschließlich auf Hals bezogen sind dagegen *A Munich Boy*, ca. 1873–1877 (Öl/Lw., 68,6 × 50,8 cm, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art; vgl. Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 378–379) und *Portrait of a Lady in Plumed Hat*, ca. 1878/79 (Öl/Lw./Masonit, 88,3 × 63,8 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields); – 1881 erklärte ein anonymes Berichterstatter, Currier habe zunächst Rubens und Jordaens bewundert, dann Velázquez, Zurbaran und Ribera studiert; selbst in seiner Beschreibung von Curriers Habitus klingenden Stereotyp über Velázquez und Hals an: »He wears a small black Velasquez moustache; [...] »A perfect gentleman, he feels a liberty to disregard the conventionalities of dress and manner.« – Wegen seines skizzenhaften Vorgehens bezeichnet ihn derselbe als Vertreter der »impressionist school«; F.W. 1881, S. 208; – auch die frühe amerikanische Kunstgeschichte ging auf Curriers Orientierung an den Alten Meistern ein; Hartmann 1903, S. 202.

154 J.W. Alexander an Edward J. Allen, 22. Sept. 1878, J.W. Alexander papers, AAA, zitiert in: Gerdt 1996, S. 116; vgl. auch White 1936, S. 27.

155 Zu Curriers Landschaften schrieb William J. Forsyth, sie handelten vom Himmel, die besten vom Gewitterhimmel; da Currier selbst große Formate nur einmalig für einige Stunden bearbeite, seien jedoch die meisten nicht gelungen; Forsyth an Hibben, 13. Mai 1882, zitiert in Kat. Ausst. Indianapolis 2014, S. 14–15.

156 Abgebildet in Benjamin 1879 [XII David Neal], n.p.]; Benjamin bezeichnet es hier irrtümlich als »Alsatian Peasant Girl«; – James beurteilte dieses positiv, negativ hingegen einen »Gentleman of the Sixteenth Century« und einen »Burgomaster«, die offenbar auch bei Messrs. Elliot & Co. ausgestellt waren; James 1875e, S. 508.

157 *The First Meeting of Mary Stuart and Rizzio*, n.d., Öl/Lw., 47,6 × 34,3 cm (auktioniert bei Bonhams, New York, URL: <https://www.bonhams.com/auctions/21018/lot/119/>) (Zugriff 12.08.2021); es könnte sich um eine kleinere Version handeln, die in den Details der zeitgenössischen Abbildung entspricht; Strahan erwähnt das Bild in der Sammlung von D.O. Mills 1879 in New York, 1880 in San Francisco; Strahan 1880a; vgl. auch Strahan 1881, Abb. nach S. 114, S. 116; – *The First Meeting of Mary Stuart and Rizzio* soll 1876 eine »große Medaille« an der Akademie gewonnen haben und im Kunstverein ausgestellt gewesen sein; Anon. 1915; darüber berichten auch: Anon. 1876b; Williams 1878; Tait 1886; Clement, Hutton 1879, Bd. 2, S. 144–145.

Obwohl nur ein »study head–rather than portrait–of Miss Gordon (Mrs. Raymond)«, einer Amerikanerin, die Neal in München für die Maria Stuart Modell stand, beförderte es den Ruhm des Künstlers, nicht zuletzt durch eine fotografische Reproduktion.¹⁵⁸ Bei der Ausstellung des Bildes in Boston äußerte Henry James Zweifel, ob Neal denn eigentlich sein Potential ausschöpfe:

They are evidently very clever in Munich, and we are sure that they could teach a less gifted student than Mr. Neal to turn out an article not sensibly less brilliant than this lady in the ruff. (He must be certain, indeed, to give this lady the ruff; that is an essential point.) Have they not perhaps similarly taught Mr. Neal, with his brilliant gifts, to do a trifle less well than he might on a deeper line? But these are mysteries.¹⁵⁹

Der Maler blieb beim historischen Genre und war damit erfolgreicher als mit zeitgenössischen Porträts, die, obwohl zahlreich beauftragt, ihm gemischte Rezensionen einbrachten. Denn hier stand insbesondere die Eignung des Historienmalers für die zeitgenössische Porträtmalerei auf dem Prüfstand. Während Neals *Maria Stuart* im Münchner Kunstverein lobend erwähnt wurde als ein »geistvoll aufgefasstes, mit viel Bravour durchgeführtes Frauenbildnis, das seinem Lehrer alle Ehre machen würde und namentlich viel mehr einen Sinn für Farbe verrät [sic], als Piloty eigen«,¹⁶⁰ fanden sich Auftraggeberinnen in Chicago allzu streng als Damen des 16. Jahrhunderts aufgefasst. Neals Training als Historienmaler sei seiner Eignung zum Porträtisten sehr im Wege, diagnostizierte ein amerikanischer Rezensent.¹⁶¹



Abb. 35 David D. Neal, *Maria Stuart*, ca. 1875, Bilddaten und Verbleib unbekannt, in: Benjamin 1879a, n.p.

158 Tait 1886, S. 99; »Mary Stuart's first meeting with Davide Rizzio, from painting by David Neal«, in: *The Graphic*, 14 (18. Nov. 1876), S. 364.

159 James 1875d, S. 94; – Der »Cicerone«, hinter dem sich wahrscheinlich Strahan verbarg, schilderte Neal als Marionette Pilotys, die ohne diesen in sich zusammenfallen würde; Strahan 1880a; konzilianter äußerte sich S.N. Carter; Carter 1878, S. 158.

160 Anon. 1875c; Clement, Hutton 1879 (Bd. 2, S. 145) zitieren den Münchner Kommentar zu Neals Porträt.

161 Eastman 1878.

W.M. Chase hatte schon mit einem ersten Halskrausenporträt einer Witwe mit Mühlradkragen, *The Dowager* – das 1874, eventuell noch bei Wagner,¹⁶² doch bereits mit Unterstützung Pilotys entstanden war¹⁶³ – einen erstaunlichen Achtungserfolg in New York errungen,¹⁶⁴ der im Erwerb des Bildes für 500 US\$ durch den prominenten Maler und Academician, »American Rembrandt« seiner Zeit, Eastman Johnson, gipfelte.¹⁶⁵ Johnsons Aktion erregte Aufsehen in Künstlerkreisen¹⁶⁶ und bedeutete für den jungen Maler eine vermutlich unverhoffte, große Anerkennung.

Auch bei Chase' beliebtestem Figurenbild aus München, *Ready for the Ride*, 1877 (Abb. 36), das 1878 durch den bedeutenden Kunsthändler S.P. Avery auf der Frühjahrsausstellung der National Academy of Design vorgestellt wurde, handelte es sich um ein Halskrausenbild.¹⁶⁷ Sowohl der »finish«, also der hohe Grad seiner technischen Vollendung, als auch seine geheimnisvolle Stimmung empfahlen das Bild Publikum und Kritikern.¹⁶⁸ Ein dunkles Sfumato, in das die dezent kostümierte Dame eintaucht, ebenso wie die angedeutete Wendung aus dem Gesichtsfeld des Betrachters erzeugen den Eindruck ihres Verblassens und Verschwindens¹⁶⁹ – der begeisterte Charles de Kay nannte sie »a person with a history«.¹⁷⁰

162 *The Dowager*, Öl/Lw., 92,7×74,3 cm, Standort unbekannt; Pisano 2006, S. 6, OP.14.

163 Chase gab an, dass ihn Piloty bereits vor Eintritt in seine Klasse beraten habe, eine glaubwürdige Behauptung, da es Pilotys Praxis entsprach; Chase an Coale, 20. Jan. 1874, zitiert in: Brumbaugh 1959, S. 124; Bryant 1991 (S. 30) bezieht diese Aussage auf *Dowager*.

164 Selbst die Chase wohlgesonnene Van Rensselaer schrieb von »hardness of effect«; Van Rensselaer 1881a, S. 135; trotzdem fand sie es als »academy picture« überzeugend; Van Rensselaer 1881, S. 95.

165 Chase schickte *The Dowager* als Teil seiner vertraglichen Verpflichtung an den Sponsor W.R. Hodges in St. Louis, der es zur Ausstellung an der National Academy einreichte; Pisano 2006, S. 5–6, OP.14; – dort erwarb es der Maler Eastman Johnson (1824–1906), der selbst ein spezielles Faible für holländische Malerei kultivierte; Patricia Hills macht für Johnsons stilistische Kehrtwende in den 1880er-Jahren die Beliebtheit der Malweise der jüngeren Generation, vor allem Chase' und der Munich men, verantwortlich; Kat. Ausst. New York 1974, S. 163.

166 »Eastman Johnson bought one study of an old woman by Chase for \$500, and thought it like a master«, berichtete John F. Weir seinem Bruder Julian, der in Paris studierte. Brief vom 20. Nov. 1876, zitiert in: Young 1960, S. 114.

167 Pisano 2006, S. 19–21, OP.47. – Avery hatte das Gemälde gekauft, als Chase noch in Venedig lebte – eine prestigeträchtige Verbindung, die der junge Maler zielstrebig verfolgte, er bat Avery um Unterstützung für seinen Karrierestart in New York; Chase an Avery, Venedig, 2. Apr. 1878, Abschrift des Briefes in Chase Artist File, Brooklyn Museum.

168 De Kay 1878.

169 Selbst wenn nicht von einer direkten Bezugnahme auszugehen ist, vermittelt sie einen ähnlichen Eindruck wie James McNeill Whistlers Damenporträts, die ihre Faszination ebenfalls einer Wendung zum Verschwinden in die Dunkelheit verdanken, etwa *Arrangement in Black and Brown*, *The Fur Jacket*, 1876/77 (Worcester Museum, Worcester, England), oder *Arrangement in Black (The Lady in the Yellow Buskin)*, 1883 (Philadelphia Museum of Art); zu Whistlers entschwindenden Damen vgl. Steiner 2003; – Hirshler 2016 (S. 22) interpretiert Chase' Porträt in Bezug auf Mode; Gallati 1995 (S. 20) hält es für einen Ausdruck der Bewunderung für Leibls *Junge Pariserin*, das Chase selbst erwarb.

170 De Kay 1878.



Abb. 36a Hugo von Habermann, *Frau in holländischer Tracht*, 1873, Bilddaten und Verbleib unbekannt, in: *Die Kunst für Alle*, 21, 1905/06, S.220

Abb. 36 William Merritt Chase, *Ready for the Ride*, 1877, Öl/Lw., 137,2 × 86,4 cm, sign. u. bez. o.r.: »W.M. Chase, München 1877«, Museum of Fine Arts Boston, Henry H. and Zoe Oliver Sherman Fund, 2014.1466

Dass in *Ready for the Ride* die altmeisterliche Aura gegenüber einer mondänen Vergangenheit in den Hintergrund trat, lag wohl nicht zuletzt daran, dass William M. Chase das Thema zusammen mit einem Freund aus der Piloty-Klasse angegangen war: Hugo von Habermann, dem späteren Damenmaler, der sich schon damals in der Darstellung weiblicher Eleganz übte. Habermann hatte 1873 eine *Frau in holländischer Tracht* vollendet, die in Gestalt, Haltung und Kostümierung große Ähnlichkeit mit Chase' Bildnis aufweist, es könnte sich sogar um das gleiche Modell handeln (Abb. 36a). Der amerikanische Kunstschriftsteller John Van Dyke rätselte bereits 1919, welche der Damen zuerst entstanden sei – einiges spricht heute für Habermanns ›Holländerin‹.¹⁷¹ Die gemein-

¹⁷¹ Van Dyke gab diesen Hinweis auf eine Verwandtschaft (der seitdem jedoch nie weiterverfolgt worden ist): »Some years ago in a European retrospective exhibition I was struck by a Habermann portrait that was practically a duplicate of Chase's »Ready for the Ride,« but whether it was Chase following Habermann or Habermann following Chase, I could not determine.« Van Dyke 1919, S. 191; allein die Datierungen sprechen dafür, dass Chase dem erfahreneren Habermann folgte. – Von Habermann haben sich zahlreiche, mit diesem Damenbildnis verwandte Bleistiftskizzen erhalten, etwa die einer Dame im historischen Kostüm mit Degen (Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 1914.53) sowie weitere Zeichnungen im Museum Kulturspeicher Würzburg.

samen Interessen der beiden Malerfreunde manifestieren sich auch in einem Bildpaar von 1878 – Chase' *Portrait of a Woman* und Habermanns *Schwarze Dame* – die dasselbe kostümierte, sitzende Mädchen zeigen – sowie in Chase' Porträts von Habermann.¹⁷²

Chase war von allen amerikanischen Künstlern in München derjenige, der altmeisterliche Prototypen am vielseitigsten nutzte – und das in regem Austausch mit verschiedenen Künstlerkollegen. Gegen Ende seines Aufenthalts malte er eine Serie von Bildnissen – offenkundig im Stil des jeweiligen altmeisterlichen Favoriten des Dargestellten: Unter anderem posierten *Eduard Grützner* nach dem *Porträt des Bildhauers Karel von Mallery* aus der Schule van Dycks,¹⁷³ *J. Frank Currier* als *Edelmann à la Velázquez* (den neutralen Hintergrund des Original ersetzte Chase, dem angehenden Landschaftsmaler angemessen, mit einem Landschaftsausschnitt)¹⁷⁴ sowie *Frank Duveneck* von *Frans Hals'* inspiriert, seitlich auf einem Stuhl sitzend, in der einen Hand die Tonpfeife, in der anderen eine Reproduktion der *Malle Babbe*.¹⁷⁵ So manchem amerikanischen Beobachter schien Chase' *full immersion* in die europäische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zu exzessiv:

Chase [...] is of the Germans, sending his pictures from Munich, but he is even more of the Flemings [sic] and the old masters. Permeated with the essence of the great galleries in which he has lingered, he seems frankly to have abandoned any attempt at an originality which could detract from the incomparable grand manner of the past. So perfectly does he give a sense of Rembrandt, Hals, Velasquez, Raphael Mengs, that it is difficult to see in what respect he falls short of renewing their dark, rich, full, and vivid portraiture.¹⁷⁶

172 W.M. Chase, *Portrait of a Woman*, 1878, Öl/Lw., 66,4 × 40,3 cm, Wadsworth Museum of Art, Hartford, CT, Bequest of Mrs. Clara Hinton Gould; Pisano 2006, S. 25, OP.57; Hugo von Habermann, *Schwarze Dame*, 1878, Öl/Lw., 94 × 60 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; zwei Porträts, die Chase 1875 von *Hugo von Habermann* malte (1. Öl/Lw., 49,5 × 38,1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München; 2. Öl/Lw., 76,2 × 61,9 cm, The Nelson Atkins Museum for Art, Kansas City, MO, Gift of Mr. and Mrs. Albert R. Jones); Pisano 2006, S. 10–11, OP.22, 26.

173 Zu den Details vgl. weiter unten ab S. 380.

174 *J. Frank Currier*, ca. 1875, Öl/Lw., 96,5 × 76,2 cm, Aufbewahrungsort unbekannt; Pisano 2006, S. 6, OP.16; White 1936, S. 26; zum Vergleich: *Diego Velázquez, Junger spanischer Edelmann*, ca. 1631, Öl/Lw., 89,2 × 69,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München; – Chase schreibt während seines einzigen späteren Besuchs in München, am 24. Juni 1903 an seine Frau von seinem Besuch der Galerie in Schleißheim und betont »There are a few good pictures in the palace, one capital Velasquez.« Brief an seine Frau, W.M. Chase papers, AAA, Rolle N 69–137; auch zitiert in: Roof 1975, S. 200.

175 *Duveneck in His Study (Portrait of Frank Duveneck/The Smoker)*, 1875, Original verschollen, Reproduktion von William Unger (ca. 1880), erstmals abgebildet in: Brownell 1880a, S. 9, URL: https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_1002519; vgl. auch Pisano 2006, S. 12–13, OP.30; Neuhaus 1987, S. 38; eine enge Verwandtschaft ist hergestellt worden zu *Frans Hals' Der Mann mit dem Schlapphut*, um 1660, (Lw., 79,5 × 66,5 cm, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Schloss Wilhelmshöhe, Kassel, URL: <http://altmeister.museum-kassel.de/32782/>, aber auch *Michael Sweerts* [bis zur neuen Zuschreibung durch Adolf Bayerdorfer 1882 Gerard ter Borchs d.].] *Eine Wirtsstube*, ca. 1655/60 (Lw., 100 × 95,9 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München) könnte Anregungen gegeben haben; URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/YOGR97LRX> (Zugriffe 27.09.2021).

176 Westbrook 1878, S. 783.

Eine umsichtigerer Kritikerin wie Van Rensselaer formulierte das positiv als sein Nachempfinden ähnlicher Neigungen.¹⁷⁷ Chase sollte Zeit seines Künstlerlebens aus dem altmeisterlichen Fundus schöpfen, für Posen, Inszenierungen, *Tableaux Vivants* und Verkleidungen, und seinen Enthusiasmus an Generationen amerikanischer Schüler vermitteln.¹⁷⁸



Abb. 37 Frank Duveneck, *Lady with Fan*, 1873, Öl/Lw., 108,6×81,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of the Charles F. Williams Family, 1966, 66.19

177 Van Rensselaer 1881a, S. 141.

178 Pisano 2006, S. 68–71, OP.134–136; S. 79–80, OP.158; S. 134–135, OP.251; S. 142–143, OP.265, 266 et passim; unter den Fotografien von Chase und seiner Familie finden sich zahlreiche in historischen Kostümen, die teilweise als Vorlagen für Porträts dienten; auch Chase trug bis Mitte der 1880er-Jahre bei verschiedenen Gelegenheiten Halskrause; Kat. Ausst. New York 1969; Kat. Ausst. Southampton 1992, S. 17–24.

Von der Tour de Force zur souveränen Adaption: Frank Duveneck

Wilhelm Diez stellte in seinen Klassen die Modelle – in Anlehnung an seine verehrten holländischen Kleinmeister wie Jan Steen oder Adrian Brouwer – als volkstümliche Figuren, die sich in ihrem Erscheinungsbild nicht wesentlich von den zeitgenössischen Gestalten aus den Vorstadt kneipen unterschieden –, wenn eine aussah wie eine »Hille Bobbe« umso besser.¹⁷⁹ An den Halskrausen interessierten ihn und seine Schüler weniger deren nobilitierende Eigenschaften als deren formale Qualitäten, welche die technische Kompetenz forderten.¹⁸⁰ Wie intensiv Duveneck sich für manche frühen Arbeiten mit Werken Alter Meister und deren Adaptionen durch die Münchner Avantgarde beschäftigte, beweist seine *Lady with Fan*, 1873 (**Abb. 37**), eine eklektische Tour de Force des Genres. Mit der Komposition und der seitlichen Wendung des fächerhaltenden Modells nahm Duveneck nicht nur, wie erwähnt, auf Tizians *Bildnis einer Dame in Weiß*, ca. 1561, Bezug;¹⁸¹ mit dem zeitgenössischen schwarzen Gewand und dem modernen, orientalischen Fächer könnte Duveneck auch Albert von Kellers *Bildnis einer stehenden Dame mit Fächer*, 1871, gefolgt sein, das seinerseits von Tizians Vorbild wusste.¹⁸² Mit der linken Hand seiner Lady ahmte Duveneck Frauenhände von Wilhelm Leibl nach, die dieser wiederum an van Dyck geschult hatte,¹⁸³ und mit dem lockeren, weißen Hut imitierte er eben jenes Modell, das *Lina Kirchdorffer* 1871 trug, als sie Leibl für ein Porträt Modell stand, in dem sich ihr Onkel mit Bildnissen Édouard Manets auseinandersetzte.¹⁸⁴

Mit wachsender Selbstständigkeit wurde Duveneck von solch direkten Zitaten unabhängig. Stattdessen nutzte er Kostümteile als Ausgangspunkt für stilistische Experimente und erstellte veritable Versuchsreihen zu den Wirkungen unterschiedlicher Halskrausenformen in Kombination mit bestimmten Inkarnat- und Haartönen, meist vor dunklen Hintergründen.¹⁸⁵ Duvenecks souveräner Umgang mit den Alten Meistern paarte sich offenbar mit einer Lust an erfindungsreichen Inszenierungen, in der amerikanischen *expatriate community* Venedigs sollte er mit der Gestaltung aufwendiger historischer *Tableaux Vivants* bezaubern.¹⁸⁶

179 Heilmeyer 1929; – auch Frank Duveneck kopierte eine Malle Babbe, jedoch eine andere Version; Schuster 1978, S. 306, Nr. 289.

180 Zu den altmeisterlichen Porträts in der Diez-Klasse vgl. Neuhaus 1953, S. 40–43.

181 Vgl. S. 233, Anm. 117; auf diesen Zusammenhang hat auch Quick in Kat. Ausst. Cincinnati 1987 (S. 24–25) hingewiesen.

182 *Bildnis einer stehenden Dame mit Fächer*, 1871, Öl/Lw. 102 × 62,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München; – Ruhmer 1984 (S. 77, Abb. S. 87) hat diese Verbindung aufgezeigt; – Doreen Bolger Burke bringt auch Wilhelm Trübners *Porträt einer Dame mit Japanischem Fächer*, 1873, (eigentlich *Damenbildnis/Kusine Elise*, Öl/Lw., 80,5 × 61,5 cm, Kunsthalle Bremen) als Vorbild ins Spiel; Kat. Mus. New York 1980, S. 63.

183 Besonders ähnlich ist beispielsweise die rechte Hand in *Die Junge Pariserin*, 1869 (Öl/Holz, 64,5 × 52,5 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln), das Bild, das W.M. Chase erwarb; Czymbek, Lenz 1994, S. 248.

184 *Bildnis Lina Kirchdorffer*, 1871, Öl/Lw., 111 × 83,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München; – Henry James nannte ihn einen »white cambric hat«; James 1875c, S. 165; vgl. auch den Eintrag in Kat. Mus. New York 1980, S. 64.

185 Bspw. *Man with Red Hair*, ca. 1875 (Öl/Lw., 535 × 46,4 cm, Gift of the Artist) oder *The Cavalier*, 1879 (Öl/Lw., 56 × 46 cm, Bequest of Ernest Griess, beide Cincinnati Art Museum).

186 Anna Curtis an Mary Curtis, 31. Okt. 1883, zitiert in: Lingner 2004, S. 72. – Die Curtis' gehörten zu den führenden amerikanischen Expats in Venedig. Anna Curtis' Sohn Ralph war Maler und ein Schüler Duvenecks,

Historistische Alternativen bei Diez: Frederick Dielman & Frederick Freer

In München und in Diez' Klasse, schrieb Samuel Isham rückblickend 1905, konnte man aber auch etwas anderes lernen: Frederick Dielman habe von Anfang an sorgfältige Genrebilder gezeichnet, mit graziösen Köpfen, und diese Eigenart fast unverändert beibehalten.¹⁸⁷ 1876 eröffnete Dielman ein Studio in New York, vermutlich entstand erst dort seine *Patrician Lady–Sixteenth Century*. Als er das Gemälde 1877 in der Jahresausstellung der National Academy vorstellte, fand es sowohl für seine Bezüge zur historischen Malerei¹⁸⁸ als auch für die Darstellung »stolzer, ruhiger Lieblichkeit« Beachtung sowie ausdrücklich für seine Zurückhaltung in der Demonstration malerischer Technik.¹⁸⁹ Dielman konnte das preziose Kabinettstück auch sogleich verkaufen¹⁹⁰



Abb. 38 Frederick Dielman, *Woman with a Peacock Fan*, n. d., Öl/Lw., 36,2 × 25,4 cm, sign. u. r.: »Frederick Dielman 8*«, derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt

und machte sich an die Ausarbeitung mindestens einer weiteren Variante, die er im Jahr darauf erfolgreich auf der Pariser Weltausstellung präsentierte.¹⁹¹ Da die ursprüngliche Version wohl nicht erhalten ist, vertritt sie hier die sichtlich verwandte *Woman with a Peacock Fan* (Abb. 38).¹⁹² Vor tizianrotem Hintergrund steht das schwarzgekleidete Kostümmodell mit Spitzenkragen und Pfauenfächer, transportiert Reminiszenzen an Alte Meister und befrie-

der diesen bei seinen Eltern und weiteren Mitgliedern der amerikanischen Gemeinde einführte, so auch bei Katherine de Kay Bronson, in deren Haus jene *Tableaux Vivants* stattfanden; – Bronson, eine Schwester des Publizisten und Kunstkritikers Charles de Kay und der Künstlerin Helena de Kay in New York, unterstützte Künstler, u. a. erstmals 1877/78 Duveneck und W.M. Chase; Zorzi 2004, S. 134.

¹⁸⁷ Isham 1943, S. 382; Frederick Dielman kam im Nov. 1872 in die Antikenklasse und wird wohl kaum vor 1874 in Diez' Malklasse eingetreten sein.

¹⁸⁸ Strahan 1880b, S. 51.

¹⁸⁹ Clement, Hutton 1879 (Bd. 1, S. 207) zitieren Bayard Taylor (*New York Tribune*, 7. Apr. 1877); vgl. auch Anon. 1889e, S. 811;

¹⁹⁰ Der Käufer war I.T. Williams von der National Chemical Bank in New York; Clement, Hutton 1879, Bd. 1, S. 207.

¹⁹¹ Anon. 1889e, S. 811.

¹⁹² Taylor beschreibt das Erfolgsbild von 1877 als Ganzkörperstudie mit Pfauenfächer im Format 25,4 × 40,5 cm; zitiert in Clement, Hutton 1879, Bd. 1, S. 207; Strahan 1880b (S.51) erschien sie als »a translation in small of Rubens's »Chapeau de Paille« or Vandyke's »Maria Theresa.« [somit könnte sie einen Hut getragen haben] It was not at all a copy of any existing picture, but it had the conscience and culture and color-sense of the best Flemish school.«; das Erfolgsbild von 1878 war ein vergrößertes Brustbild (Strahan 1880b, S. 51).

digst gleichzeitig amerikanische Erwartungen an das zeitgenössische Frauenideal. Junge Damen in historischen Kostümen bildeten fortan eine Konstante in Dielmans Werk – aristokratisch, elegant, zart fand sie Edward Strahan und »learned, colored, and composed according to the better Munich traditions.«¹⁹³ Damit bezog er sich auf von ihm geschätzte Maler, Friedrich August von Kaulbach und Robert Beyschlag, die ähnliche Themenkreise mit einem hohen Grad an »finish« bearbeiteten und – auch insofern dürften sie für Dielman inspirierend gewirkt haben – bis zur Jahrhundertwende Musen-Almanache illustrierten.¹⁹⁴ Wie bei Kaulbach und Beyschlag bewegten sich Dielmans gezeichnete und gemalte Damen später gerne ins Freie – ein Trend, dem auch Frederick Freer folgen sollte.

Freer, der vermutlich ab 1877 bei Diez studierte und im Kreis von Duveneck arbeitete,¹⁹⁵ schuf dort Damenbildnisse mit Halskrause, die verschiedene technische, formale und inhaltliche Ausformulierungen erprobten und gleichzeitig Wert auf Zeitgenossenschaft legten, so ein kleinformatiges *Girl with White Collar*, 1877–1880,¹⁹⁶ wieder mit einer Holztafel als Bildträger – ein Ende der 1870er-Jahre auch bei Leibl beliebter Rückgriff auf »altdeutsche« Praxis. Hier kontrastiert das virtuos gestaltete plastische Gebilde der Krause mit einem naturalistisch aufgefassten, frischen Gesicht mit modischen Stirnfransen, die den modernen Charakter des Porträts unterstreichen. Noch weniger historisierend wirkt *Jeanette: A Portrait Study*, 1879 (**Abb. 39**). *Jeanette* trägt zu ihrem zeitgenössischen Kleid einen Schulterkragen aus Pelz, kleine weiße Krausen an Hals und Handgelenken und einen Hut mit Federn.¹⁹⁷ Ihr modernes Gewand und ihr Name verorten *Jeanette* in der künstlerischen Atmosphäre des Ateliers. Mädchenamen als Bildtitel waren in der zeitgenössischen Münchner Malerei unüblich, Freer griff hier wohl jene französische Usance auf, mit der weibliche Modelle als moderne Pariserinnen ausgewiesen wurden.¹⁹⁸ Anders als ihre mondänen Zeitgenossinnen wirkt

193 Ebd.; zeittypisch widmete sich Dielman neben der Malerei auch anderen künstlerischen Techniken wie Aquarell, Druckgrafik, Wandmalerei sowie Entwürfen für Mosaiken und Glasfenster; Kat. Ausst. Philadelphia 2017; S. 224–225.

194 Etwa Dielmans *Companions*, ein junges Mädchen im historischen Kostüm mit Windhund auf Spaziergang, in dem S.G.W. Benjamin nicht die historistisch angehauchte Inszenierung, sondern »one of those snatches from every-day life« wahrnimmt; Benjamin 1881a, Abb. S. 73. – In Deutschland kam Beyschlag nicht immer gut weg; Rosenberg kritisierte seine Bilder als sentimental und süßlich, seine historischen Figuren in ihrer »Empfindung« als zu modern; Rosenberg 1887, S. 42; für neuere Einschätzungen vgl. Ludwig 1981, S. 95–96; zu Kaulbachs Anschluss an Beyschlag vgl. Zimmermanns 1980, S. 25.

195 Frederick W. Freer studierte ab 1869 bei Strähuber und Wagner, 1872–1877 war er zurück in Chicago, 1877–1880 wieder in Europa; diesmal hielt er sich in München und Paris auf. – Die Freundschaft mit Duveneck belegt u.a. dessen Porträt Freers in seinem Nachlass am Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, AL; zu Freer als Illustrator vgl. Anon. 1889; Morton 1901; Kat. Ausst. Chicago 1906.

196 *Girl with White Collar*, 1877–1880, Öl/Holz, 21 × 15,9 cm, Montgomery Museum of Fine Arts, Gift of Mrs. Margaret Freer; Kat. Mus. Montgomery 2006, Kat. Nr. 27, S. 86, URL: <https://collection.mmf.org/Obj3301?sid=3561&x=5567> (Zugriff 12.08.2021); – dort weist ein weiteres Bild, *Man with Ruff* (Öl/Lw., 61 × 46 cm) den in der Wagner-Schule beliebten tizianroten Hintergrund auf.

197 Dearinger 2004, S. 210.

198 Zur Signifikanz des Titels für ein Porträt der modernen Frau in der zeitgenössischen französischen Malerei vgl. House 2004, S. 19, 25–26.



Abb. 39 Frederick W. Freer, *Jeanette: A Portrait Study*, 1879, Öl/Lw., 112,4 x 67,5 cm, National Academy of Design, New York, Gift of William Frederick Havemeyer, 1900 (473P)

Jeanette jedoch natürlich und zurückhaltend, und so gab sie dem US-amerikanischen Publikum offenbar keinen Anlass zu moralischen Bedenken – ohnehin erwartete man aus München, anders als aus Paris, keine fragwürdigen Freizügigkeiten.¹⁹⁹ In New York, wo Freer das Bildnis 1884 in der Jahresausstellung der National Academy präsentierte, wurden Charakter und Ausführung des Bildes ebenso wohlwollend wie nüchtern betrachtet: »The familiar ›picturesque‹ costume is made to serve its purpose well, but we think the artist's success lies in his clear and workmanlike rendering of a distinct individuality.«²⁰⁰

Die Alten Meister sollten noch lange nachhallen: Munich men integrierten deren Lehren in ihren Unterricht und ließen sich von ihnen für die Künstlerfeste und *Tableaux Vivants* der anspruchsvollen New Yorker Upper Class inspirieren.²⁰¹ W.M. Chase, Walter Shirlaw und Frederick Dielman prägten seit 1878 die Lehre der neu gegründeten Art Students League.

Im Januar 1880 erschien eine erste positive Bilanz: »Mr. Chase and Mr. Shirlaw, two enthusiasts, induct [sic] the classes in painting from the model, with the enthusiasm of youth and conviction; it is expected that they will turn out many a Franz [sic] Hals from among the lively crowd of American disciples.«²⁰² Chase und Shirlaw kehrten des Öfteren nach Europa zurück, um in anderen europäischen Zentren verehrte Vorbilder

¹⁹⁹ Während die Darstellung einer Dame in einem Ateliers des Leibl-Kreises in München offenbar keinen Anlass zu moralischen Verdächtigungen gab, mutmaßten Kritiker im Pariser Salon 1869, ob es sich bei Leibls *Mina Gedon*, die mindestens so zugeknöpft wirkt wie Freers *Janette*, um eine Bürgerliche oder ein Künstlermodell handle; Dombrowski 2009, S. 142–143; – zum US-amerikanischen Umgang mit Pariser Konventionen vgl. Burns 2014, S. 124–126; Burns 2015; Frohne 2000, S. 128–133; Frohne 2009, S. 73–86.

²⁰⁰ Anon.: »The Academy Exhibition: Second Notice«, in: *New York Daily Tribune*, 14. Apr. 1884, zitiert in: Dearing 2004, S. 210, hier auch der Hinweis auf eine weitere positive Besprechung in der *New York Times*, »Academy of Design«, 18. Mai 1884.

²⁰¹ Zu den Verkleidungen der Chase-Familie vgl. Pisano, Longwell 1992; J.W. Alexander betätigte sich noch nach der Jahrhundertwende immer wieder als Arrangeur von *Tableaux Vivants*: 1901 (mit J. Carroll Beckwith and William M. Chase), 1908 in einer ganzen Serie für die New Yorker High Society und noch einmal 1912; Goley 2018, S. 122, 154–155, 192.

²⁰² Anon. 1880b, S. 24, auch zitiert bei Jowell 1989, S. 85, Anm. 126.

zu studieren.²⁰³ Chase stellte 1883 seine Kopien Alter Meister im Metropolitan Museum aus²⁰⁴ und animierte seine Schüler über Jahrzehnte zu deren Studium.²⁰⁵

Amerikaner unter sich: produktive Amalgamationen von Schulen und Generationen

Auch im American Artists Club in München wurde die Vorbildfunktion Alter Meister diskutiert, es wurden berühmte Gemälde nachgestellt²⁰⁶ und in den Ateliergemeinschaften Modelle in Kostüme gesteckt. In der zweiten Hälfte der 1870er-Jahre entwickelte sich zwischen fortgeschrittenen Studenten und Neuankömmlingen eine intensivere Zusammenarbeit auch außerhalb der Akademie. Den entscheidenden Impuls gab sicher Frank Duveneck, der nach seiner Rückkehr aus Cincinnati im Herbst 1875 zum beliebten Lehrer der jüngeren Landsleute werden sollte. Führungsqualitäten bewies außerdem J. Frank Currier, der erstmals 1874 mit seinen expressiven Studienköpfen Aufsehen erregte und eine Gefolgschaft anzog.²⁰⁷ In der außerakademischen Interaktion mischten sich Generationen, Schulen, Genres und Nationalitäten. Es entstanden vor allem Studienköpfe und Einzelfiguren, die gemeinsam praktizierte technische Idiosynkrasien und inhaltliche Interessen aufzeigten.

Damit begann die Umsetzung der mehr oder weniger internalisierten akademischen und altmeisterlichen Konventionen in die Praxis. Zahlreiche gegenseitige Porträts geben Aufschluss über ihre Verbindungen untereinander sowie zu deutschen Studienfreunden. Duveneck scheint die meisten Porträts seiner Landsleute gemalt zu haben, von denen er viele den Dargestellten schenkte,²⁰⁸ Chase dagegen schuf nur wenige,²⁰⁹ Currier eine schwer schätzbare Anzahl.²¹⁰ Von Leibl existiert ein einziges gesichertes

203 Shirlaw war 1881–1883, 1897, 1902/03 und 1909 in Europa; vgl. Kat. Ausst. Marion 2005, S. 8–9.

204 Pisano 2010, S. 203.

205 Das tat er auch während seiner Sommerkurse in Europa; Chase' Name ist im Frans Hals Museum in Harlem erstmals am 27. Aug. 1878, also auf dem Heimweg von Deutschland in die USA, verzeichnet; – zwei Mal für 1885 (davon ein Mal mit Twachtman); Chu 1987, S. 136, 138; – und 1903 mit einer Gruppe von Studenten; Kat. Ausst. Seattle 1983, S. 95, 137; Kraan 2002, S. 141–142; O'Brien 2014, S. 25–29.

206 *American Artists' Club of Munich members in a tableau vivant of Rembrandt's Anatomy lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, 1878 or 1879/unidentified photographer. Otto Bacher papers AAA, URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/otto-bacher-papers-7421> (Zugriff 12.08.2021).

207 Currier wurde kein Lehrer wie Duveneck, jedoch betonen Zeitgenossen und spätere Autoren seine inspirierende Vorbildfunktion; vgl. etwa J.W. Alexander an Edward J. Allen, 30. Juni, 14. Juli, 22. Sept. 1878, zitiert in: Gerdtz 1996, S. 124, Anm. 8; vgl. auch Hartmann 1903, S. 202–205, zitiert in: White 1936, S. 48–49; zu Curriers Rolle in Schleifheim siehe weiter unten.

208 Kat. Ausst. Cincinnati 1936 (S. 74–80) listet Porträts von 18 Munich men, sowie den deutschen Mitstudenten Ludwig Löffitz und Mr. Langenmantel [vermutlich sein Klassenkamerad Arthur].

209 Neben den bereits erwähnten Porträts von Duveneck, Currier, Grünzner und Habermann verzeichnet Pisano nur drei weitere; Pisano 2006, S. 16–17, 18–19, 24.

210 Möglicherweise hat Curriers experimentelle Nutzung von Malmitteln einige seiner Porträts unkenntlich gemacht; auf eine mögliche Beeinträchtigung durch Asphalt verweist Nelson White bei einem Porträt von Charles Mills, signiert »Painted by J. Frank Currier at Polling Bavaria A. D. 1878« (White an Frances Martingale, 22. März 1979, CAM Curatorial File zu Duvenecks *Portrait Charles Mills*); – Henry Rosenberg berichtet,

Porträt eines Amerikaners, *Jean Paul Selinger*, 1877–1879.²¹¹ Alois Erdtelt, ein Klassenkamerad von Duveneck bei Diez, der in jenen Jahren mit altmeisterlich inspirierten Porträts öffentliche Anerkennung gewann,²¹² schuf Bildnisse von Hermann Hartwich, ebenfalls aus der Diez-Klasse, und Carl Marr aus der Klasse von Gabriel Max.²¹³

Frank Duvenecks Unterricht

Viele von Duvenecks Porträts, Kopf- und Handstudien waren Demonstrationsstücke, die er in seinen Klassen anfertigte.²¹⁴ Duveneck unterrichtete, wohl ab Frühjahr 1878, sowohl in München als auch in Polling bei Weilheim – einem kleinen Ort rund um ein säkularisiertes Kloster – eine größere Gruppe, die als »DuveneckBoys« in die Kunstgeschichte und Literatur eingegangen ist.²¹⁵ Insgesamt sollen etwa 60 Personen bei Duveneck studiert haben, wodurch er in gewissem Maße in Konkurrenz zur Akademie trat. Julius Rolshoven erinnerte sich: »Little by little we were weaned away from the Academy classes for there was one who had captured our admiration–Duveneck ... We younger fellows at last became convinced that no one in Munich possessed the gift which Duveneck had.«²¹⁶ Etwa 20 ehemalige Münchner Akademieschüler sollten 1879 mit Duveneck nach Florenz ziehen, andere schlossen sich ihm dort an.²¹⁷ Auch Frauen nahm Duveneck in seine Klassen auf, so 1879 jene Elizabeth Boott, die er einige Jahre später heiraten würde. Ihr verdankt sich eine äußerst anschauliche Beschreibung seiner

Currier habe über ein Porträt, das er von ihm gemalt hatte, »Copal varnish« [Kopallack] gegossen und die Malschicht sei deshalb zerfallen; Aufzeichnung über H. Rosenberg von Norbert Heermann, Heermann papers, Kopie, CAM, Curatorial Files; – gut erhalten scheinen ein *Portrait Sketch (Charles H. Freeman)*, n.d. (Öl/Lw., 48,9 × 41,3 cm Indianapolis Museum of Art at Newfields, Julius F. Pratt Fund), URL: <http://collection.imamuseum.org/artwork/76408/> und *Portrait of Freer*, n.d. (Öl/Lw., 76,2 × 63,5 cm, Montgomery Museum of Fine Arts, Gift of Mrs. Margaret Freer), URL: <http://collection.mmfa.org/Obj3293?sid=3285&x=378046> (Zugriffe 12.08.2021).

211 *Der Maler Jean Paul Selinger*, Öl/Lw., 45 × 37 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München; – Waldmann datierte das Porträt auf 1875/76, Ruhmer um 1880, Kat. Ausst. München 1994, S. 354; da Selinger im Jan. 1877 in die Akademie eintrat und im Dez. 1879 zurück in Boston war – am 30. Dez. 1879 schrieb Leibl an S.R. Koehler in Boston und richtete Grüße an Selinger aus (Brief zitiert ebd., S. 543, Dokument 3) –, wird es in diesem Zeitraum entstanden sein.

212 Stauffer-Bern berichtete von Erdtelts plötzlichem Erfolg mit Porträts, die so aussähen, als hätte »man sie aus der alten Pinakothek herausgenommen«; ders. an die Eltern, 11. Jan. 1879, Stauffer-Bern 1914, S. 101.

213 *Der Maler Hermann Hartwich*, 1880, Lw., 106 × 70 cm; *Der Maler Carl von Marr*, 1879, Lw., 73 × 57,5 cm; beide Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München; das Porträt Hartwichs erwähnt Wolf im Kat. Ausst. München 1927, S. 4.

214 Eine interessante Zusammenstellung von Beispielen zeigt *Heads and Hands, Study*, 1879, Öl/Lw., 58,8 × 117 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of the Artist; vgl. Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 65.

215 Duveneck soll 1878/79 ca. 60 Schüler unterrichtet haben, Amerikaner und Engländer in einer Klasse, andere Nationalitäten in einer zweiten; Heermann 1918, S. 41; zu den Boys vgl. Duveneck 1970, S. 74–81; Kat. Ausst. Framingham 1989; Fuchshuber 2001 sowie Oliver Dennett Grover: »Duveneck and His School«, Manuskript einer Rede für den Woodlawn Woman's Club, 18. Jan. 1915, CAM Archives; – zu den Boys in Polling vgl. Peters 2000; zu Duveneck als Lehrer allgemein vgl. Meakin 1911; – William Dean Howells ließ die Duveneck Boys als »Inglewood Boys« in dem Roman *Indian Summer* (Edinburgh 1886) in Florenz auftreten.

216 Julius Rolshoven: »Autobiography«, unveröffentlichtes Manuskript, City University Library, New York, S. 39, zitiert in Buckley 1995, S. 14; zum Lernen und Leben der Boys in Bayern und Italien, ebd., S. 13–20.

217 Heermann 1918 (S. 41) schreibt, dass die Hälfte seiner Münchner Studenten mit nach Florenz zog; ebenso Anon. 1919, S. 235; Kat. Ausst. Cincinnati 1987 (S. 49) geht von etwa 20 aus.

Maltechnik, die Boott ihren ehemaligen Mitsstudentinnen bei William Morris Hunt in Boston sandte: »He sketched a head for me today. It is wonderful to see him sling the paint. He prefers a very smooth canvas as he uses his paint very oily, draws the thing in almost entirely with the brush in black with perhaps a little vermilion mixed.« Exzessiv fand sie die Verwendung von Schwarz: »... black seems to answer all the purpose. I think this school uses in painting black too much, but Duveneck loves brilliant color so much that one does not mind it.« Reine Nass-in-Nass-Malerei war ihr neu: »The dragging of dry color so much done in the French school, he does not seem to practice at all. Everything is moist, he paints in a puddle in fact, as one guesses from the look of his things.« Doch dabei blieb es nicht: »When he has carried a sketch as far as he thinks necessary [...] he lets it dry, then scrapes it down with a cuttle fish and finishes piece by piece [...].«²¹⁸

Duveneck führte vor, wie man ein Gesicht konstruierte, wie man ihm mit bravourosärer Technik Leben und Charakter gab, wie man dem Rumpf Körperlichkeit verlieh.²¹⁹ Er schulte die Boys in einer raschen, unverkrampften und skizzenhaften Ausführung: »he imparted the painter's rather than the draughtsman's point of view in teaching the student, once the rough outlines were suggested in charcoal, to cover his canvas quickly with paint, boldly blocking in the large masses.«²²⁰ Duvenecks Methode förderte Spontaneität und Selbstvertrauen, konnte allerdings auch zur Oberflächlichkeit verleiten. J.W. Alexander, der selbst entschlossen war, Porträtmaler zu werden, dabei jedoch sorgfältiger vorgeing, fand ihr Vorgehen zu »laissez-faire« und letztlich ineffektiv:

They have a lot of costumes in which they rig up any of their friends who come along, pose them on the stand, and go to work painting and in an hour they have a head on the canvas that is a very strong and powerful sketch. But then they stop. They don't seem to think it necessary to carry it any farther, because I suppose then would begin the hard work. And that is the part in which only the best man wins. All learn in a short time to knock off a head, but very few can get beyond a certain point.²²¹

218 Elizabeth Boott an die Hunt School, 27. Juli 1879, zitiert in: Duveneck 1970, S. 77; Duvenecks zeitweiliger Schüler in München, Frederick P. Vinton, beschrieb seine Maltechnik ähnlich; Kat. Mus. New York 1980, S. 64; zur Malerei von Elizabeth Boott Duveneck vgl. Kat. Ausst. New York 1996. – Aus restauratorischer Sicht war Duvenecks frühe skizzenhafte Technik kein Garant für langlebige Oberflächen; Mayer, Myers 2013, S. 56, zu Duvenecks extremem Firnis für die ersten Bilder in Boston 1875 vgl. S. 75, zum Gebrauch von Asphalt (wohl um 1877–1881) S. 50; Mayer und Myers zitieren auch aus dem Fachbuch über altmeisterliche Techniken des ehemaligen Munich man Albert Abendschein; Abendschein 1906.

219 Cortisoz 1923, [X The Lure of Technic, I Frank Duveneck], S. 160–161.

220 Heermann 1918, S. 53; unter Rückgriff auf Bootts Beschreibungen von 1879/80 behandelt auch Dombrowski 2020 (S. 51–53) die flüssige, rasche Ausführung von Duvenecks Porträts und die geheimnisvolle Dunkelheit, die diese umfängt.

221 J.W. Alexander an Willie Allen, München, 27. Apr. 1878, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1728.

Künstler- und Auftragsporträts

Weder dieses freie Porträtieren unter Freunden noch das Modellstudium an der Akademie befähigten von sich aus zu einer sowohl im künstlerischen als auch im kommerziellen Sinne erfolgreichen Porträtpraxis. Dafür mussten der Umgang mit Auftraggeber und Modell geübt, Anforderungen an die Ähnlichkeit und Repräsentation erfüllt und Erwartungen an den national(typisch)en Charakter sowie eine geschlechtsspezifische Darstellungsform bedient werden.²²² Anders als in Deutschland galt in den USA der Damenmaler nicht als Porträtist zweiter Klasse, hier waren seine Leistungen vielfach von öffentlichem Interesse, etwa in groß angelegten Präsentationen weiblicher Gesellschafts-porträts, die vordergründig einem wohltätigen Zweck dienten und gleichzeitig gesellschaftliche Neugier und das Bedürfnis nach Selbstdarstellung befriedigten.²²³ Diese Porträts wurden nicht nur von Männern beauftragt, was historisch auf einen Großteil von Damenporträts zutraf und sie zu dekorativen Besitztümern ihrer männlichen Auftraggeber machte,²²⁴ sondern auch von den reichen Modellen selbst. Nicht unerheblich für den vergleichsweise hohen Stellenwert des Damenporträts war vermutlich außerdem, dass es einflussreiche Kritikerinnen gab, die sich ernsthaft mit ihnen auseinandersetzten, allen voran Mariana Griswold Van Rensselaer.²²⁵ Da die in München ausgebildeten US-Amerikaner für weibliche Porträts sowie für jene seit den späten 1880er-Jahren beliebten Verbildlichungen einer ›idealen‹ Welt, in der Frauen in einem dekorativen Ambiente aufgingen, schlechter gerüstet waren als ihre in Paris geschul-ten Konkurrenten, mussten sie sich nach der Rückkehr grundlegend neu orientieren. Bailey van Hook legt diese Zusammenhänge dar und hat dabei vor allem Duveneck vor Augen. Der bewegte sich seit der Diez-Klasse in Männergemeinschaften, die vorzugsweise männliche Modelle malten.²²⁶ Wo er Neuland betrat, half ihm fürs Erste seine Verinnerlichung altmeisterlicher Vorbilder, das beweist *Frances Schillinger Hinkle*, 1875,²²⁷ eine etwas angestrengte, doch im Großen und Ganzen erfolgreiche Nutzbarmachung

222 Auch in den USA lag vielen Porträtmalern das eine mehr als das andere: So galt Frederick Porter Vinton Sadikichi Hartmann als bester Herrenporträtist, da er mehr als jeder andere amerikanische Künstler in der Lage sei, »to portray the character of the average well-to-do American, with his manliness, never-abating energy, self-satisfaction, and democratic spirit.« Vintons Damenporträts seien dagegen meist Fehlschläge; Hartmann 1903, S. 286–287.

223 1894 waren in einer Benefiz-Ausstellung an der National Academy 650 historische und zeitgenössische Bildnisse von Damen der amerikanischen Gesellschaft zu sehen; von den ehemaligen Munich men waren mit Werken vertreten: J.W. Alexander, W.M. Chase, Benjamin Fitz, Orrin Peck und Julius Rolshoven; Kat. Ausst. New York 1894; – weitere derartige Ausstellungen gab es an der National Academy of Design 1895 und 1898 sowie in Boston 1895 und 1902; Gallati 2008, S. 15; lt. Kat. Ausst. Boston 1902 nahmen dort u.a. teil: J.W. Alexander, I.H. Caliga, Chase, Duveneck, Louis Ritter, William V. Schwill, Frank H. Tompkins, William J. Baer – und Franz von Lenbach; Kat. Ausst. Boston 1902.

224 Pointon 2013, S. 14.

225 Kinnard 1981.

226 Hook 1996, S. 21, 63; vgl. auch Burns 2020, S. 80–85; Alex Braun, die alles lobte, lobte auch Diez' gelegentliche Männerbildnisse; Braun 1918, S. 31.

227 *Frances Schillinger Hinkle*, 1875, Öl/Lw., 109,7 × 88,9 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of Kate D. Hinkle, Lucille A. Hinkle, Mary G. Hinkle, and Ethel A. Thacher, URL: <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=23341955> (Zugriff 12.08.2021).

vertrauter Prototypen. Wie ihn diese umgekehrt auch behindern konnten, führt ein Vergleich männlicher Porträts vor Augen: Während er nach einigen Jahren Porträtpraxis²²⁸ mit *William Gedney Bunce*, ca. 1877/78 (Abb. 40), oder *Major Dillard H. Clark*, 1877,²²⁹ prägnante Darstellungen selbstbewusster, geistvoller Präsenzen vorlegte, die nicht mehr offen auf die gewohnten Vorbilder rekurrierten, gelang ihm mit dem Bildnis seines Schwiegervaters Francis Boott, 1881,²³⁰ für das er noch einmal Muster tizianischer Patrizierbildnisse bemühte, keine vergleichbar überzeugende, lebensechte Synthese.



Abb. 40 Frank Duveneck, *William Gedney Bunce*, ca. 1877/78, Öl/Lw., 77,5 × 66 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., Andrew W. Mellon Collection, 1942.8.4

Abb. 41 Frank Duveneck, *Mary E. Goddard (The Crimson Gown)*, 1879, Öl/Lw., 149,9 × 78,7 cm, North Carolina Museum of Art, Raleigh, NC, Purchased with funds from the State of North Carolina, 52.9.11

228 Duveneck erwähnte Porträtaufträge in Stuttgart in einem Brief an seine Schwester Kety, München, 17. Apr. 1876, Frank Duveneck papers, AAA, Rolle 1150; Julie Aronson hat die Duveneck-Forschung unlängst mit einer Untersuchung seiner frühen Modelle, Unterstützer*innen und Sammler*innen bereichert; Aronson 2020, zu den weiblichen Bildnissen vgl. S. 35–38.

229 *Dillard H. Clark*, 1877, (76,8 × 64,5 cm) ehemals Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., derzeitiger Verbleib unbekannt, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Major_Dillard_H_Clark_Frank_Duveneck.jpeg (Zugriff 12.08.2021); Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 41–42.

230 *Portrait of Francis Boott*, 1881, Öl/Lw., 120,8 × 80,6 cm, Cincinnati Art Museum, The Edwin and Virginia Irwin Memorial, 1969.633, URL: <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=23341998> (Zugriff 12.08.2021).

In weiblichen Bildnissen – wie *Mrs. Mary E. Goddard (The Crimson Gown)*, 1879 (Abb. 41), oder *Miss Blood (Woman in a Satin Gown)*, 1880²³¹ – erzielte er zwar distinguierte Wirkungen, doch die Damen präsentieren ihre allzu kompakten Körperlichkeiten unvermittelt vor tiefdunklen Hintergründen und ihre etwas hausbackenen Physiognomien wirken wenig lebendig. Man muss van Hook beipflichten: Duveneck prädestinierten seine persönliche Konstitution und seine Formation in München mehr zum Herren- denn zum Damenmaler. Frank E. Washburn Freud vermutet, Duveneck habe sich ›scheinbar instinktiv‹ verpflichtet gefühlt, Frauen nach bestimmten Mustern zu posieren, »... for him the first step in the wrong direction.«²³²

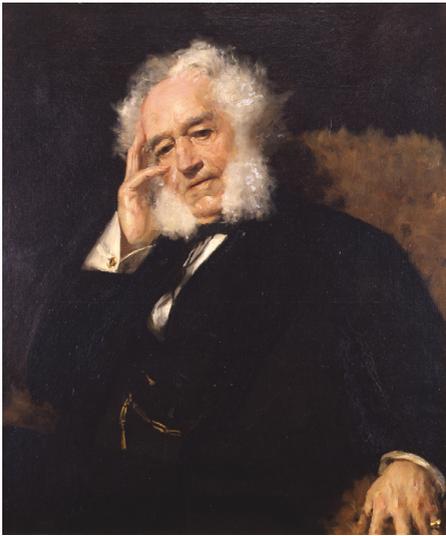


Abb. 42 William Merritt Chase, *General James Watson Webb*, 1880, Öl/Lw., 91,4 × 79,1 cm, Shelburne Museum, Shelburne, VT, Gift of the Electra Havemeyer Webb Fund, Inc., 1972–69.46

Auch William Merritt Chase malte in München hauptsächlich männliche Modelle, doch begann er bald nach seiner Rückkehr in die USA, Bildnistypen für den modernen (männlichen) Amerikaner und die »typically American beauty« auszutesten.²³³ Als er in der Ausstellung der Society of American Artists 1880 je ein Damen- und ein Herrenporträt vorstellte, erhielt er für ersteres Tadel, für letzteres (ein etwas ungewöhnliches) Lob: »One is a lion-like aggressive, and most positive figure of General Webb.« (Abb. 42)²³⁴ Über dasselbe Bildnis geriet auch S.G.W. Benjamin in Verzückung: »This Artist has done nothing better since he left his studio in the old convent at Munich«, und er stellte es neben Gilbert Stuarts Bildnisse in ihrer »vividness of conception, luminousness of color, or broad and massive handling.«²³⁵

231 *Miss Blood (Gertrude Elizabeth Blood, later Lady Colin Campbell)*, 1880, Öl/Lw., 121,9 × 71,1 cm, Cincinnati Art Museum, Fanny Bryce Lehmer Endowment and Martha and Carl Lindner III Fund for American Art, 2019.194, URL: <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=23342581> (Zugriff 12.08.2021) – Gertrude Elizabeth Blood gehörte in Florenz dem Charcoal Club an, der sich um Duveneck formierte; offenbar war dieser vorübergehend an Blood interessiert, doch im Jahr darauf heiratete sie Lord Colin Campbell; Gallati 2020, S. 21. – Ein Vergleich mit ihrem 1894 entstandenen Porträt von Giovanni Boldini (*Gertrude Elizabeth (née Blood), Lady Colin Campbell*, Öl/Lw., 184,3 × 120,2 cm, National Portrait Gallery London, Given by Winifred Brooke Alder by wish of the sitter, 1911, NPG 1630) ist nicht ganz fair – immerhin war sie inzwischen ein, wenn auch berühmtes, Mitglied der Londoner High Society –, soll aber hier den gewaltigen Abstand zu Duvenecks Interpretation aufzeigen; URL: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw01027/Gertrude-Elizabeth-ne-Blood-Lady-Colin-Campbell> (Zugriff 12.08.2021).

232 Freud 1926, S. 46, Duveneck Scrap Book, Bd. 2., CAM Archive.

233 Zu Chase als »A Typical American Artist« vgl. Kat. Ausst. Seattle 1983, S. 171–175, zu den Porträts S. 175.

234 Anon. 1880c, S. 90; auch Van Rensselaer 1881a (S. 139) urteilte euphorisch über *General James Watson Webb*; Pisano 2006, S. 30, OP.73.

235 Benjamin 1880c, S. 261.



Abb. 43 Willian Merritt Chase, *Portrait of Miss Dora Wheeler*, ca. 1883, Öl/Lw., 159,8×166,4 cm, The Cleveland Museum of Art, Gift of Mrs. Boudinot Keith in Memory of Mr. and Mrs. J.H. Wade, 17.11.1921, 1921.1239

In München hatte Chase sich primär von altmeisterlichen Ingredienzen genährt, eine prominente Ausnahme stellten seine Porträts der fünf Piloty-Kinder im Auftrag ihres Vaters dar,²³⁶ wobei das der ältesten Tochter, *Portrait of a Young Lady (Portrait of Piloty's Daughter)*, 1877,²³⁷ eng an Wilhelm Leibls Bildnissen der *Frau Gedon* und *Lina Kirchdorffer* ausgerichtet war.²³⁸ Wie weit er sich inzwischen davon distanziert hatte, bewies sein völlig neuartiges Porträt einer modernen Amerikanerin: *Portrait of Miss Dora*

236 Ein für beide Parteien prestigeträchtiger Auftrag, tatsächlich wurde dieser in der US-Presse mit steigendem Bekanntheitsgrad des Schülers häufiger erwähnt, was auch dem Namen des Lehrers einen sympathischen Klang verlieh; Benjamin 1879, S. 31; – die Porträts sind heute z.T. verschollen, jedoch alle abgebildet in: Pisano 2006, S. 21–24, OP.48–52.

237 *Portrait of a Young Lady (Portrait of Piloty's Daughter)*, 1877, Öl/Lw., 100×78 cm, Collection Paul Byron Bowman, North Bergen, NJ; Pisano 2006, S. 21, OP.48.

238 Diese Verwandtschaft hat kürzlich Elsa Smithgall aufgezeigt, sie sieht Manets Stil als gemeinsamen Hintergrund beider Bilder und Chase als treuen Fürsprecher Manets in den USA; Smithgall 2016, S. 3.

Wheeler, ca. 1883 (**Abb. 43**), mit dem er auf der *Internationalen Kunstausstellung 1883* gewaltiges Aufsehen erregte.²³⁹ Für Friedrich Pecht markierte das Porträt des »... gifted (but to our taste much too bizarre) fullblooded American, Chase ...« den Übergang zu einer unverwechselbar amerikanischen Auffassung.²⁴⁰ Erica Hirshler hat unlängst aufgezeigt, wie es Chase gelang, aus seiner Kenntnis der Klassiker eine kongeniale Form des Porträts für die »new women« zu schaffen. In seinen Bildnissen dieser »dynamic individuals« referenzierte er bewusst altmeisterliche Vorlagen und propagierte gleichzeitig den neuen, öffentlichen Status seiner Modelle.²⁴¹

Chase war sehr daran gelegen, gesellschaftlich zu reüssieren, so profilierte er sich nicht nur als Damenmaler, sondern kreierte darüber hinaus Subgenres kunstsinniger Damen im Atelier oder Frauen mit Kindern in stilvollen Interieurs – wofür ihm seine hübsche Frau und seine Töchter als Modelle dienten.²⁴² Dass Chase bei allem Erfolg nicht in den höchsten Kreisen porträtierte, lag wohl nicht nur daran, dass die Inszenierungen seiner Modelle nie so pompös ausfielen wie die seiner Kollegen, die in Paris oder London geschult waren, etwa John Singer Sargent, Julius LeBlanc Stewart oder James Jebusa Shannon, ganz zu schweigen von den Franzosen Jean-Joseph Benjamin-Constant, Théobald Chartran oder Alexandre Cabanel.²⁴³ Auch der soziale Status des Porträtmalers war, wie Barbara Dayer Gallati dargelegt hat, für seinen wirtschaftlichen Erfolg verantwortlich²⁴⁴ und Chase' Herkunft aus dem Mittleren Westen und seine Heirat in eine New Yorker Künstlerfamilie qualifizierten ihn nicht wirklich. Selbst Duveneck hatte nur während jener Zeit, als ihn seine zur Ostküstenaristokratie gehörige Ehefrau Elizabeth Boott protegierte Zugang zur »besseren Gesellschaft«.²⁴⁵

John W. Alexander, einem Waisen aus bescheidenen Verhältnissen, in München noch ebenso mittellos wie die anderen, ebneten seine Heirat mit Elizabeth Alexander, der Tochter des Bankpräsidenten James W. Alexander, sowie eine langjährige Praxis in Paris diesen Weg.²⁴⁶ Zugegeben, Alexander war, anders als Duveneck oder Chase, schon in München zu einer Porträtistenkarriere entschlossen. Erste Auftragsporträts wie *Mrs. Samuel Tilton (Helen Reed)*, ca. 1880 (**Abb. 44**), und *Portrait of Old Cole*, 1881 (**Abb. 45**) weisen zwar noch die Münchner Palette und eine an Duveneck geschulte Maltechnik

239 Pisano 2006, S. 50–51, OP.101.

240 Pecht 1884, S. 78; Pecht war fasziniert von der selbstbewussten amerikanischen Weiblichkeit von *Miss Dora Wheeler*, fand jedoch den Kontrast von Gelb und Blau eher fragwürdig als angenehm; amerikanische Kollegen, etwa William C. Brownell waren da der gleichen Meinung.

241 Hirshler 2016, Zitat und These, S. 17.

242 Dazu zuletzt: Hirshler 2016a.

243 Gallati 2008, S. 17–18.

244 Zu den Verhältnissen von Chase, Duveneck und Alexander; vgl. ebd., S. 23–25.

245 Aronson 2020, S. 38, 41.

246 Für biografische Information zur (nicht verwandten) Elizabeth Alexander (1867–1947) vgl. Datenbank-Eintrag zu ihrem Porträt von 1902 im Los Angeles County Museum of Art, URL: <http://collections.lacma.org/node/246652> (Zugriff 12.08.2021).

auf, doch sie demonstrieren bereits eine beträchtliche Entwicklung, was die Eindringlichkeit der Charakteristik und Natürlichkeit einer eleganten Repräsentanz betrifft.²⁴⁷

Walter Shirlaw betätigte sich nicht als Porträtist, er stellte lediglich mehrere Selbstporträts auf amerikanischen Ausstellungen vor, die sehr positiv rezipiert wurden: »Mr. Shirlaw, the president of the new ›Society of American Artists‹, is successful in his portrait of himself, which is rough—I mean aesthetically, not technically,—is unaffected, strong, and lifelike.«²⁴⁸ Aus der Kerngruppe dieses Jahrzehnts beschäftigten sich, abgesehen von Duveneck, Chase, Alexander und Vinton, langfristig auch Julius Rolshoven und Oliver Dennet Grover mit Bildnissen, ebenso die heute weitgehend obskuren Charles E. Mills und Jean Paul Selinger – in den meisten Fällen erst nach einer späteren Studienzeit in Paris.



Abb. 44 John White Alexander, *Mrs. Samuel Tilton (Helen Reed)*, ca. 1880, Öl/Lw., 117,2 × 86,4 cm, Museum of Fine Arts Boston, Gift of Mrs. William Rodman Fay, 54.598



Abb. 45 J. W. Alexander, *Old Cole*, 1881, Öl/Lw., 114 × 76,2 cm, Mead Museum of Art, Amherst College, Amherst, MA, 1984.98

247 Zu *Mrs. Samuel Tilton* vgl. den Datenbank-Eintrag zum Bild, URL: <http://www.mfa.org/collections/object/mrs-samuel-tilton-helen-reed-33520> (Zugriff 12.08.2021), zu *Portrait of Old Cole* auch Trapp 1985.

248 Van Rensselaer 1879, S. 149.

Schusterjungen und Lehrbuben als bayerisch-amerikanisches Subgenre

Ein spezielles amerikanisches Subgenre ergab sich um die Mitte der 1870er-Jahre in der gemeinsamen Arbeit von Schülern verschiedener Klassen, welches das vielleicht gelungenste Beispiel eines bayerisch-amerikanischen Transfers darstellt: Die Rede ist von Darstellungen frecher Schusterjungen, pfeifender Lehrlinge, von Zigarrenrauchern und Apfeldieben – harmlos genug und abgesehen davon hinreichend publiziert.²⁴⁹ Doch lohnt ein frischer Blick auf die Spezifika der unterschiedlichen Interpretationen, denn im Echoraum dieser Malmgemeinschaften fanden interessante Bildfindungsprozesse statt, die vertraute amerikanische Typologien gegen Münchner Realitäten und akademische gegen avantgardistische Prinzipien abgewogen. Was für die einen Experimentierfeld war, galt anderen als Steilvorlage für kommerzielle Interpretationen: Während Chase, Duveneck und Currier die Vorbilder Alter Meister und ihre Kenntnisse der Künstleranatomie zu eigenständigen bildnerischen Fragestellungen verdichteten, schufen Rosenthal, Shirlaw und Dielman konventionellere, kunstmarktaugliche Interpretationen.²⁵⁰ Davon grundsätzlich zu unterscheiden sind ehrgeizige, vielfigurige Genrebilder – etwa Samuel H. Crones *Der Richter (The Judge)*, in dem der Dorfschmied über fünf Buben richtet –, Gemälde im Ausstellungsformat, welche die Amerikaner erst in den 1880er-Jahren entwickelten.²⁵¹

In Deutschland gab es unterschiedliche Vorläufer des Buben-Genres: Seit den 1860er-Jahren hatte Ludwig Knaus den Typus des dreisten Lausbuben beliebt gemacht;²⁵² Max und Moritz, der berühmteste Proto-Comic des ehemaligen Münchner Akademieschülers Wilhelm Busch erschien 1868; selbst Familienmagazine wie die *Gartenlaube* schwammen auf dieser Welle, die im Laufe der 1870er-Jahre dann allmählich verebte. Jenem populären, anekdotischen Genre hielten Wilhelm Trübner und Carl Schuch mit dem trunkenen *Knaben am Schrank*, 1872, und Trübner und Hans Thoma

249 Die meisten Autoren beschränken sich bei den »Boys« auf das Deskriptive; Neuhaus 1953, S. 46; Gerds 1974, S.109; Neuhaus 1987, S. 20–22, 46–48; Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 370–379; Kat. Ausst. New York 2005, S. 11–89; dagegen reiht sie Burns 2020 unter die Darstellungen realistisch dargestellter und in den USA als bedrohlich wahrgenommener Charaktere aus der Arbeiterklasse ein.

250 Shirlaws *Eager for the Fray* [auch *Rat Rat!*], Öl/Lw., 167,6 × 83,2 cm, auktioniert bei Sotheby's New York, Arcade American and Latin American Art, 15.12.2004, Los 58; Das anekdotische Bild eines Jungen, der einen heftig zerrenden Hund im Jagdfeber an der Leine hält, entstand vermutlich erst nach der Rückkehr; Anon. 1883f, S. 31; Anon. 1880a (S. 85) beschreibt: »the life-size boy holding back a dog, a most powerful piece of painting«; es ist nicht zu verwechseln mit seinem gleichnamigen, 1861 ausgestellten Bild; Bartlett 1881, S. 98; – Frederick Dielman, *Boy Peeling an Orange, with Sparrows at His Feet*, 1881, Öl/Lw., 62,9 × 47 cm, auktioniert bei Bonhams, San Francisco, 16.11.2004, Los 89; Frederick Dielman, *Newsboy Reading the Paper*, 1894, Öl/Lw., 62,2 × 36,9 cm, auktioniert bei Sotheby's, New York, Old Masters and 19th Century European Art, 03.06.2010, Los 191.

251 Das Gemälde *Vor Gericht*, ca. 1883, heute verschollen, war auf der *Internationalen Kunstausstellung* 1883 ausgestellt; Abb. in: Kat. Ausst. München 1883, S. 245; Pecht 1884 (S. 77) erwähnte es sehr lobend; erhalten hat sich eine großformatige Studie: *Smithy, study for »Das Gericht«*, ca. 1883, Kohle, 121,4 × 94,2 cm, Cleveland Museum of Art, In memory of Sarah H. Crone (nee Voegtly) Gift of William S. Huff 1999.38, URL: <http://www.clevelandart.org/art/1999.38> (Zugriff 12.08.2021).

252 Ludwig Knaus' Bilder armer Kinder betonen das Humoristische, so bspw. *Kartenspielende Schusterjungen*, 1861; *Schusterjunge als Kindermädchen*, 1861; *Der Freibeuter*, 1870; Schmidt 1979, S. 156, 190; – Knaus galt schon Mitte der 1860er-Jahre als hochpreisiger Favorit US-amerikanischer Sammler; Osborne 1986, S. 37.

mit den *Balgenden Buben*, 1872,²⁵³ scheinbar missmutige Kommentare entgegen. Ihre Bilder setzen die Kenntnis von Darstellungen der Pariser Savoyarden-Kinder voraus oder eine Vertrautheit mit Édouard Manets Behandlung verwandter Themen, die sich ihrerseits von den Darstellungen der kleinen Bettler von Velázquez und Murillo herleiteten.²⁵⁴ Einige dieser Bildfindungen mag Frank Duveneck vor Augen gehabt haben, als er seinen bravourösen *Whistling Boy*, 1872, (**Abb. 30**)²⁵⁵ formulierte und das Thema in verschiedenen Maltechniken durchspielte. Nur in der Diez-Schule scheint es eine ausgeprägte Vorliebe für das Genre gegeben zu haben,²⁵⁶ weshalb man davon ausgehen darf, dass es Duveneck war, der seine amerikanischen Malerkollegen zu eigenen Interpretationen anregte.

Die Auseinandersetzung mit diesem Typus der Arbeiterkinder und Lehrlinge ist zunächst ein Hinweis auf die Wahrnehmung des Bekannten im Fremden: In den USA waren die Darstellungen armer, dabei meist sympathischer Buben omnipräsent in Kunst, Literatur und Unterhaltung. Ihre Entstehungsgeschichte begann mit der Landflucht in die neuen Industriestädte in den 1830er-Jahren und dem dort wachsenden Proletariat sowie dem um die Jahrhundertmitte einsetzenden Übergang vom traditionellen Handwerk, für das Lehrlinge ausgebildet wurden, zur Industrieproduktion, in der Kinder arbeiteten.²⁵⁷ Die massive Einwanderung in den folgenden Jahrzehnten

253 Wilhelm Trübner, *Knabe am Schrank*, 1872, Öl/Lw., 55,5 × 46,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart; Carl Schuch, *Knabe am Schrank*, 1872, Öl/Lw., 53,5 × 44 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Wilhelm Trübner, *Balgende Buben*, 1872, Öl/Lw., 54 × 71,5 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover; Hans Thoma, *Balgende Buben*, 1872, Öl/Lw., 102 × 88 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; diese Bildpaare behandelt Ruhmer 1984, S. 37–38, 55–56; auch er bringt Duvenecks »kühne Rüpeldarstellungen« in Zusammenhang mit den »Prügelnden Knaben« (ebd., S. 39).

254 Zu diesem Thema im Leibl-Kreis vgl. Neuhaus 1953; Ruhmer 1984, S. 39–40; Gerdts 1996, S. 124, Anm. 7; – zu Manets Umgang mit spanischen Vorbildern vgl. Kat. Ausst. Paris 2002. – Wahrscheinlich ist auch, dass die Amerikaner Bearbeitungen eines gähnenden Schusterjungen durch Michael Munkácsy (*Im Morgengrauen*, Öl/Holz, 83 × 69 cm, sowie eine *Kopfstudie*, Öl/Holz, 30,5 × 24 cm, beide Ungarische Nationalgalerie, Munkácsy Stiftung, Imre Pákh) kannten, die dieser wohl in Düsseldorf 1868/69 malte; schließlich hatte Munkácsy bis kurz zuvor in der Piloty-Schule verkehrt; seine gähnenden Jungs waren ihrerseits von Ludwig Knaus' Schusterjungen inspiriert; Dworok 2015, S. 127–131.

255 Vgl. S. 229; Neuhaus führt noch ein zeitgleich entstandenes, ähnliches Brustbild (22 × 18 cm) auf: Neuhaus 1953, Abb. 36, seinerzeit E.C. Babcock Art Galleries, New York, heutiger Aufbewahrungsort unbekannt.

256 Boshaft äußerte sich Pecht 1888a (S. 367) zum Einfluss des Diez'schen Bildpersonals auf andere Klassen: »Die Poesie des Häßlichen, des schlechten Wetters und der dicknasigen und krummbeinigen, schlechtgewaschenen Menschen, wie sie sich von der Diez-Schule ausgehend, allmählich in der Lindenschmitschen und Löfftzschen kaum weniger verbreitete.« – Die wenigen bekannten Bubendarstellungen anderer Schüler waren wohl von den Prototypen ihrer US-amerikanischen Kollegen angeregt, so drei mit *Pfeifender Schusterjunge* betitelte, auf 1878 datierte Beispiele von Gotthard Kuehl: 1. Öl/Holz, 36 × 22 cm, (auktioniert bei Van Ham, 246. Auktion, Alte Kunst, 06.04.2006, Los 882), 2. Öl/Holz, 31,5 × 22 cm (ehm. Slg. Schäfer, auktioniert bei Van Ham, 270. Auktion Alte Kunst, 21.11.2008, Los 721), 3. ohne technische Angaben, 45 × 30 cm, in: Kat. Aukt. München 1905, Nr. 3; – Kuehl studierte seit Okt. 1870 in Diez' Malklasse; Heermann schreibt, Kuehl sei von Duveneck fasziniert gewesen und hätte mit ihm und Löfftz gearbeitet (Heermann papers, Kopie CAM Curatorial file zu Duveneck, *Portrait Ludwig Loefftzt*); – ferner gibt es eine verwandte Darstellung des ungarischen Diez-Schülers Emanuel Spitzer, *Taking a Drink (Boy with Beer)*, 1873 (Öl/Lw., 81,3 × 53,3 cm; zuletzt: Michaan's Auctions, Alameda, CA, 11.12.2015).

257 Rosenberg 2013; S. 39–44; vgl. auch McCarthy 1982, S. 90.

verstärkte das Problem, und in den 1870er-Jahren wurde die hohe Jugendkriminalität vom Establishment als soziales Gefahrenpotential wahrgenommen.²⁵⁸ Es etablierten sich zwei komplementäre Darstellungstypen, beide Projektionen utopischer Moralvorstellungen: die »rustic boys«, die auf der Basis ihrer arbeitsreichen, dafür sorgenfreien ländlichen Kindheit zu moralisch gefestigten Amerikanern heranwachsen würden, und die sozial verelendeten, städtischen »street urchins«, nichtsdestotrotz fröhlich in malerischen Lumpen spielend, die mit etwas Glück erfolgreiche Businessmen werden könnten. Eskapistisch das eine, zynisch das andere, waren die beiden sentimental unterlegten Genres beliebt bei Städtern, welche die nostalgische Reminiszenz ebenso wie die Beschwichtigung ihrer Befürchtungen zu schätzen wussten. Die bedeutendsten Vertreter des Genres in der Malerei waren Eastman Johnson und Winslow Homer für die »rustic boys« und John George Brown für die »street urchins«. Während Johnson und Homer eine eher ambivalente Haltung einnahmen, machten etwa David Gilmour Blythe und Edward Bannister vor allem die Abgründe sichtbar.²⁵⁹ Brown affirmierte das Stereotyp des beliebten, geschäftigen Kleinen, der für viele Bewohner zum lebendigen Treiben New Yorks gehörte.²⁶⁰

Bei der enormen Verbreitung, die beide Typologien nach dem Bürgerkrieg durch die populären Magazine erreichten, waren die jungen Amerikaner sicher mit ihnen vertraut. In München begegneten sie Anfang der 1870er-Jahre Kindern und Jugendlichen in den Wirtshäusern und auf den Straßen, jungen Arbeitskräften und Lehrlingen, die offenbar genug Zeit hatten, um neugierig um die Künstler zu schwirren.²⁶¹ Sie stammten aus den unteren sozialen Schichten der Stadt, die sich in den Gründerjahren vielfach aus den ländlichen Bereichen rekrutierten und in den Armen- und Handwerkervierteln lebten. Duveneck, Chase und Currier porträtierten diese bayerischen Minderjährigen ohne großes Interesse für Anekdotisches, ungeschönt ärmlich und schmutzdelig, doch stets aufgeweckt und »beschäftigt« – meist tragen sie eine Arbeitsschürze als Zeichen ihrer ökonomischen und damit implizit ihrer gesellschaftlichen Integration.²⁶² Auch Rosenthal zeigt die jugendlichen Botengänger bei der Arbeit: Dabei sind ebenso blank geputzt wie ihre Brown'schen Brüder der 1870er-Jahre und erleben kleine Missgeschicke.

Für den *Whistling Boy*, 1872, hatte Duveneck – in Emulation der Frans Hals'schen Ästhetik – ein Psychogramm eines pfeifenden Jungen in seinem Bewegungsdrang und

258 Ich folge den Interpretationen der »rustic boys« von Burns 1989 und der »street urchins« von Johns 1991, S. 184–196 sowie Groseclose 2000, S. 109–112.

259 Kat. Mus. Youngstown 1994, S. 89 (Blythe) und S. 93 (J.G. Brown); Groseclose 2000, S. 109–112; zur Darstellung arbeitender Kinder um die Jahrhundertmitte vgl. Robertson 2009, S. 60–62.

260 Vgl. Cynkle, Brown 1894. – In der Literatur schuf Horatio Alger die beliebt-berüchtigten Geschichten vom armen Straßenjungen, der mit »luck und pluck« den sozialen Aufstieg schafft; mit subversivem Unterton beschrieb Mark Twain die ländliche Kindheit in *Tom Sawyer* (1876) und *Huckleberry Finn* (1885), Charles Dudley Warners *Being a Boy* erschien 1877; Burns 1988, S. 26–30.

261 Roof 1975, S. 36.

262 Ihre Verwurzelung widerspricht André Dombrowskis Ansicht, die Künstler hätten sich in ihrer eigenen Dislokation in diesen Jungen aus der Unterschicht gespiegelt; Dombrowski 2009, S. 148.

gleichzeitig einen volkstümlichen Typus geschaffen. Das entsprach zunächst der zeitgenössischen Auffassung von Hals' Porträts; im Entstehungsjahr des Bildes schrieb Wilhelm Bode: » ... diese Gemälde [...] erhalten erst durch die kerngesunde humoristische Auffassung des Frans Hals, durch seinen geistreichen Pinsel Fleisch und Blut, werden zu derben aber ächten [sic] holländischen Volksfiguren voll köstlichsten Humors.«²⁶³ Selbst in der Skizzenhaftigkeit lässt sich eine enge Verwandtschaft zu Hals herstellen, denn Bode erklärte weiter: »Der Katalog des Museums [in Cassel] nennt diese Bilder »unvollendet«; allein der Vergleich mit anderen Bildnissen aus dieser Epoche beweist uns, dass Hals diese Bildnisse, welche an Breite des Machwerks allerdings Alles übertreffen, was uns Hals, ja was uns irgend ein Künstler hinterlassen hat, für vollendet hielt und halten konnte.«²⁶⁴

Bodes ästhetisches Verständnis korrespondierte mit der Überzeugung der zeitgenössischen Verhaltensforschung, wonach sich in der momenthaften Mimik Gemütslagen und Charaktereigenschaften vermitteln. Abgesehen von den Schriften von Charles Darwin, Guillaume-Benjamin Duchenne, Mathias Duval und Wilhelm Wundt war in deutschen Künstlerkreisen besonders Theodor Piderits *Mimik und Physiognomik* einflussreich, das beide Komplexe in ihrem Zusammenspiel untersuchte.²⁶⁵ Auch Julius Kollmann legte in seinem Anatomieunterricht diese Zusammenhänge sicher ähnlich gründlich dar wie in seinem Kompendium.²⁶⁶ Selbst wenn nichts darauf hindeutet, dass Duveneck sich in die Lektüre solcher Schriften vertieft hätte, darf man davon ausgehen, dass er den Diskurs aus der Klasse kannte. Die Variationen auf das Motiv des Pfeifens oder Rauchausblasens in den Bubenbildern der US-Amerikaner lassen sich demnach am plausibelsten mit dessen Eignung für unterschiedliche Ausdrucksstudien erklären. In den realexistierenden Gewohnheiten der Jungs erkannten die jungen Maler ideale Bedingungen für die Fixierung eines flüchtigen Ausdrucks gesteigerter Selbstsicherheit: Beim Pfeifen oder Rauchausblasen müssen die Lippen leicht geöffnet und doch gespitzt gehalten werden; das erfordert ein gewisses Maß an Konzentration, die Mimik wird dadurch für einen Augenblick dominiert und fixiert – ein willkommener Effekt, der sich außerdem beliebig wiederholen lässt.

263 Bode 1871, S. 18–19.

264 Ebd., S. 14.

265 Piderit 1867; Duval 1890, (25. Vorlesung) S. 244–264; sehr viel detaillierter: Wundt 1897 (seit 1863 vielfach verlegt; hier bes. die 25. Vorlesung, S. 420–440); Muysers 2018 untersucht den Einfluss von Piderits Lehren auf Franz von Lenbachs Porträtkunst; Waldmann 1927 (S. 75) hatte von Lenbachs Methode noch sehr verächtlich als »in unvornehmer Ungeduld« nur vom Physiognomischen ausgehenden Stenografieren eines Charakterkopfes gesprochen.

266 Kollmann 1886 (Achter Abschnitt: Muskeln des Kopfes), S. 252–341, zum Auge vgl. S. 274–296, zu den Gemütsbewegungen S. 308–340.



Abb. 46 Frank Duveneck, *The Cobbler's Apprentice*, 1877, Öl/Holz, 100,3 × 70,8 cm, Taft Museum of Art, Cincinnati, Bequest of Charles Phelps and Ana Sinton Taft, 1913.415



Abb. 47 J. Frank Currier, *The Whistling Boy*, ca. 1873, Öl/Lw., 67 × 50 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, John Herron Fund, 07.2

Duveneck fokussierte bei allen stilistischen Differenzen auch in *Cobbler's Apprentice*, 1877 (Abb. 46),²⁶⁷ und in *He lives by his Wits*, 1878,²⁶⁸ genau dieses Phänomen. Ganz ähnlich wie Duveneck beobachtete J. Frank Currier seinen kleinen *Whistling Boy*, ca. 1873 (Abb. 47), der zudem den Maler/Betrachter mit großen Augen intensiv fixiert.

William Merritt Chase ging 1875 mit seinen Boys geradezu in Serie:²⁶⁹ Er wählte unterschiedliche Modelle, zunächst einen jungen, schüchternen Typen, dann selbst-

²⁶⁷ Duveneck wendete parallel verschiedene Techniken an, darauf verweist auch Carbone in Kat. Mus. New York 2006, S. 484; – Quick bezeichnete dieses Bild als »unfamiliar to the point of being somewhat startling«; Kat. Ausst. Cincinnati 1987, S. 39. – Dass es sich hier um eine gezielte Konstruktion von Realität handelt (vgl. dazu Soengten 2000, die dies anhand Leibls *Drei Frauen in der Kirche* darstellt), in der nicht die narrative Komponente, sondern die Mimik zentrale Bedeutung hat, wird nicht immer verstanden; vgl. dazu den Eintrag zu *Cobbler's Apprentice* im Bestandskatalog der Eigentümerin: »Generally speaking, the artist reveals too little information and deflects too much visual attention to irrelevant details ... One can speculate that Duveneck placed his brushstrokes at a level of importance equal to the painting's narrative.« Kat. Mus. Cincinnati 1995, S. 292.

²⁶⁸ *He Lives by his Wits* [Er schlägt sich irgendwie durch], 1878, Öl/Lw., 113 × 71,1 cm, Collection of Gates Thornton Richards and Margaret Kyle Richards, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frank_Duveneck_-_He_Lives_by_His_Wits.jpg#filelinks (Zugriff 12.08.2021).

²⁶⁹ Insgesamt malte Chase in München mindestens sechs Boys, außer den vier in Anm. 271 aufgeführten noch einen im Profil, *The Whistling Boy*, 1875 (Öl/Lw., 81,3 × 41,9 cm, The Detroit Institute of Arts, City of Detroit Purchase; Pisano 2006, S. 9, OP.23) sowie einen *Boy Eating an Apple (The Apprentice Boy)*, 1876 (Öl/Lw., 45,7 × 33 cm, The Museum of Fine Arts, Houston, Wintermann Collection of American Art, Gift of Mr. and Mrs. David R. Wintermann; Pisano 2006, S. 17, OP.42), bei dem es sich um eine skizzenhafte Version von OP.43 (s. u.) handelt.

bewusstere Verwandte, die rauchen und in Äpfel beißen, bis zu einem jungen Halb-starken.²⁷⁰ Nicht nur, dass sich Chase bewusst verschiedene dieser jungen Persönlichkeiten ins Atelier holte, um den physischen Entsprechungen zu ihrem alters-, aber auch typgebundenen Auftreten nachzugehen, die Details sprechen für seine systematische Auseinandersetzung mit der Mimik seiner Modelle. So lassen sich sogar die durchgespielten Formen des Blicks mehr oder weniger den Kategorien zuordnen, wie sie Piderit unterschied: »a. Der müde und träge Blick, b. Der lebhaftige Blick, c. Der feste Blick, d. Der sanfte Blick, e. Der umherschweifende Blick.« (Abb. 48a–d)²⁷¹ Es geht eindeutig um Typen, nicht etwa um Porträts vertraut gewordener Jungs. Chase variierte die technische Ausführung entsprechend, wählte tastende, weiche Pinselstriche für den *Apprentice* (Abb. 48c) und steigerte sich bis zu *Impudence* (Abb. 48b) zu einem weit-aus größeren Farbauftrag.²⁷²

In der Ausstellung der Society of American Artists 1878 stellte Chase seine Vielseitigkeit zur Schau, indem er den rothaarigen *Apprentice* (Abb. 48d) neben *Ready for the Ride* (Abb. 36) präsentierte.²⁷³ Die Geschmacksrichter gingen wohl deshalb mehr auf den *class issue* als auf die maltechnischen Kontraste ein: »This lady's neighbor is at the other end of the social ladder, and looks as if he never could climb to her level, nor would ever desire to ...« fand Clarence Cook.²⁷⁴ Raymond Westbrooks Interpretation dieses Lehrlings als »an unterrified scion of the working classes« scheint ihm Letzteres dagegen durchaus zuzutrauen.²⁷⁵ Zumindest Van Rensselaer fiel die lebendige Entsprechung der Technik für die »intense, if unbeautiful reality« des *Apprentice* auf.²⁷⁶ Charles de Kay bemerkte in der New York Times eine »great facial distortion« des jugendlichen Rauchers und verortete die Figur in einer volkstümlichen, heilen Welt: »The Apprentice belongs to 1875, and shows an exact portrait of just such a boy as a Bürgermeister

270 Chase' Studium von Adrian Brouwers Darstellungen rauchender Bauern, die gleichzeitig einen Krug in der Hand halten, ist angesichts seiner genauen Kenntnis der Alten Pinakothek mit ihrer umfangreichen Brouwer-Sammlung durchaus wahrscheinlich; zu Brouwer vgl. Renger 1986, S. 35–38.

271 Piderit 1867, S. XIII; zu »a. Der müde und träge Blick« passt ein Gemälde, dessen Echtheit leider nicht bestätigt werden kann: *The Cobbler*, 1877 (Öl/Lw./Holz, 69,9 × 37,5 cm, Private Collection; Abb. in: Kat. Ausst. Framingham 1989, S. 20); E-mail an die Autorin von D. Frederick Baker, dem Vorsitzenden des Chase Catalogue Raisonné Committee vom 26.02.2021; – auch für »f. Der unstäte Blick« eignete sich wohl keiner der Jungs; – für die verbleibenden vier könnte man folgende Zuordnungen treffen: b. *Boy Eating Apple (The Apprentice)*, 1876 (Abb. 48a); ebd., S. 18, OP.43; c. *Impudence, [The Leader]* ca. 1875 (Abb. 48b), Pisano 2006, S. 16, OP.38; d. *Apprentice*, 1875 (Abb. 48c), ebd., S. 14, OP.36; e. *Boy Smoking (The Apprentice)*, 1875 (Abb. 48d), ebd., S. 15, OP.37.

272 Pisano 2006, S. 14, OP.36 und S. 16, OP.38.

273 Ebd., S. 15, OP.37; es handelte sich nicht um OP.36, wie Pisano vermutete, De Kay 1878 beschreibt eindeutig OP.37.

274 Rezension von Cook, *New York Daily Tribune*, 16. März 1878, S. 5, zitiert bei Pisano 2006, S. 14, OP.36.

275 Für Burns 2020 (S. 74) indiziert Westbrooks Kommentar die Assoziation von Chase' ungewaschenem, selbstbewusstem Modell mit der zunehmend unzufriedenen und wehrhaften Arbeiterklasse im eigenen Land. Selbstverständlich spielt dies bei der Rezeption der Malerei Munich men eine Rolle, dennoch erscheinen mir die zitierten Reaktionen gerade im vorliegenden Fall auf eine stärkere Differenzierung hinzuweisen.

276 Van Rensselaer 1881, S. 95, zitiert bei Pisano 2006, S. 15, OP.36.



Abb. 48a William Merritt Chase, *Boy Eating Apple (The Apprentice)*, 1876, Öl/Lw., 94,5 × 59,1 cm, Colby College Museum of Art, Waterville, ME, The Lunder Collection, 2013.042



Abb. 48b William Merritt Chase, *Impudence, [The Leader]*, ca. 1875, Öl/Lw./Holz, 66,7 × 40 cm, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, MA, Gift of anonymous donor, 1931.1

of a German town would greet with the epithet, *Bengel!*«²⁷⁷ Während De Kay aus Chase' minimaler genrehafter Konzession einen Tathergang zu konstruieren suchte, fand ein Kollege in der *New York World* den *Apprentice* zwar interessant, doch ohne ernsthaften Sinn.²⁷⁸ So spiegeln sich in den Kommentaren der Kritiker aktuelle Assoziationen und vor allem Erwartungen an ein unterhaltsames Bildgeschehen.²⁷⁹

Wie grundsätzlich verschieden diese physiologisch-typologischen Momentaufnahmen von bewusst konstruierten Anekdoten waren, soll abschließend der Blick auf Toby Rosenthals Umgang mit dem Lausbubengenre erläutern. Rosenthal inkorporierte

277 De Kay 1878; auch »Burgomasters« kamen aus München, bspw. Walter Shirlaw's, *Burgomaster*, ca. 1876, (Öl/Lw., 53,3 × 43,2 cm, ehem. Slg. Leland Howard); Howard 2005, S. 43, Abb. S. 25.

278 »American Art Society«, in: *New York World*, 17. März 1878, S. 3, Sp. 3–4, erwähnt in: Bienenstock 1986, S. 51.

279 Auch jüngere Exegeten haben sich auf die skizzenhafte Oberfläche konzentriert, etwa Milgrome 1969, S. 22, 28–29; Bryant 1991 (S. 31) betont das Offensichtliche, dass es sich um realistische, nicht idealisierte Figuren handelt.



Abb. 48c William Merritt Chase, *Apprentice*, 1875, Öl/Lw., 94 × 58,4 cm, sign. o.l.: »Will. M. Chase.«, dat. o.r.: »München. 1875.«, Sammlung Mr. and Mrs. Bruce Lueck, South Carolina, Courtesy of Debra Force Fine Art, New York



Abb. 48d William Merritt Chase, *Boy Smoking (The Apprentice)*, 1875, Öl/Lw., 94,1 × 58,4 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT, Purchased through the gift of James Junius Goodwin, 927.169

offenbar Anregungen aus verschiedenen Schaffensphasen J.G. Browns. Dessen derbe humoristische Szenen großstädtischer Zeitungsjungen und Schuhputzer hatten in den 1860er-Jahren bei vielen Betrachtern ungebremste Schadenfreude ausgelöst und waren deshalb als verwerflich kritisiert worden.²⁸⁰ Daraufhin hatte Brown ein harmlos heiteres Moment eingeführt, mal inner-, mal außerhalb des Bildes gelegen, das dem Betrachter Empathie abverlangte,²⁸¹ was nebenbei den *class issue* abfederte.²⁸²

²⁸⁰ Greenhill 2012, S. 13–14.

²⁸¹ Ebd., S. 49–53.

²⁸² Auch Dielman hielt sich an Brown und schuf – ob schon in München, lässt sich nicht nachweisen – in reicher Auswahl und wechselnder Qualität heiter-zerlumpte Schuhputzer und Musikanten; er erhielt dafür einige Anerkennung, etwa von Edward Strahan: »Another was Dielman's »Newsboy«, with his vigorous head, and for him, correct proportions.« Strahan 1879, S. 28; siehe auch Strahan 1880b.



Abb. 49 a–b Toby E. Rosenthal, »Wer zuletzt lacht – lacht am besten«, »He who laughs last – laughs best«, 1876, Öl/Lw., Paar, je 85 × 54 cm, Crocker Art Museum, Sacramento, CA, Crocker Art Museum purchase, with funds provided by Louise and Victor Graf

Rosenthals Lausbuben-Darstellungen »*Aus dem Regen in die Traufe*«, 1874,²⁸³ – kleiner Apfeldieb wird von Besitzer und Hund in die Zange genommen – und »*Wer zuletzt lacht, lacht am besten*«, 1876, (Abb. 49a–b)²⁸⁴ – zwei Lehrbuben werden abwechselnd vom selben Hund bedroht – zielen wie Browns Szenen der 1860er-Jahre auf die Schadenfreude des Betrachters. Es fehlt der versöhnliche appellative Kontakt, doch da die kleinen Schurken innerhalb des Bildraums bleiben und ohnehin im ländlichen Raum angesiedelt sind, bieten sie keinerlei sozialen Zündstoff. Das Bilderpaar »*Wer zuletzt lacht, lacht am besten*« entstand auf Bestellung eines Berliner Kunsthändlers für einen Farbdruck und gelangte bald darauf über den Kunsthandel in eine New Yorker Sammlung. Bereits in den 1870er-Jahren hatte Rosenthal auf beiden Kontinenten eine Repu-

283 »*Aus dem Regen in die Traufe*« war in der *Gartenlaube* (1874), 44, S. 707 abgebildet, bez. »Nach dem Oelgemälde von G. [sic] Rosenthal«, sign. r. u. »Toby E. Rosenthal«, li. u. »X. A. v. Knesing«, URL: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_\(1874\)_707.jpg&oldid=-](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_(1874)_707.jpg&oldid=-) (Zugriff 12.08.2021).

284 »*He who laughs last – laughs best*« erschien mit dem deutschen Titel in der *Gartenlaube* (1876), 30, S. 508–509, bez. »Nach seinem Oelgemälde auf Holz gezeichnet von Toby E. Rosenthal«, URL: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_\(1876\)_508.jpg&oldid=-](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_(1876)_508.jpg&oldid=-) und folgende Seite (Zugriff 12.08.2021); vgl. auch Memmel 2013, S. 12, 177.

tation als Genremaler aufgebaut und über Originale und Reproduktionen beide Märkte bedient.²⁸⁵ Seine Themen kreisten nostalgisch um das vertrauensvolle Verhältnis zwischen den Generationen, die Bewahrung handwerklicher Traditionen und die Schönheit der ländlichen Umgebung. An Maler wie Rosenthal und dessen Genrethemen dachte Muther, als er 1893 – was die Allgemeinheit anging, vielleicht noch etwas verfrüht – die Ablösung der Dorfnovellisten durch zeitgenössische Chronisten konstatierte:

Wir hatten keinen Sinn mehr für die Gartenlaubenmalerei, für all dieses Herzige und Sonnige. Wir waren zu ernst geworden, um über Bilder wie: Die Lehrerin kommt, Der Rasirtag [sic] im Kloster, Schlaf Kindchen schlaf, die zerbrochene Puppe noch dankbar zu lachen. Das ernste, sachliche, moderne Zeitgemälde musste die Historienmalerei des jungen Deutschland werden.²⁸⁶

Genremalerei US-amerikanischer Studenten der 1870er-Jahre

Rosenthals Weg als Genremaler in München stellt eher die Ausnahme unter seinen Landsleuten in den 1870ern dar, wofür sicher seine frühzeitige und irreversible Integration in die dortige Kunstszene verantwortlich war; auch bei David Neal oder Carl Marr, bei Richard Gross oder Peter Krämer greift dieses Argument.²⁸⁷ Grundsätzlich stand die Genremalerei mit ihren »anonymen, »unhistorischen« Figuren in ihrem individuellen Lebensbereich«, die »das wahre Leben abzubilden vorgibt«,²⁸⁸ in den 1870er-Jahren noch nicht im Zentrum amerikanischer Ambitionen. Samuel Isham resümierte 1905:

He [the student of the 1870s] was rarely able to paint a clever genre picture, nor as a rule did he desire to do so. His ambition as well as his real feeling directed him to more purely artistic qualities, to refinement of drawing, beautiful color, skilful handling. His ideals were incomplete and savored of the school which he had so recently left, where a well-constructed figure or a bit of strong, sure handling had been enough to win the praise or admiration of his fellows.²⁸⁹

Dass die jungen Amerikaner sich auf die Beherrschung virtuoser Technik und Figurerdarstellungen ohne thematische Verwicklungen konzentrierten, war in den Augen heimischer Kommentatoren zunächst kein Nachteil. Ohnehin war die Genremalerei – in

285 Rosenthal erhielt vielfach Aufträge aus dem New Yorker Kunsthandel u.a. für *Alarm im Internat (Seminary Alarmed)*, 1877; Rosenthal 1927, S. 82.

286 Muther 1893, S. 520.

287 Zu Richard Gross allg. vgl. AKL, Bd. 63, S. 133–134; zu Krämer allg. vgl. Bruckmann 1982, S. 379–340; TB, Bd. 21, 1927, S. 379.

288 Gaegtens 2002, S. 13.

289 Isham 1943, S. 367.

der ersten Jahrhunderthälfte eine besonders beliebte, da pittoreske, vorwiegend ländliche Idylle verklärende Form der Unterhaltung – in den 1870er-Jahren in die Krise geraten, selbst wenn renommierte Vertreter, allen voran John George Brown, Winslow Homer und Eastman Johnson, weiterhin die Gunst von Ausstellungsbesuchern und Sammlern genossen. In besseren Kreisen galt das amerikanische Genre als naiv, provinziell und regressiv.²⁹⁰

Währenddessen erlebte die Münchner Genremalerei in den 1870er-Jahren einen deutschlandweiten Boom und entwickelte sich zum Exportschlager vor allem nach England und in die USA.²⁹¹ Für die nächsten Jahrzehnte war sie so hoch bewertet, dass nicht nur führende Vertreter, sondern auch deren Epigonen davon komfortabel leben konnten. Hermann Schlittgen polemisierte im Rückblick: »... die meisten Bilder gingen nach Amerika, von der hohen Kunst bis herab zum schlimmsten Kitsch: das Bauernbild, grob oder sentimental, das Kostümbildchen, der Gretchenkitsch.«²⁹²

Als US-amerikanischer Kunststudent kam man sicher nicht umhin, sich die Frage nach hoher Kunst oder Kitsch zu stellen, sich dagegen zu entscheiden wie Duveneck und seine Anhänger oder dafür wie manche (Möchtegern-)Expats. Doch man muss hier differenzieren, inwieweit sich (Des-)Interesse überhaupt äußern konnte. Genrebilder waren eine Sache für Fortgeschrittene, für Komponierschüler. Und sehr viele, die mit geringen Vorkenntnissen angereist waren, reisten wieder ab, bevor sie dieses Niveau überhaupt erreichten. Manche, die sich in ihrer späteren Karriere als durchaus genreaffin herausstellen sollten, wie etwa Freer, Dielman oder Koehler, blieben bis Ende des Jahrzehnts bei der Einzelfigur. Während ihre Münchner Arbeiten immerhin bekannt sind, hat sich von anderen ausgewiesenen Genremalern wie J.M. Stone, Henry Alexander, Henry Farny oder Paul Harney nichts aus der Studienzeit erhalten.²⁹³ Nicht selten wurden die Münchner Eindrücke durch andere in Italien oder Frankreich abgelagert, bevor sie sich erzählerischen Bildern zuwandten – das trifft etwa auf Thad Welch, Theodore Wores oder Julius Rolshoven zu.²⁹⁴ Wer in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts in München eintraf, produzierte, wenn überhaupt, erst in den 1880er Jahren komplexere Werke. Daraus ergibt sich für jene Jahre ein verhältnismäßig geringer Stellenwert

290 Johns 1991, S. XI, 199–202; zu den veränderten Aufgaben der Genremalerei vgl. Conrads 2009.

291 Zur Bedeutung der USA für den Münchner Kunstmarkt vgl. auch S. 42–43; allg. Langenstein 1983.

292 Schlittgen 1947, S. 76–77; nicht umsonst soll die Bezeichnung »Kitsch« von Münchner Kunsthändlern der 1860er- und 70er-Jahre in Umlauf gebracht worden sein.

293 Stone ist heute obskur; von Henry Alexander sind nur Werke aus den USA bekannt; – Farny wurde vor allem für genrehafte Szenen aus der Welt indianischer Stämme bekannt; als typisch Münchnerisches Genreporträt gilt sein Gemälde *The Silent Guest*, 1878 (Öl/Lw., 101,8 × 76,2 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of General M.F. Force), das bald nach der Rückkehr nach Cincinnati in einem »German beergarden« entstand. – Von Harney werden auf dem lokalen Kunstmarkt in Missouri Beispiele ländlicher Genreszenen, Mönchs- und Hühnerbilder angeboten, chronologische Bestimmungen innerhalb dieses gleichförmig erscheinenden Werks sind schwierig; URL: <https://www.invaluable.com/artist/harney-paul-e-jr-nzpsdtofxr/sold-at-auction-prices/> (Zugriff 12.08.2021).

294 Zu Welch vgl. Reid 1924; zu Wores vgl. Kat. Ausst. Oakland 1976; zu Rolshoven, der in Italien malte, bis er während des 1. Weltkriegs nach Taos, NM, kam, vgl. Kat. Ausst. Dayton 1976, S. 126.

dieser Produktionssparte, der keine ausführliche Beschäftigung rechtfertigt, zumindest aber eine exemplarische Darstellung verlangt. Deshalb werden (nach Rosenthal) mit Walter Shirlaw als Münchner Genremaler der 1870er *par excellence* und Charles F. Ulrich als erstaunlichem Erneuerer des Genres in New York unterschiedliche Modelle der Adaption und Ablehnung Münchner Muster vorgeführt und deren Anschlussfähigkeit in den USA überprüft.

High and Low: Genre in den Mal- und Komponierklassen

Franz Theodor Kugler hatte die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts in zwei Kategorien unterteilt: in ein »niederes«, gemeines, humorvolles, mit »geistreich keckem Pinselspiele« ausgeführtes Wirtshausgenre (vertreten durch David Teniers, Jan Steen, Adrian von Ostade) und ein »höheres«, dessen Gegenstände »aus den Verhältnissen der höheren Classe der Gesellschaft, theils dem Treiben der häuslichen Wirthschaft entnommen« (Gerard Terburg/Terborch war für die erste, Gerard Douw für die zweite Sparte zuständig), durch »die feine Durchbildung des Helldunkels« einen »Reiz« erzielte, der »Ausdruck einer gemüthlichen Stimmung« sei.²⁹⁵ Die Engführung der Malerei der Münchner Schule in der zweiten Hälfte des 19. mit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts spiegelt sich in einer ähnlichen Unterteilung. Man könnte etwas überspitzt behaupten, dass die Vertreter der Diez-Schule im Rückgriff auf das »niedere« Genre derbe Modelle in offener Machart auf die Leinwand brachten, während die Bewunderer des »höheren« Genres aufgeräumte Interieurs wahlweise mit *Elegants* bevölkerten, wie Arthur von Ramberg, oder mit idealisierten Landbewohnern, wie Franz Defregger. Die Lindenschmit-Schule läge irgendwo dazwischen, ebenso die Piloty-Schule – natürlich nicht der Meister selbst, der in reiferen Jahren ausschließlich Historienmaler war.

Erst als Komponierschüler wurden die jungen Studenten von ihren Professoren zur Findung einer thematischen Nische gedrängt, die ihren künstlerischen Schwerpunkt und ihre wirtschaftliche Grundlage bilden sollte. Die durch den Kunstmarkt geförderte Bevorzugung einer diversifizierten Genre- gegenüber der Historienmalerei führte zu einer Verunklärung des Gattungsbegriffs sowie zu vielseitigen Synthesen – zwischen Wirklichkeitsdarstellung und Idealisierung, zwischen der vergangenen und gegenwärtigen Welt, zwischen dem Ambiente der Herrschenden und dem ihrer Untertanen.²⁹⁶ Ausländische Akademiestudenten wurden von den Professoren dazu angehalten, sich ein Thema aus der Geschichte oder Folklore ihres Heimatlandes anzueignen, um damit ihren Beitrag zu einer im Zeitalter der Nationalstaaten als unerlässlich erachteten, nationalidentifikatorischen Kunstentwicklung zu leisten. Süd-, ost- und nordeuropäische Studenten folgten dieser Vorgabe bereitwillig, US-amerikanische jedoch kaum.²⁹⁷

295 Franz Theodor Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842), zitiert in: Gaetgens 2002, S. 384–385.

296 Schlecking 2016 (S. 73) zitiert dazu Wolfgang Kemp: »Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff«, in: Kemp 2006, S. 137.

297 Vgl. Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 264–292; Kehr 1990.

In den 1870er-Jahren studierten US-Amerikaner in den Komponierschulen von Piloty (bis in die späten 1870er-Jahre), Diez (ab 1871), Ramberg (bis 1875), Lindenschmit (ab 1875), sowie Max (ab 1878) und Defregger (ab 1878). Pilotys Schule war die berühmteste für die Verbildlichung historischer und literarischer Inhalte, doch auch hier wurde Bäuerliches und Sentimentales gemalt. Bei Ramberg behandelten (wenige) Schüler die Eleganz ferner Zeiten ebenso wie zeitgenössisch Ländliches, bei Max versuchten (noch weniger) Schüler dem Meister in seiner symbolistisch-religiösen Malerei nachzufolgen, und die vereinzelt Studenten Defreggers fühlten sich in dessen bäuerliches Genre ein. Während in der Diez-Schule vor allem Einzelfiguren entstanden, wurden in der Lindenschmit-Schule Themen mit mehreren Figuren inszeniert, in den 1880er-Jahren auch durch US-Amerikaner mit Neigung zu Historie und Genre. In allen Klassen gab es hybride Kombinationen von Stoffen und eine große Bandbreite an emotionalen oder sentimentalischen Ausformulierungen.

Für die US-amerikanischen Schüler hätten sich nach Ansicht ihrer Professoren Episoden aus der eigenen Geschichte, Bilder von modernen Städten und dem ›Wilden Westen‹ angeboten, doch sie ließen sich weder von deutschen Projektionen noch von nativ(istisch)en Forderungen zuhause beeinflussen.²⁹⁸ Von Ausnahmen abgesehen hielten sie sich in den 1870er-Jahren an die gängigen bäuerlichen oder altmeisterlich inspirierten Themen, andere Sujets wie Stadtansichten und Landschaften mit menschlicher Staffage übten sie während der für Münchner Künstler üblichen Reisen nach Holland, Tirol oder Venedig.²⁹⁹ Reisen nach Paris von München aus dienten offenbar vor allem dem Besuch des Salon und der Museen, nicht dem Malen vor Ort.³⁰⁰ Solch eine weitgehende Anpassung an lokale Verhältnisse erschwerte einen direkten Transfer auf amerikanische Verhältnisse und Sujets – die Heimgekehrten klagten erst einmal über den Mangel an malerischen Motiven im amerikanischen Alltag.³⁰¹ Dann setzten notgedrungen erneute Prozesse der Adaption oder Ablehnung ein. Selbst unter den Münchner Expats gab es unterschiedlich enge Bezüge zur amerikanischen Kunst- und Käuferszene. Während Rosenthal und Hermann Hartwich, auch Richard Gross, dort über längere Zeit spezifisch bayerisch konnotiertes Genre auf den Markt brachten, verlegte sich etwa Georg von Hoesslin, der in beiden Ländern mit idealen Frauenfiguren erfolgreich war, auf italienische Landschaften.³⁰² Wieder andere, wie Carl Marr oder Robert Koehler, behielten mit zweifach kompatiblen Werken die Vorlieben beider Nationen im Blick.

Die Rückkehrer suchten nach Möglichkeiten, das Gelernte und im Idealfall Gelobte neuen Herausforderungen anzupassen. Im Folgenden sollen die Karrierestarts von

298 Zu populären deutschen Amerikabildern vgl. Kat. Ausst. Frankfurt 2006.

299 Harry Chase schwenkte nach Reisen in Holland und Dänemark auf maritimes Genre um; W.M. Chase, Duvencek und die Boys malten Venedig und seine Bewohner, andere Florenz, fast alle behandelten Motive in Orten wie Rothenburg o. T., im ländlichen Bayern und in den Alpen.

300 Mir ist kein Werk mit Pariser Provenienz bekannt, das während der Studienzeit in München entstand.

301 Isham 1943, S. 464, 468.

302 Zu Hermann Hartwich vgl. AKL, Bd. 70, S. 2, zu Richard Gross: AKL, Bd. 63, S. 133; zu George von Hoesslin: TB, Bd. 17, S. 223–224; sowie dessen Selbstbiografie in: Zils 1913, S. 183–185.

Walter Shirlaw und Charles F. Ulrich unterschiedliche Strategien veranschaulichen: Bei Shirlaw folgte der extensiven Assimilation künstlerischer Prinzipien in München eine allmähliche Ablehnung und Neuorientierung in den USA; er bezog zwar weitere, anderswo in Europa erworbene Kenntnisse ein, wies sie jedoch nicht mehr als solche aus. Aus Münchner Sicht war seine Formation komplett, aus amerikanischer beeinträchtigte sie seine Karriere nachhaltig. Werkbeispiele aus beiden Schaffensphasen machen seine Wandlung nachvollziehbar. Ganz anders Ulrich, von dem keine fortgeschrittenen Arbeiten aus München vorliegen, weshalb hier versucht wird, aus der New Yorker Retrospektive über seine Münchner Formation zu mutmaßen. Wie auch immer diese ausgesehen haben mag, sie ermöglichte ihm eine kreative, neuartige Verbildlichung des amerikanischen Alltags. Doch anstatt seinen schnellen Erfolg auszubauen, entschied Ulrich sich für ein Leben als Expatriate, in dem er sukzessive neue (europäische) Entwicklungen assimilieren sollte.

Walter Shirlaw und die Tücken des Teutonischen Akzents

Als Walter Shirlaw 1871 nach München kam, hatte er bereits einige genrehafte Figurenbilder geschaffen.³⁰³ Er war erfahrener und mit 34 Jahren bedeutend älter als das Gros seiner Akademiekollegen. Trotzdem durchlief er bis 1877 die komplette akademische Ausbildung – von der Antiken- bis zur Komponierklasse.³⁰⁴ Seine Einschätzung der zur Disposition stehenden künstlerischen Leitfiguren verrät einiges über seine Zielsetzungen: Als Komponierlehrer entschied er sich für Ramberg, »for his refinement of composition«, und gegen Piloty, »because he thought that artist theatrical, and not possessed of the sense of truth of composition«; bezeichnenderweise soll er Leibl nicht gemocht haben, »because he was too truthful.«³⁰⁵ Als Ramberg nach einem Jahr verstarb, wechselte er zum Nachfolger Lindenschmit, dessen »vigor und strength of color« ihm imponierten.³⁰⁶ Shirlaws erstes in den USA ausgestelltes und gefeiertes Werk *Toning the Bell*, 1874, entstand noch unter Ramberg, zwei weitere, hier näher zu betrachtende Gemälde, *Sheep Shearing in the Bavarian Highlands*, 1876, und *Good Morning*, vor 1878, bei Lindenschmit.³⁰⁷ Alle zeigen mehrere Figuren mit Tieren, vereint durch eine nachvollziehbare Handlung in einem landwirtschaftlichen Raum. Der aus Wien stammende Arthur von Ramberg (1819–1875) hatte in den 1860er-Jahren in München großen Erfolg

303 *The Young Musician* [auch *Boy with a Fiddle, Musical Appeal*] und *The Young Minstrel*, 1861, an der National Academy bzw. an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts ausgestellt; Cooke 1988, S. 41, Anm. 66; zu *Child Chasing a Butterfly*, 1862, vgl. Howard 2005, S. 12, Abb. 2; Quick 1983, S. 80.

304 Als einer der wenigen aus der Gruppe der bekannteren Studenten der 1870er-Jahre machte er Angaben zu allen seinen Lehrern, deren Qualitäten sowie seiner jeweiligen Verweildauer in ihren Klassen.

305 Bartlett 1881, S. 99.

306 Ebd.

307 Zu *Toning the Bell*, 1874 vgl. Kat. Ausst. Washington 1993, S. 317; Kat. Mus. Chicago 1998, S. 208–210; – *Sheep Shearing in the Bavarian Highlands*, 1876, (Öl/Lw., ca 127 × 213,4 cm) wurde vom St. Louis Museum deakzessioniert, heute Priv. Slg. Kalifornien; Conrads 2000, S. 99; Howard 2005, S. 20; – *Feeding the Geese* [später *Good Morning*], vor 1878, keine Bilddaten bekannt, ehem. Albright Gallery, Buffalo, deakzessioniert, Verbleib unbekannt, Abb. und Beschreibung in: Anon. 1878d, S. 360–361, Bartlett 1881, S. 100.

mit Genremalden der »höheren« Kategorie, deren Bildpersonal verhalten agiert und deren malerische Behandlung sich durch eine raffinierte Koloristik auszeichnet – nach Ansicht Uhde-Bernays' war Ramberg »der erste wirklich moderne Münchner Maler«. ³⁰⁸ Seinen Schülern, unter denen sich in den 1860er-Jahren Leibl und einige spätere Mitglieder des Kreises befanden, vermittelte er einen verhaltenen Realismus, der von der Wiener Romantik und den Lichtstimmungen holländischer Maler wie Gerard Terborch und Gabriel Metsu geprägt war. ³⁰⁹



Abb. 50 Walter Shirlaw, *Toning the Bell*, 1874, Öl/Lw., 101,6×76,2 cm, sign. u.l.: »Walter Shirlaw/1874«, Art Institute of Chicago, Friends of American Art Collection, 1938.1280

308 Uhde-Bernays 1983, S. 66.

309 Ebd., S. 102

Auch Shirlaw's *Toning the Bell* (**Abb. 50**) modelliert mit weichem Pinsel starke Hell-Dunkel-Kontraste, akzentuiert von hellen, kräftigen Farben, die visuelle Zusammenhänge herstellen. Das musikalische Thema, dessen Priorisierung durch zahlreiche Studien für den Geiger deutlich wird,³¹⁰ erweiterte Shirlaw durch eine Reihe von Nebenfiguren und Tieren zu einer heimeligen, volkstümlichen Szenerie. Für den Betrachter schuf er kleine Motive gerührter Entdeckerfreude, wie sie für die Münchner Genremalerei typisch waren.³¹¹ Bei der Präsentation des Bildes im Münchner Kunstverein wurde »Walter Shirlaw's, eines Schülers von Ramberg, ebenso originell erfundene als harmonisch durchgeführte ›Glockenprobe‹« hervorgehoben.³¹² 1876 vertrat *Toning the Bell* mit Chase' *Court Jester* und Rosenthals *Elaine* die Münchner Expatriate-Fraktion auf der *Centennial Exhibition* in Philadelphia.³¹³

Mit seiner augenfälligen Vorliebe für hohe, atmosphärisch aufgeladene Räume³¹⁴ lag Shirlaw ohnehin auf der Linie seines zweiten Komponierlehrers Lindenschmit; dessen *Ulrich von Hutten 1516 in Viterbo*, 1869, zeigt einen ähnlichen Raumausschnitt wie *Toning the Bell*.³¹⁵ Auch zu genauen Vorstudien, die Lindenschmit seinen Studenten verordnete, musste er Shirlaw vermutlich nicht anhalten. Zu dessen zweitem Münchner Hauptwerk *Sheep-Shearing in the Bavarian Highlands*, 1876 (**Abb. 51**), haben sich zahlreiche Zeichnungen und eine große Ölstudie erhalten,³¹⁶ von denen offenbar ein Großteil in den Ställen von Polling entstand.³¹⁷ Unter New Yorker Kritikern galt es als Shirlaw's Meisterstück,³¹⁸ an dem sie alle folgenden Arbeiten maßen, wobei sie je nach Entwicklung ihrer ästhetischen Sehgewohnheiten zu unterschiedlichen Resultaten gelangten.

310 *Der Kapellmeister*, o.J., Lw., 104 × 70,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München; *The Violinist*, n.d., Öl/Lw., 37,5 × 23,2 cm, Mead Art Museum, Amherst College, Amherst, MA, Gift of Gabriella Plimpton Ressler and Dr. W. Plimpton Jr. to the Herbert W. Plimpton Collection; *Studies for the violinist and bellmaker*, ca. 1874, Blei, 45,7 × 33,0 cm, Cooper-Hewitt Museum of Design, Smithsonian Institution, New York; *Study for the violinist*, ca. 1874, Tusche laviert, 31,1 × 20,0 cm, National Gallery of Art, (Corcoran Collection, Gift of Miss Florence Heywood), Washington, D.C.

311 Diese Details haben zu reichen Spekulationen geführt; Cooke 1988, S. 19–28; zitiert in: Kat. Mus. Chicago 1998, S. 208–210.

312 Anon. 1875c.

313 Koehler 1877, S. 243; Weir 1878, S. 122; Orcutt 2005, S. 160; Howard 2005, S. 17.

314 Shirlaw malte weitere Bilder von Innenräumen in München: *The Inn, Germany*, ca. 1873 (Öl/Lw., 62,5 × 51,4 cm), URL: <https://americanart.si.edu/artwork/inn-germany-22359> und *Bell Foundry, Germany*, ca. 1874 (Öl/Lw., 73,4 × 56,7 cm), URL: <https://americanart.si.edu/artwork/bell-foundry-germany-22355> beide Smithsonian American Art Museum, Gift of Mrs. Walter Shirlaw (Zugriffe 15.08.2021).

315 *Ulrich von Hutten 1516 zu Viterbo*, 1869, Öl/Lw., 119 × 177 cm, Museum für bildende Künste Leipzig.

316 Die Ölskizze *Schafschur*, 69 × 87 cm, wurde auktioniert bei Auktionshaus Kaupp, Sulzburg, am 26.09.1998, Los 1761; leider ist das Abbildungsmaterial zu schlecht für eine Reproduktion; Vorzeichnungen zum Gemälde sind reproduziert in: Bartlett, 1881, S. 100–102 und Bartlett 1881a, S. 149; *Study for »Sheep-Shearing in the Bavarian Highlands«* (Blei, 11,3 × 19 cm) versteigert bei Wickliff & Auctioneers, Carmel, IN, Lee Howard Estate Art Collection, 31.03.2010, Los 1; *Studies of Sheep*, Blei, 28,4 × 39,1 cm, Metropolitan Museum of Art, Gift of Mrs. Walter Shirlaw; weitere Vorzeichnungen aufgeführt bei Ketelhohn 1986, S. 32–34.

317 Zwischen Mai 1875 und Mai 1876 gibt es mehrere Einträge Shirlaw's im Pollinger Fremdenbuch des Schreiberwirts, Museum Polling.

318 Anon. 1883h, S. 30: »... his most important picture«; auch Van Rensselaer bezeichnete es als »the great picture of the year«; Van Rensselaer 1881, S. 93; Sheldon 1879, S. 97.



Abb. 51 Walter Shirlaw, *Sheep-Shearing in the Bavarian Highlands*, 1876, Bilddaten und genauer Verbleib unbekannt, Reproduktion in: *Art of the World*, Bd. 6, 1893, n.p.

Auf der Jahresausstellung der National Academy 1877 wurde *Sheep-Shearing* als realistisch-faktische Bestandsaufnahme einer ländlichen Routine sehr positiv bewertet,³¹⁹ doch im Jahr darauf wurde es in Chicago anlässlich seiner Präsentation in der Art Gallery von einem führenden Kritiker für sein »total lack of sentiment« gerügt und seine im Vergleich zu *Toning the Bell* stärkere Betonung des Maltechnischen gegenüber dem Anekdotischen negativ gewertet.³²⁰ Trotz seiner Auszeichnungen in München, Paris und den USA hatte dieses Gemälde noch Jahre später keinen Käufer gefunden, was die Fürsprecher der »younger men« als weiteren Beleg für die mangelnde Unterstützung durch amerikanische Sammler anführten, welche viele von ihnen zurück nach Europa treibe.³²¹ Ein drittes Genremalerei, *Good Morning*, ca. 1876 (Abb. 52), provozierte bereits bei seiner ersten Vorstellung 1878 in der Ausstellung der Society of American Artists ambivalente Reaktionen.³²² Es zeigte ein dickes, bayerisches Bauernmäd-

319 Eher ungewöhnlich für Shirlaw war die Kritik von Anon. 1877e (S.160), der zwar »strong, firm drawing« aber auch »lack of harmony and subordination of parts« beschreibt.

320 Anon: »The Exposition«, in: *Chicago Tribune*, 9. Sept. 1877, S. 2, zitiert in: Jensen 2007, S. 77–78; Jensen weist darauf hin, dass der Ruf, der *Sheep-Shearing* aus New York vorausseilte, den Chicagoer Kritiker – aus Ärger über die von der New Yorker Presse stets geschürten Minderwertigkeitskomplexe Chicagos in Sachen Kultur – veranlasst habe, streng mit Shirlaws Bild zu verfahren.

321 »... the artist's well-known picture of Sheep Shearing, which ought to have found a permanent housing long ago«; Anon. 1883h, S. 30; Shirlaw hatte durchaus kommerziellen Erfolg; als er 1880 bei Messrs. Doll & Richards in Boston 58 Ölgemälde und Aquarelle ausstellte, wurden viele verkauft; Anon. 1880a, S. 85.

322 Auch *Feeding the Poultry* wurde 1876 mit *Toning the Bell* auf der *Centennial Exhibition* gezeigt; Weir 1876, S.122; – es gab wohl weitere Bilder mit Gänsen: Howard erwähnt *The Goose Girl*, ca. 1875 (Öl/Lw., 48,6 × 24 cm, Indiana University Art Museum, Morton and Marie Bradley Memorial Collection), Howard 2005, Abb. 6, Text. S. 17; auch Anon. 1883h (S. 31) beschreibt ein *Goose Girl* auf Shirlaws Staffelei.

chen bei der Fütterung der Gänse: ein banaler Bildgegenstand, der, in Ermangelung anderer Anknüpfungspunkte, die Kritik auf volkskundliche Abwege führte. Der sicher sympathisierende Charles de Kay erwies mit seiner Betonung des deutschen Charakters der Schöpfung ihrem Urheber einen zweifelhaften Freundschaftsdienst:

... it is hard to believe that Shirlaw, the painter of No. 23, »Good Morning« is not a born German, so perfectly does he exhibit the good qualities of German work, and so well has he grasped the little touches of German character. The woman standing in the shady barn, who has just left out a flock of geese, is a Teuton of the kind Kaulbach loved to paint; the little boys are truly of the race, ...³²³

Einige Jahre später spottete Strahan zurück:

How remarkable is the fidelity of this artist to the loves of his old studio-days in Munich! The models that inspire him, and continue to sit for him ideally, are married now, or fattened, or emigrated; or they are dead, their bones are dust ...; yet he sees them plainly still, and sees nothing else, and perseveres in transplanting the Kaulbach race into the galleries of America.³²⁴

Allmählich dürfte Shirlaw aufgegangen sein, dass seine weitgehende Assimilation bayerischer Genremalerei langfristig prekäre Konsequenzen haben würde. Seine Versuche, sich amerikanischen Themen zu widmen, fanden wenig Anklang.³²⁵ Äußerlich gesehen schien er sehr erfolgreich, war seit seiner Rückkehr nach New York 1878 Präsident der Society of American Artists und Kompositionslehrer an der Art Students League geworden – beides Institutionen, die er mitbegründet hatte. Doch offenbar geriet der Maler in eine Schaffenskrise, er schränkte seine Lehrtätigkeit ein,



Abb. 52 Walter Shirlaw, *Good Morning*, ca. 1878, Bilddaten und Verbleib unbekannt, Foto: Detroit Publishing Co., Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.

³²³ De Kay 1878; de Kay gehörte mit Shirlaw zu den Gründern der Society of American Artists und aus seinem Artikel spricht Sympathie für Shirlaws Kunst; auch S.G.W. Benjamins Darstellung der Primitivität und Rückständigkeit der bayerischen Bauern, denen sich Shirlaw künstlerisch so intensiv gewidmet habe, war wohl eher konterproduktiv; Benjamin 1879, [vI Walter Shirlaw] o. S.

³²⁴ Strahan 1883.

³²⁵ Dass er *The Marble Quarry*, 1880, eine Szene aus New England im Stil der Münchner Schule interpretierte, gefiel nicht; Isham 1943, S. 382; vgl. auch Benjamin 1880c, S. 260.

und seine öffentliche Präsenz nahm ab.³²⁶ Er ging auf ausgedehnte Studienreisen, unter anderem nach Italien, wo er in Venedig einen sehr viel flüssigeren Stil entwickelte.³²⁷ In den USA malte er nun Frauen als elegante Chiffren oder ideale Akte für die er zweifellos auf seine intensive Schulung im Aktsaal der Akademie zurückgreifen konnte.³²⁸ Trotz alledem ist Shirlaw in die amerikanische Kunstgeschichte als der Munich man eingegangen, welcher seine Münchner Prägung am wenigsten ablegen konnte.³²⁹ 1929 erklärte Royal Cortissoz, anlässlich einer von Katherine Dreier für ihren ehemaligen Lehrer organisierten Ausstellung:

Why is it, then, that he never achieved quite the fame of his comrades of the Munich days, Duveneck and Chase? It was due to the persistence in him on the very tradition to which he owned so much, the very Munich training which had made him a brilliant brushman. [...] Painter's painter though he was, he nevertheless lapsed into something like monotony, somehow giving to every subject the same subtly Teutonic accent. He had ardor and ability, but he lacked creative energy and originality.³³⁰

Charles Frederic Ulrichs neue Bilder für das Land

Charles Frederic Ulrich führte eine dritte Karrierestrategie des in München ausgebildeten Genremalers vor – die der kontinuierlichen Readaption und Neuorientierung. Ulrich lebte seit 1875 bis vermutlich 1881 in München und rezipierte offenbar nicht nur dortige, sondern auch andere europäische Vorbilder und verinnerlichte Charakteristika der 1870er- sowie Strömungen Anfang der 1880er-Jahre. Aus seiner Münchner Zeit hat sich anscheinend, abgesehen von dem bereits vorgestellten Studienkopf aus der Lindenschmit-Schule, kein schriftliches oder bildliches Zeugnis erhalten.³³¹ Jenseits der akademischen Präsenz sind lediglich einige Besuche in Polling nachgewiesen,

326 Während 1877 Shirlaw noch vor Duveneck und Chase eingewertet wurde, führte Chase 1881 die Rangliste an, da Shirlaw in den vergangenen Jahren nicht viel in New York ausgestellt hatte und Duveneck noch im Ausland wohnte; Van Rensselaer 1881, S. 93.

327 *Washerwomen*, ca. 1880, Öl/Lw., 47 × 76,2 cm, Art Institute of Chicago, Gift of Emmanuel F. Selz; *The Gypsy*, n. d., Öl/Lw., 84,5 × 55,2 cm, National Academy of Design, New York.

328 Nicht bekannt ist, ob sich Shirlaw für seine Verkörperung der Tugenden – etwa für das Capitol in Washington [Second Floor, West Corridor. Mural of Physics by Walter Shirlaw. Library of Congress Thomas Jefferson Building, Washington, D.C.], URL: <https://www.loc.gov/item/2007684505> (Zugriff 12.08.2021) – auch an Idealfiguren Lindenschmits für Wand- und Deckengemälde der Rathäuser von München, Kaufbeuren und Heidelberg orientierte; zu Letzteren vgl. Silberbauer 2002, S. 124–161, 452–474; Pecht 1886a, 156–157.

329 Isham 1943, S. 382.

330 Cortissoz in der *New York Herald Tribune*, 1. Dez. 1929, zitiert in Anon. 1919, S. 20.

331 Dass der Sohn von W. Lindenschmit d.J. (ebenfalls Wilhelm) Ulrich unter die 76 bedeutendsten Schüler seines Vaters zählte, könnte Ulrichs Präsenz in München seit den späten 1880er-Jahren geschuldet sein; W. Lindenschmit an Professor Marr, 12. Dez. 1908, AdBK München, Registratur, Personalakte von Wilhelm Lindenschmit d.J.; zu Ulrich in Deutschland vgl. Gurlitt 1892, S. 36–37; Kat. Ausst. München 1913, S. 70; Meislin 1996; Williams 1973, S. 204–206; Kat. Ausst. Dayton 1976, S. 138.

zuletzt 1879 zusammen mit Duveneck.³³² So basieren die hier gezogenen Rückschlüsse auf seine künstlerische Formation zwischen 1875 und dem Frühjahr 1882, als er in New York einen ersten Ausstellungserfolg feierte,³³³ auf einer Serie beindruckender Gemälde, die er bis zu seinem erneuten Umzug nach Europa im Frühjahr 1885 schuf.³³⁴ Ulrich erregte einiges Aufsehen: zunächst mit Darstellungen von (Kunst-)Handwerker*innen in New York sowie Mitgliedern einer ländlichen Sektierergemeinde in Ephrata/Pennsylvania, dann Anfang 1884 mit seinem berühmten Bild europäischer Einwanderer in Castle Garden, und schließlich, im Sommer desselben Jahres, mit mehreren Genrebildern aus Haarlem, Holland, die ebenfalls Handwerker sowie Waisenkinder im traditionellen Gewand zeigen. Die meisten dieser Bilder sind auf Holz gemalt, anfänglich relativ kleinformatig und mit einem hohen Grad an detailliertem »finish«.

An Amateur Etcher, (An Etcher in his Studio), ca. 1882 zeigt einen älteren Mann vom Typ Rembrandt, der beim nächtlichen Schein einer Lampe im wohnlich eingerichteten Atelier arbeitet.³³⁵ Das kleine Gemälde weist die gleiche dunkle, brauntonige Farbskala auf wie *Glass Blowers*, 1883,³³⁶ *Moment Musicale*, 1883,³³⁷ *In the Land of Promise*, *Castle Garden*, 1884 (**Abb. 56**), und *The Village Printing Shop, Haarlem, Holland*, 1884 (**Abb. 54**). Diese sind glatter und detaillierter gemalt als gemeinhin in der Lindenschmit-Schule üblich, entsprechen jedoch mit der dunklen Palette inklusive starkfarbiger Akzente ganz deren Konvention. Verblüffenderweise entstanden parallel dazu Gemälde wie *The Old Fireplace, Granny*, 1882 (**Abb. 55**) *The Glass Engraver*, 1883 (**Abb. 53**), *A Dutch Typesetter*, 1884,³³⁸ oder *The Waifs*, 1884,³³⁹ die mit ihren klar umris-

332 Apr./Mai 1876 mit Twachtman und Shirlaw, Sept. 1876 mit Louis Ritter und Henry Alexander, Okt. 1877 und März 1879 mit Duveneck; Peters 2000, S. 91, basierend auf dem Fremdenbuch des Schreiberwirts, Museum Polling; Ulrich soll 1880 in Düsseldorf ausgestellt haben und im gleichen Jahr an der National Academy of Design; Anon. 1894c.

333 Seinen allerersten Erfolg brachte ihm *Wood Engraver*, 1882 (Öl/parkettierte Holztafel, 47,3 × 25,7 cm, Christie's American Art Online, 18433, Los 86, 23.07.–07.08.2020), URL: <https://onlineonly.christies.com/s/american-art-online/charles-frederick-ulrich-1858-1908-86/95209> (Zugriff 12.08.2021), das eine weibliche Holzschneiderin von hinten vor einem Fenster arbeitend zeigt, auf der Jahresausstellung der National Academy im Frühjahr 1882; Anon. 1898b; Meislin 1996, S. 15. – In einem Nachruf auf Ulrich wird seine professionelle Tätigkeit in New York auf 1879 bis 1884 datiert, Anon. 1908; 1883 wurde sein Aufenthalt in München mit etwa acht Jahren beziffert; Anon. 1883i.

334 Laut Bruce Weber verließ Ulrich die USA am 7. Apr. 1885 auf der Arizona; Weber 1985, S. 252.

335 *An Amateur Etcher*, ca. 1882 (Öl/Holz, 30,5 × 22,2 cm), Sotheby's New York, 30.11.1999, Los 104; URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Charles_Frederic_Ulrich_-_etcher_in_his_studio.jpg (Zugriff 12.08.2021); – diese Darstellung legt scheinbar die Kenntnis von Jean-Léon Gérômes *Rembrandt biting an etched plate*, 1861, nahe, doch handelte es sich laut McQueen 2003 (S. 156) um eine verbreitete Form der Adaption.

336 *The Glass Blowers*, 1883, Öl/Lw., 47,8 × 58,4 cm, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Frederick_Ulrich_-_The_Glass_Blowers_\(1883\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Frederick_Ulrich_-_The_Glass_Blowers_(1883).jpg) (Zugriff 12.08.2021).

337 *Moment Musicale*, 1883, Öl/Holz, 37,8 × 46,4 cm, Fine Arts Museum of San Francisco, Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd, URL: <https://art.famsf.org/charles-frederick-ulrich/moment-musicale-1979799> (Zugriff 12.08.2021).

338 *A Dutch Typesetter*, (1884?), 33 × 21,6 cm, versteigert bei Sotheby's New York am 24.05.2001, Los 105, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Frederic_Ulrich_-_the_Dutch_typesetter.jpg (Zugriff 12.08.2021).

339 *Waifs (Haarlem, Holland)*, *Children in a Schoolroom*, 1884, (Öl/parkettierte Holztafel) 50,8 × 63,5 cm, Spanierman Gallery LCC New York, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Charles_Frederick_Ulrich-waifs_in_Haarlem_weeshuis.jpg (Zugriff 12.08.2021).

senen Flächen und einer hellen Palette aus grau-blauen Tönen mit warmen gold-braunen Kontrasten den stilistischen Prinzipien belgischer und französischer Naturalisten folgten sowie Anklänge an die Haager Schule manifestierten.

Schon diese wenigen Gemälde führen definitiv eines vor Augen: Die Voraussetzungen hierfür hatte sich Ulrich, anders als bis jetzt angenommen, wohl kaum nur in München erworben.³⁴⁰ Sein Alternieren zwischen »Hellmalerei« und dunkeltoniger Malweise legt nahe, dass Ulrich gegensätzliche Ansätze verinnerlicht, aber noch nicht zu einem eigenständigen Stil synthetisiert hatte; dass er zwar dieselben Dinge kannte wie die bisher beleuchtete Kerngruppe, sich jedoch darüber hinaus für andere Anwendungsmöglichkeiten interessierte. In New York betrachtete man Ulrich als mit den Alten Meistern vertraut und gleichzeitig modern:

His cabinet pieces, full of character, minute in execution, and brilliant with their rendition of light, were entirely new to our art, and may be said to have marked a new departure in it. Without being in any sense imitations, they showed that the artist had been a close student of the old Dutch detail painters of the type of Van der Meer and Pieter de Hooghe. His manner and matter were, however, entirely modern.³⁴¹

Verschiedene Szenarien der künstlerischen Aneignung sind vorstellbar, wenn auch nicht belegbar: Zum einen, in München, über vorbildlich wirkende Gemälde in der *Internationalen Kunstausstellung* von 1879, in der die Haager Schule gut vertreten war, ebenso Adepten von Jules Bastien-Lepage, etwa Jules Breton oder Léon Lhermitte,³⁴² zum anderen über Kollegen, die in München Einflüsse aus Holland, Belgien oder Frankreich verarbeiteten. Es besteht eine augenfällige Verwandtschaft von Ulrichs Handwerkern, vor allem dem *Glass Engraver* (**Abb. 53**) und dem *Dutch Type Setter*, mit holländischen Bildern des damals in München arbeitenden Max Liebermann, etwa *Der Schleifer*, 1878/80; auch hier wird der Raum milde durchs Fenster beleuchtet, beugt sich

³⁴⁰ Meislin 1996 hat die dokumentierten Gemälde mehr unter kulturgeschichtlichen als stilistischen und formalen Aspekten analysiert, die meisten Interpreten gehen von Ulrichs ausschließlicher künstlerischer Prägung durch die Akademie und die Alten Meister aus; Williams 1973, S. 204–205; – Bolger Burke schreibt Ulrichs Interesse der Präsenz des Kunsthandwerks in München zu sowie dem Vorbild des österreichischen Künstlers August von Pettenkofen, der Kunsthandwerker bei der Arbeit malte; Kat. Mus. New York 1980, S. 317. – Näher zu untersuchen wäre eine eventuelle Beziehung zu Ernst Carl Friedrich te Peerdt (1852–1932), der 1873 von Düsseldorf nach München zu Diez kam und 1876 in Berlin *Ein Heliograph in seinem Atelier* [auch *Banknotenfälscher* oder *Der Kupferdrucker*], 1876 (Öl/Lw., 187,2 × 170,5 cm, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf) malte; auch diese akribisch nachgezeichnete Werkstatt wird über das Atelierfenster links ausgeleuchtet; zum Bild vgl. den Eintrag von Kathrin DuBois in: Kat. Ausst. Düsseldorf 2011, Bd. 2, S. 320.

³⁴¹ Kat. Ausst. New York 1899, S. 110.

³⁴² Schlittgen schreibt über Bastien-Lepage auf einer (nicht zu identifizierenden) Ausstellung 1881: »Bastien Lepage wirkte hier vor allem als Bahnbrecher. Dieser verschönerte Millet imponierte uns Jungen damals über die Maßen ...« Schlittgen 1926, S. 143; der Katalog der Internationalen Kunstausstellung 1879 verzeichnet nur Werke von Jules Breton und Léon Augustin Lhermitte; erst 1883 war Bastien-Lepages *Der Bettler* zu sehen; Kat. Ausst. München 1883, S. 237, Nr. 1169.

der *Schleifer* (im Profil) konzentriert über seine Werkbank.³⁴³ Tatsächlich erscheint dieser Berührungspunkt wahrscheinlich, dafür spricht Ulrichs sukzessive Hinwendung zu Arbeitsbildern ohne Anekdote und zur »Sachlichkeit« eines »malerischen Plein-airismus, für den jeder Gegenstand die gleiche Bildwürdigkeit hat«, den Liebermann vorführte und der für viele US-Amerikaner der 1880er-Jahre prägend werden sollte.³⁴⁴



Abb. 53 Charles F. Ulrich, *The Glass Engraver*, 1883, Öl/Holz, 29,9 × 40,6 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, AR, 2006.97

Eine weitere, naheliegende Möglichkeit der Inspiration wäre ein direkter Kontakt Ulrichs mit zeitgenössischer Malerei in Paris, Belgien oder Holland, denn schließlich reiste eine Reihe seiner Kommilitonen von München in den Nordwesten des Kontinents weiter, so Harry Chase³⁴⁵ und John Twachtman,³⁴⁶ Walter MacEwen ging zunächst nach Paris, 1879 dann erstmals nach Holland,³⁴⁷ und Henry Bisbing zog vermutlich 1879

343 *Der Schleifer*, 1878/80, Öl/Karton, 32 × 38 cm, Berliner Bank AG, Berlin; vgl. Kat. Ausst. München 1979a, S. 204–205.

344 Dies beschreibt ein grundlegendes Charakteristikum des »Naturalismus als Stilprinzip«, wie es Richard Hamann und Jost Hermand definiert haben; Hamann, Hermand 1972, Zitat S. 276.

345 Harry Chase, der ebenfalls bei Lindenschmit war, soll 1877/78 in Paris und 1879 in Den Haag studiert haben; Jeffrey B. Chace, »Harry Chase at the Missouri Athletic Club«, in: *Cherry Diamond*, Dez. 2017, über <https://sites.google.com/site/harrychaseartist/> (Zugriff 12.08.2021).

346 Twachtman verbrachte zunächst den Sommer 1881 in Holland; Peters 2006, S. 46.

347 Zu MacEwen in Holland vgl. S. 345–348.

nach Brüssel.³⁴⁸ Außerdem könnten sich über seine Freundschaft mit Robert Blum, der sich in jenen Jahren in New York, Holland und Venedig aufhielt, Anregungen ergeben haben.³⁴⁹ Die US-Amerikaner waren häufig zu zweit oder in kleinen Grüppchen in Europa unterwegs, dass Ulrich sich einem von ihnen anschloss, ist gut möglich, zu belegen ist es bisher allerdings nicht. Dagegen spricht, dass die Genannten bis Anfang der 1880er-Jahre selbst (noch) kein naturalistisches Genre produzierten, das dem Ulrichs ähnlich wäre. Doch für die vorliegende Fragestellung nach der Anschlussfähigkeit der Münchner Ausbildung ist vor allem wichtig, genauer herauszuarbeiten, was an Ulrichs Bildern münchenerisch war und wo er wie davon abwich.



Abb. 54 Charles F. Ulrich, *The Village Printing Shop, Haarlem, Holland*, 1884, Öl/Holz, 54,0×58,3 cm, Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1992.137

348 Bisbing studierte dort mit dem Tiermaler J.H.L. De Haas, ab 1884 dann in Paris; Fink 1990, S. 320–321.

349 Blums *A Modern Day Etcher* von 1882 zeigt, wie der Untertitel sagt, *William Merritt Chase in his Studio* (Radierung, 54,4×68,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of the Cincinnati Art Museum, 1934, 34.34.2); vgl. dazu auch Weber 1985, S. 247; Weber geht von einer Entstehung 1884 aus, als Ulrich Blum in Haarlem besuchte; auch die Verbindung zu Liebermann zieht Blum für diese spätere Zeit.

In der Münchner Genremalerei wurden Handwerker und ältere Menschen gerne bei der Weitergabe von Traditionen an Kinder und Jugendliche dargestellt, wobei stets ein anekdotisches Element im Zentrum stand und die emotionalen Reaktionen der Beteiligten deutlich herausgearbeitet wurden. Nicht nur Ulrichs amerikanische Darstellungen verweigern sich konsequent solcher Geschwätzigkeit. Auch *The Village Printing Shop, Haarlem, Holland*, 1884 (Abb. 54), das zwei Arbeiter im Hintergrund und einen pausierenden Lehrling im Vordergrund eines raffiniert durch Lichteinwirkungen gestalteten Raumes zeigt, sagt nichts über eine Beziehung der drei Personen aus, lässt auch sie ruhig ihren Tätigkeiten nachgehen, verbindet Momentanes und Fließendes, und baut Spannung primär über starke formale Beziehungen auf. So kommen als Anregungen für diese Gemälde neben Max Liebermanns Schilderungen ländlicher Arbeit eventuell auch die kleinformatigen, unpräzisen Darstellungen eines Malers vor der Staffelei sowie eines Radierers, die Ulrichs Zeichenlehrer Löfftz zu Anfang seiner Karriere malte, in Frage.³⁵⁰

Auch die an der Akademie geschulte Fähigkeit, das Interessante im Alltäglichen zu suchen, scheint sich bewährt zu haben. Ulrich waren als Sohn eines aus Deutschland eingewanderten Fotografen, der in der Bowery ein Studio unterhielt,³⁵¹ die Realitäten der (kunst-)handwerklichen Produktion vertraut, welche von vielen Einwanderern in kleinen Werkstätten und Sweatshops geleistet wurde, und er erkannte darin Darstellungswürdiges; dabei mag er auch populäre Schilderungen jener Arbeiten aufgegriffen haben.³⁵² In New York war man erstaunt, aber auch ein bisschen geschmeichelt: »... the most interesting thing about it is that the artist, after a course of eight years' study in Munich and thereabouts, should have gone straight to Walker Street, New York City, and found a subject to paint«, begeisterte sich der Kommentator einer ganzseitigen Reproduktion der *Glass Blowers* in *Harper's Weekly*.³⁵³

Ulrichs Darstellung der Glasbläser von der Walker Street, die künstliche Augen für ausgestopfte Tiere fertigten, ist nur ein Beispiel für die Behandlung von Glas in seinen Bildern. Es wird von Handwerkern geblasen und bearbeitet, Künstler nutzen Glasgefäße für ihre Arbeit, eine Klavierspielerin ist von farbigen Glasobjekten umgeben. Der Maler scheint zu den dekorativen und materialtypischen Qualitäten von Glas eine spezielle Affinität gehabt zu haben, für deren Ursprung es möglicherweise eine Erklärung in München, genauer gesagt in Oberschleißheim, gibt: Duveneck, Chase und Currier

350 *Im Atelier*, Abb. bei Uhde-Bernays 1983, S. 209, ohne Maße, aber von Uhde-Bernays als Kabinettstück bezeichnet, Verbleib unbekannt; Löfftz' Bild eines Radierers aus der Diez-Schule erwähnt Pecht, der es als »ein köstliches kleines Kabinettstück im Geschmack Netschers« bezeichnet; Pecht 1888, S. 392; Meislin vermutet Löfftz als Vermittler der holländischen Kleinmeister und Holbeins; Meislin 1996, S. 17.

351 Anon. 1891.

352 Sie weisen ähnliche Konstanten der Raumnutzung auf wie Ulrichs Bilder; vgl. etwa eine (anonyme) Illustration zu Julia Holmes' Artikel, »Children who Work« über Kinderarbeit in den Tenements der Lower East Side in: *Scribner's Monthly*, 1870, 1, S. 607–615, Ill. »The Little Feather Workers«, S. 609, URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924079633180;view=1up;seq=615> (Zugriff 12.08.2021).

353 Anon. 1883i.

und andere US-Amerikaner sollen zu verschiedenen Zeiten Villa und Atelier des russischen Glaskünstlers Wladimir Dmitrjewitsch Swertschkow (1821–1888) genutzt haben. Swertschkow lebte dort 1861–1868 und arbeitete an Großaufträgen für Glasfenster; später vermietete er das Anwesen.³⁵⁴



Abb. 55 Charles F. Ulrich, *The Old Fireplace, Granny*, 1882, Öl/Holz, 24,9×30,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Purchased with the McNeil Acquisition Fund for American Art and Material Culture, 2008, 2008-75-1

Während Ulrich mit der Kunstfertigkeit der Einwanderer auf ihren positiven, professionellen Beitrag zur handwerklichen und industriellen Entwicklung der USA verwies, verlieh er seinen visuellen Bestandsaufnahmen einiger Mitglieder der deutschen Mennonitengemeinde von Ephrata/Pennsylvania eine pittoreske Anmutung vorindustrieller Erstarrung. Ulrich zeigt die traumverloren wirkende *Granny* (Abb. 55) als Teil des prä-

354 Libbie Steele, die mit ihrem Mann T.C. Steele und anderen amerikanischen Malern Anfang der 1880er-Jahre dort wohnte, berichtet über ehemalige amerikanische Bewohner der »Russian Villa«; Steele, Steele, Peat 1966, S. 20; vgl. auch Bryant 1991, S. 32; – die einzige greifbare Biografie zu Swertschkow, der nach seinem Umzug nach Florenz 1868 noch bis zum Verkauf des Anwesens 1873 an den Glasmaler Karl de Bouché vermietete, stammt von Riitta Kormanio, Intendant of the Department of Museums Administration of Turku, Wladimir; Swertschkoff – monialainen kansainvälinen taiteilija, URL: http://www.virtualrm.spb.ru/en/resources/galleries_en/sverchkov (Zugriff 12.08.2021); eine Beschreibung des prächtigen Anwesens bei Diem 1868, S. 59–60.

zise aufgenommenen Mobiliars, dem *Old Fireplace* untergeordnet; sie flickt scheinbar bewegungslos, betont den Erhalt des Alten gegenüber dem fehlenden Interesse am Neuen.³⁵⁵ Clarence Cook applaudierte solchen spezifisch amerikanischen Inhalten und idiosynkratischen Ausdrucksformen, die eben nicht auf erkennbare stilistische Vorbilder rekurrierten: »Not only does Mr. Ulrich paint the actualities of his time, but he paints them in a way that, in spite of likelihood, really reminds us of no one, certainly not of his Munich master, nor of the French or Belgian miniaturists.«³⁵⁶

Doch nicht alle »actualities of time« schienen konsensfähig. Ulrichs berühmtestes Gemälde *Castle Garden – Land of Promise*, 1883 (**Abb. 56**), das eine größere Gruppe von Einwanderern in einem Wartesaal der Behörde zeigt, und das heute als ikonische Darstellung gilt, war bei seinem Debüt umstritten, denn Einwanderung galt nicht als attraktives Sujet für die Genremalerei;³⁵⁷ Robert Jarvis bemerkte in seiner Rezension der Ausstellung an der National Academy of Design, wo das Gemälde erstmals zu sehen war, Ulrich habe sich auf ein »... sufficiently uninviting subject except to a lover of character studies, ...« eingelassen.³⁵⁸ S.R. Koehler, der selbst aus Deutschland zugewandert war, setzte dagegen begeistert die dargestellten deutschen Volksgruppen auseinander.³⁵⁹ Musste man selbst betroffen sein, um sich für das Thema zu interessieren? Beauftragt oder zumindest erworben wurde Ulrichs Werk von William T. Evans, auch er ein Einwanderer (aus Irland).³⁶⁰ Eine Gegenüberstellung mit der fast gleichzeitig entstandenen, exaltierten Darstellung dieses Wartesaals durch Hubert Herkomer, ebenfalls ein Sohn deutscher Einwanderer in die USA,³⁶¹ macht deutlich, wie sehr Ulrich seinerseits bemüht war, sowohl das besonnene Verhalten als auch eine stille Verlorenheit der neu eingetroffenen Amerikaner herauszuarbeiten und damit Empathie für deren schwierige transitorische Situation zu wecken. Der ambivalent formulierte Titel von Ulrichs neuestem Werk impliziert die Hoffnungen der Neuankömmlinge und deutet potentielle Enttäuschungen an, weshalb ihn manche Kritiker als irreführend bezeichneten.³⁶²

355 In Ephrata malte Ulrich auch Darstellungen einer alten Spinnerin, eines Holzfällers und eines kartoffelschälenden jungen Mädchens, deren Abbildungen nicht überliefert sind. Falls das Mädchen als Pendant zu der alten Frau konzipiert war, würde das meiner Interpretation widersprechen; vgl. Meislin 1996, S. 26–30.

356 Cook 1884, S. 62.

357 Tatsächlich wurde das Leben der Einwanderer in der zeitgenössischen amerikanischen Kunst nur selten thematisiert; Weinberg 2009, S. 144.

358 Jarvis 1884, S. 126.

359 Koehler 1886, S. 56–57.

360 Ulrich an Mr. Evans, o. D., William T. Evans papers, AAA, Rolle 4055.

361 Beide hatten ihre künstlerische Ausbildung in Europa erhalten, Herkomer lebte inzwischen in England. Es ist nicht klar, wer das Thema zuerst in Angriff nahm. Herkomer schuf *Pressing to the West: A Scene in Castle Garden, New York*, 1884 (Öl/Lw., 144,7 × 214,6 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig) ebenfalls während eines New York-Aufenthalts und inszenierte dazu eine Publicity-Kampagne. Sein Bild zeigt die Menschen eng zusammengepfercht, ihre pathetischen Gebärden vermitteln Lärm, viele sehen den Betrachter direkt an; zu Herkomers Bild vgl. Edwards 1999, S. 104–105; Meislin 1996, S. 62.

362 Anon.: »Fifty-Ninth Academy [sic]. Works by the Younger Artists«, in: *The Art Interchange*, 12 (10. Apr. 1884), 8, S. 88–89, zitiert bei Meislin 1996, S. 67.



Abb. 56 Charles F. Ulrich, *In the Land of Promise, Castle Garden*, 1884, Öl/Holz, 72 × 91,4 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., Corcoran Collection, 2014.136.1

Andere sprachen Ulrich die Befähigung zu einer komplexen Komposition nun rundweg ab, dieses Bild sei enttäuschend.³⁶³ Dagegen betonte Robert Jarvis, es sei Ulrich gelungen, den verschiedenen Typen mit ihrem unterschiedlichen kulturellen Gepäck Geschlossenheit zu verleihen, er zeige sie ganz natürlich, ohne die üblichen komischen Effekte; auch Ulrichs Maltechnik sei nun breiter und kühner, dabei stets fest und korrekt.³⁶⁴

Doch Kontroversen schafften markttaugliche Stars: Thomas B. Clarke, Sammler und Kunsthändler, beauftragte Ulrich mit *Glass Blowers*, ließ ihn sein Porträt malen, besaß

³⁶³ »The National Academy Exhibition«, in: *The New York Sun* (1. März 1884) und »The Academy of Design: Fifty-Ninth Annual Exhibition«, in: *New York Daily Tribune* (5. Apr. 1884), beide zitiert ebd.

³⁶⁴ Anon. 1884, S. 12; – erst aus der Retrospektive fand Hartmann Ulrichs Technik und Farbgebung ausgesprochen deutsch; Hartmann 1903, S. 202. – Wie aus dem konservatorischen Bericht zum Gemälde hervorgeht, erarbeitete Ulrich alle Details mit großer Genauigkeit: Auf eine Vorzeichnung in Blei trug er sorgfältig vermischte Farbe in dünnen Lagen auf, zum Schluss nahm er mit feinem Pinsel nochmals Verbesserungen vor, brachte Glanzlichter auf, verschärfte Ecken; Gay Myers, Conservator, Lyman Allyn Art Museum, New London, CT, 2004; Curatorial File *Castle Garden*, ehem. Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

zeitweise sechs weitere seiner Werke³⁶⁵ und stiftete den Hallgarten Prize an der National Academy of Design, den Ulrich für *Castle Garden* gewann. Dessen Auftraggeber William T. Evans war ebenfalls ein bedeutender Sammler neuer amerikanischer Kunst;³⁶⁶ Clarke und Evans gehörten zu jenen wohlhabenden Geschäftsleuten, die sich in den 1880er-Jahren auf diese junge Kunstsparte verlegten. Sie beauftragten, sammelten und verkauften Werke und förderten deren Autoren – allein in New York schätzte G.W. Sheldon Ende der 1880er-Jahre ihre Zahl auf 20.³⁶⁷ Vermutlich war es nicht nur der steigende Erwartungsdruck und eine trotz allem schwierige finanzielle Lage, sondern auch die künstlerische Malmgemeinschaft mit W.M. Chase und Robert F. Blum im Sommer 1884 in Haarlem, die Ulrich zum Entschluss brachten, seine Karriere nicht in New York, sondern in Europa weiterzuverfolgen.³⁶⁸ Sukzessive assimilierte er dort aktuelle Stilvokabulare. Zunächst malte er mit Blum in Holland, dann in Venedig Näherinnen, Glasbläser und Dienstboten, wobei er anekdotische Elemente stärker betonte,³⁶⁹ später verlegte er sich zunehmend auf Porträts und allegorische Frauengestalten. Immer wieder lebte Ulrich in München, vor allem in den 1890er-Jahren, als er in der Allogria verkehrte, mit der Secession ausstellte und die Organisation der amerikanischen Abteilungen auf den *Internationalen Kunstausstellungen* unterstützte.³⁷⁰ Er pendelte zwischen europäischen Kunstzentren und war auch mit Kollegen in den USA vernetzt, besuchte jedoch nur selten US-amerikanische Ausstellungen und kehrte allenfalls besuchsweise zurück.³⁷¹

365 Wie Clarke von der Popularität der Bilder Ulrichs profitierte, beschreibt Pauly 1988, S. 351–353; positiv urteilt über Clarke: Weinberg 1976; differenzierter: Frohne 2000, S. 188–192; – Clarkes Sammlung bzw. Produktpalette soll 372 Gemälde und Grafiken umfasst haben, davon 21 Werke von Munich men, u.a. von W.M. Chase, Joseph Decker, I.H. Caliga, Louis Moeller und Ulrich; Cook 1884; siehe auch Burns, Davis 2009, S. 1047–1050.
366 Zu Evans vgl. De Kay 1898; Truettner 1971 (seine Liste der Künstler und Kunstwerke in Evans' Sammlung führt Werke von 16 Munich men auf).

367 Sheldon 1888, S. 2; an gleicher Stelle schreibt Sheldon über Evans und Ulrich: »A clever prizeman, like Ulrich, is sent to Europe by one collector—Mr. W.T. Evans—who gives him an order for an important picture, and pays him in installments in advance, so that he can live meanwhile upon it.« – Auch der Besitzer von *Granny*, Edward J. Chaffee, war »a prominent figure in the dry goods world«; Anon.: »Art Babble«, *New York News*, 27. Juli 1884, zitiert bei Meislin 1996, S. 26, Anm. 29.

368 Fragwürdig erscheint die Behauptung von Anon. 1891, Ulrich habe so schlecht an seinen Bildern verdient, dass er im Fotoatelier seines Vaters *crayons* fertigen musste; – an anderer Stelle ist zu lesen, Ulrich hätte Aufträge von Sammlern über 4000\$ erhalten; Anon. 1883j; – auf jeden Fall war von finanziellen Einbußen, nicht zuletzt durch Clarke, die Rede; Meislin 1996, S. 72–73.

369 Ein bekanntes Beispiel sind die *Glass Blowers of Murano*, 1886, Öl/Holz, 66,4 × 53,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Several Gentlemen, 1886; Kat. Mus. New York 1980, S. 316–317.

370 1889–1892 beteiligte sich Ulrich (mit einer Adresse in Venedig) an den *Jahresausstellungen*, bzw. 1892 an der VI. *Internationalen Ausstellung*; Kat. Ausst. München 1889–1892; auch Muther 1894 (S. 391–392) erwähnt Ulrichs venezianische Motive.

371 1892 zur Vorbereitung der *Internationalen Ausstellung* in München (Kat. Mus. New York 2006, S. 1028) und 1897 auf Hochzeitsreise (Brief des Sohnes, Frederick Charles Ulrich, Santiago/Chile, 14. Juli 1950 an Dorothy Phillips, Collection Curator, Curatorial File, ehem. Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.).

Die amerikanische Rezeption der Munich men am Ende des Jahrzehnts

Als Ende der 1870er-Jahre die junge, vielfach in Europa ausgebildete Generation ihre Werke in den USA präsentierte, erregte sie damit einiges Aufsehen. Zunächst waren die »new men«, deren Werke besonders kontrovers diskutiert wurden, mehr oder weniger identisch mit den »Munich men«.³⁷² Nach kurzer Zeit wandte sich die Aufmerksamkeit der Geschmacksrichter dann vermehrt deren in Paris geschulten Mitbewerbern zu. Die Historiografie der Rezeption hat die zeitgenössische Ablehnung des mit der Munich school assoziierten ungeschönten Realismus revidiert und die Kritik seiner dunklen Farbigkeit affirmiert, – vermutlich weil sich das so am besten in eine teleologische Entwicklungsgeschichte der Moderne fügte. Tatsächlich war die unmittelbare Wahrnehmung und Bewertung amerikanischer Kunst aus München differenzierter als gemeinhin angenommen und keinesfalls durchgehend negativ.³⁷³ So sollen hier die zeitgenössische Aufnahme auf rezeptionsästhetische und soziologische Klischees hin untersucht und die Hintergründe und Charakteristika positiver und negativer Urteile sowie deren Konsequenzen für die Folgejahrzehnte diskursiv ausgewertet werden.

Der Fokus der Auswertung liegt auf der Diskussion des Phänomens »Munich men« anlässlich einiger vielbeachteter Ausstellungsbeteiligungen an der Ostküste zwischen 1875 und 1881; ihre Stellvertreterfunktion legitimiert sich aus ihrer nationalen Verbreitung durch die Printmedien sowie ihrem vergleichsweise hohen Reflexionsniveau im Umgang mit Kunst – selbst wenn eine Theoriebildung noch ausstand. Stimmungsbilder in anderen Städten, in denen Heimkehrer in Erscheinung traten, wurden bereits in den Darstellungen der lokalen Kunstszenen entworfen. Selbst wenn in Relation zur Gesamtzahl nur ein geringer Teil der Munich men Ausstellungen an der Ostküste besuchte, von denen wiederum nur einige besprochen wurden, wird dieses Segment der Rezeption auch deshalb als repräsentativ ausgewiesen, weil es die Rolle der Munich men in der US-amerikanischen Kunstgeschichte determiniert hat. Die Nachfolgenerationen traten weniger spektakulär auf und wurden nicht in diesem Maße beachtet.

Die kritischen Meinungsäußerungen zu den »younger men« wurden von Faktoren wie der relativen Offenheit nach Europa sowie generationsspezifischen Interessen und Vorlieben für europäische Kunstsparten geleitet.³⁷⁴ »The Munich students' work pre-

372 Conrads 2000 (S. 97) schreibt, dass 1875 die Bezeichnung »new men« zunächst synonym mit den Studenten aus München verwendet wurde, 1876 seien dann auch solche aus Paris sowie moderner gesinnte, in den USA arbeitende Kollegen einbezogen worden; – Conrads untersucht auch die Rezeption der Münchner und Pariser Fraktionen im Vergleich; ebenso Bienenstock 1983.

373 Das entspricht in etwa der Einschätzung von Peters 2006a, S. 37.

374 Die differenten Vorlieben für europäische Kunst erklärt Fink 1975 (S. 81–82): Während die älteren Academicians Stilrichtungen bevorzugten, die feste Formen und Linearität betonten, etwa in den Werken von Delacroix, Guido Reni oder Johann Georg Meyer von Bremen, bewunderten die jüngeren Velázquez, Hals sowie holländische Landschaftsgemälde; die geschmackliche Schnittmenge bildeten zeitgenössische französische Maler wie Bouguereau und Cabanel.

vails and the genuinely American productions are put aside to give prominence to the foreign looking art«, klagte Jervis McEntee, ein Academician und Landschaftsmaler der älteren Generation.³⁷⁵ Allgemein nahm man ihr Auftreten als Zeichen einer »new departure«³⁷⁶ wahr und nur »Philistines«³⁷⁷ lehnten die »new men« beziehungsweise »younger men« kategorisch ab, selbst wenn durch sie die »destruction of our old canons and standards«³⁷⁸ drohte. Die teils heftigen Diskussionen drehten sich um konträre stilistische und inhaltliche Elemente: um Skizzenhaftigkeit versus »finish«, technische Bravour versus stoffliche Wahrhaftigkeit, Ungeschöntheit versus ästhetische Konvention und *l'art pour l'art* versus ideelle Erbauung. Nicht nur die Klassifizierung, sondern implizit die schiere Existenzberechtigung der ausgestellten Arbeiten der »younger men« wurde verhandelt: Wann war ein Bild überhaupt fertig?³⁷⁹ Waren »mere sketches« als »pictures« akzeptabel, war deren Vielfalt bereichernd, wie Sheldon behauptete: »... a public exhibition which consists of good pictures, studies, and sketches is a field of varied beauty and of abounding pleasure«.³⁸⁰ Oder sollten sie bis auf Weiteres nicht mit den Gemälden der älteren Generation konkurrieren dürfen, wie die New Yorker Academicians in ihrer Empörung über den phänomenalen Erfolg der »new men« bei der Jahresausstellung 1877 verfügten?³⁸¹ Im Gegenteil, meinte S.G.W. Benjamin in einem patriotischen Appell, die jungen Künstler aus Paris und München müssten »fanatisch« sein, wenn es um Technik gehe, es sei Teil ihrer »Mission«, die »Bedeutung technischer Kenntnisse« zu demonstrieren, wobei diese »einfach ein Mittel und nicht ein Ziel« sein sollten – nicht »geborgte, sondern heimische Stile« würden den amerikanischen Künstlern »Unsterblichkeit« verleihen.³⁸²

Seit 1875 waren Arbeiten aus München immer wieder aufgefallen: in Boston, in Philadelphia und in New York auf den Jahresausstellungen der National Academy of Design sowie seit 1878 der Society of American Artists.³⁸³ Die Tatsache, dass das Publikum die Münchner Repräsentanzen sogleich positiv aufnahm, schien den Widerspruch des Kritikers zu fordern, sie verleitete Edward Strahan, die Attraktivität der Münchner

375 Tagebucheintrag von Jervis McEntee, 31. März 1877, AAA, zitiert in: Fink 1978, S. 71.

376 Conrads 2000, S. 104, Anm. 65.

377 Die Gegner der »new men« wurden häufig als Spießler und Banausen bezeichnet, u.a. von Brownell 1880b, S. 328.

378 Brownell 1880a, S. 1.

379 De Kay 1878.

380 G.W. Sheldon: »A New Departure in American Art«, in: *Harper's New Monthly Magazine*, 56 (Apr. 1878), zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 726.

381 Brownell 1880a, S. 2; siehe auch Koehler 1886, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 858–859.

382 Benjamin 1880a, S. 117.

383 1879 wanderte die Ausstellung der Society of American Artists an die Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1880 ein großer Teil an das Museum of Fine Arts, Boston; Bienenstock 1983, S. 87–88, S. 112, Anm. 56, 57; Bienenstock 1983 (S. 2) nennt diese Ausstellungen der Society of American Artists »the epitome of artistic internationalism in America in the late nineteenth century«; sie arbeitet eine Progression von rebellisch und progressiv bis zu konsensfähig heraus; vgl. auch Grace 2000; – Munich men fielen auch 1877 in Ausstellungen des New York Etching Club und der Water Color Society auf; der von Koehler herausgegebene *American Art Review* (1879–1881) berichtete ausführlich über die Munich men.

als Blendwerk fürs Volk zu bezeichnen,³⁸⁴ und einen Autor der *New York Tribune*, sich drastisch zu äußern:

There is a large class that likes or thinks it likes something different from what is to be found here [...]; that believes, or thinks it believes, in Munich and in incoherence and in slap-dash; and there are a few people who know why they do not care for such pictures as are most of these, and why they do care more for »Munich« and the »new men,« without by any means believing the new work to be more than an entering wedge by which a way is to be made for the timbers that are to raise our national culture a stage higher.³⁸⁵

Besonnener, nichtsdestotrotz skeptisch angesichts des evidenten »modern German hatred of color« dieser »Munich inspired pictures« mit ihrer »essential unpictorialness«, fand Clarence Cook zumindest Belege für »careful training of some sort and much loyal study« und eine gewisse Ernsthaftigkeit, was sie zumindest von der »goody anecdote school« distanzierte.³⁸⁶ Edward Strahan hätte eine überlegene Performance der Absolventen der Pariser Schulen begrüßt, aber noch beeindruckten diese weniger.³⁸⁷

The Bavarian students make a more showy and popular effect. Whether this is because they happen to be stronger men than those educating in France, or whether the Munich system is a system which possesses some easy royal road to apparent excellence, is a question. However it may be, in the recent displays of the National Academy and American Artists' Society the clever superficial canvases of Duveneck, Chase and Shirlaw proved more attractive than the patient, uninspired, tentative studies of Eakins, Bridgman, Eaton, Weir, Low, Ward, Sartain, and their *parlez-vous* compeers.³⁸⁸

Die Bilder der Munich men provozierten durch ihre oft exzessiv zur Schau gestellte technische Bravour und skizzenhafte Ausführung, die nach Ansicht vieler Kritiker gegen das geltende Postulat des »finish« verstieß, während andere diese Nonchalance der jungen Virtuosen begrüßten. Schon was die malerische Behandlung von Oberflächen anging, herrschte ein unüberbrückbarer Gegensatz der Meinungen: Während William C. Brownell Duvenecks auf der National Academy Ausstellung 1877 gezeigten *Turkish Page* aufgrund seiner Maltechnik zu einem der besten Bilder, die bis dato in den USA gezeigt worden waren, erklärte und dabei vor allem die Wiedergabe der verschiedenen Stofflichkeiten hervorhob,³⁸⁹ gab sich ein anonymes Autor in *Appleton's*

384 Strahan 1879, S. 27–28.

385 Anon. 1881d.

386 [Clarence Cook]: »Fine Arts«, in: *New York Daily Tribune*, 29. Apr. 1875, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 760; Cook sieht die Munich men auch als Gegengewicht zur von ihm so bezeichneten »millinery school«, vermutlich ein Seitenhieb auf Gemälde von Frauen, die Cook als zu dekorativ empfand.

387 Ebd., S. 28.

388 Strahan 1879, S. 27.

389 Brownell 1880a, S. 4.

fassungslos, wie wenig diese jungen Maler das Recht des Publikums auf eine schöne Machart respektierten: »They still persist in disdaining finish, imagining that brush-marks are acceptable instead of textures. Their flesh rarely looks like flesh, but commonly like fresh layers from the palette.«³⁹⁰

Da die gewandte Pinselarbeit der Münchner so beeindruckend erschien, beeilten sich manche, deren Nachhaltigkeit herunterzuspielen, es handle sich lediglich um einen »foreign trick from a foreign master«, dessen Glanz außerhalb des akademischen Umfelds rasch verblassen würde.³⁹¹ So einfach seien solche Kniffe nicht zu lernen, widersprach Brownell.³⁹² Trotzdem kursierte die Bezeichnung »Munich slap-dash«,³⁹³ mit der die Arbeiten aus München als rasch hingeworfenes Machwerk abqualifiziert werden sollten. Selbst Sympathisant*innen der Bewegung fanden an jenen wenig gearbeiteten Gemälden viel zu kritisieren, so etwa Van Rensselaer, die nach ihrer anfänglichen Begeisterung für die New Yorker Auftritte der Münchner 1877 und 1878 von deren anhaltender Skizzenhaftigkeit enttäuscht war.³⁹⁴ Nach Ansicht ausgewiesener Gegner dieses Segments der neuen Produktion sollte mit einer exzessiven Zurschaustellung malerischer Technik über Mängel, etwa in der Beherrschung der Anatomie, hinwegtäuscht werden. Entsprechend demontierte Strahan W.M. Chase' »seductive picture of a Coquette« auf der National Academy Ausstellung 1879: »But how flimsy was the work, how unable to hang together, how liable to slide asunder! [...] and her proportions were superficially and guessingly drawn, under the impression that »thereabouts« the curves and points of attachment would occur.«³⁹⁵ Eine »unfertige« Skizze sei womöglich nicht von dem auktorialen Entscheid darüber bestimmt, wann der angestrebte Effekt erzielt sei, sondern von einer Schwäche, die zu reiferen Leistungen nicht in der Lage wäre. Diesen Verdacht äußerte Brownell nach einer Ausstellung der Society of American Artists, in der Chase ein Porträt zeigte, »of which the eyes are barely modeled and not painted at all«, und Duveneck einen Beitrag einsandte, »which is a mere sketch, and defiantly leaves off when its principal effect is secured.«³⁹⁶ Bei solch oberflächlichen Momentaufnahmen handle es sich doch wohl lediglich um »impressions«³⁹⁷ – deren Urheber wurden zu »impressionists«, obwohl sie mit den klassischen Vertretern des Impressionismus noch nichts zu tun hatten. Wie es scheint, konnte nur Charles de Kay, der mehr oder weniger als Pressesprecher aus dem Innersten der Society agierte, für

390 Anon. 1880d; ähnlich entsetzt über den »realism [...] pushed to a repulsive extreme«: Anon. 1877e, S. 157.

391 Van Rensselaer: »The New York Art Season«, in: *Atlantic Monthly*, 48 (Aug. 1881), zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 856; Van Rensselaer war selbst nicht dieser Meinung, sondern zitiert die Skeptiker in der Rückschau.

392 Brownell 1880a, S. 6.

393 »... Duveneck's »Coming Man,« one of those realistic, vigorously brushed-in sketches which gave rise to the oft-repeated sneering at Munich slap-dash.« Koehler 1886, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 859.

394 Van Rensselaer 1879.

395 Strahan 1879, S. 28.

396 Brownell 1880a (S. 10) spricht nur von »The Exhibition of his [Chase'] Society«, vermutlich betrifft dies die Ausstellung der Society of American Artists von 1880.

397 J.B.F.W. 1879, S. 278; – »impression« wurde häufig synonym mit »study« oder »sketch« verwendet.

die Maler derart ›unfertiger‹ Bilder rückhaltlos Verständnis aufbringen: »... they try at the start to get the benefit of the first, fresh impression of their subject, whatever it may be, and treat all subsequent work as secondary thereto.«³⁹⁸

Unter den expressiven Skizzenproduzenten, »upon whom the reproach of want of finish will be fastened«, galt J. Frank Currier als »the greatest sinner«. Sein Bild eines *Bohemian Beggar* fiel auf der ersten Ausstellung der Society of American Artists 1878 durch exzessiven »vigor« auf.³⁹⁹ Selbst eine besonnene Kritikerin wie Van Rensselaer lehnte ein Übermaß an »vigor« kategorisch ab: »Finish for the sake of finish is not desirable, but neither is incompleteness for the sake of supposed vigor.«⁴⁰⁰ Noch dezidierter urteilte Koehler: »[T]echnique for technique's sake, and as a last aim, is fatal.«⁴⁰¹ Wer sich nur auf das Technische konzentrierte und dabei den Ausdruck von Schönheit als einer moralischen (wenn nicht metaphysischen) Instanz vernachlässigte oder sogar bewusst konterkarierte, der handle nihilistisch und somit verantwortungslos. S.G.W. Benjamins Tirade auf Chase' *A Sketch* offenbart in seiner Auffassung von Schönheit, neben rassistischen Überzeugungen, Vorbehalte gegenüber dem Leibl'schen Realismus:

The subject, a Congo negro, with his mouth wide open, cannot be called an agreeable theme. [...] It is not an indifferent affair for artists of repute and influence, like Leible [sic] and many of the Munich school, to select subjects in which beauty and sentiment are altogether ignored. The grotesque or the horrible in Art is admissible only as a foil to beauty ...⁴⁰²

Benjamin, der die Münchner Szene gut kannte, machte sich die Argumente der deutschen Gegner Leibls in der Realismusdebatte zu eigen.⁴⁰³ Auch Van Rensselaer bezeichnete Chase' Arbeiten als von Leibls »intense, if unbeautiful reality« beeinträchtigt.⁴⁰⁴ Positiv verbuchte dagegen S.R. Koehler Leibls Vorbildfunktion für die Amerikaner in München: »Among the young Americans who have lately come back from Munich there is hardly a name which excites as much enthusiasm as that of this artist ...«⁴⁰⁵

Zunächst mochte man den jungen Künstlern ihre Defizite in der Auswahl und der ästhetischen Überhöhung ihrer Sujets verzeihen, doch dass diese selbstbewusst bei ihren künstlerischen Prinzipien blieben, wirkte sich langfristig auf ihre Akzeptanz aus. In den 1880er-Jahren wurde das Genre der idealisierten, fein gemalten Stimmungsbilder, die vor allem von schönen Mädchen und Frauen in einem häuslichen oder

398 De Kay 1878.

399 Das Werk ist verschollen, vermutlich war es eine *Malle Babbe* à la Frans Hals; Gerdts 1996, S. 116.

400 Van Rensselaer 1879, S. 148–149, auch zitiert in: Conrads 2000, S. 101.

401 Koehler 1886, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 862; kurioserweise erklärte Koehler »technique for technique's sake« als Trotzreaktion jener Maler, denen es das Publikum an Unterstützung fehlen ließ.

402 Benjamin 1880d, S. 92.

403 Zu Leibl vgl. Soentgen 2000, S. 15.

404 Van Rensselaer 1881, S. 95.

405 Koehler 1880, S. 478.

natürlichen Ambiente handelten, zu einem zentralen Gegenstand der amerikanischen Kunst. Insofern hatte Henry James' initiale Problematisierung von Duvenecks »deliberate rejection of the higher artistic function of beautifying, in favor of the more sordid end of astoundingly real representation«⁴⁰⁶ das Grundproblem für die Akzeptanz vieler Munich men vorweggenommen. Vor diesem Hintergrund interessiert die Synopsis der Stärken und Schwächen der »Younger Painters of America«, die Brownell 1880 vorlegte. Von den Münchnern sah er Duveneck, Currier und Henry Muhrman⁴⁰⁷ als kompromisslos auf die uneingeschränkte Kraft einer expressiven Technik fixiert; er verwies Chase mal in diese Fraktion, mal in jene gemäßigtere, zu der er Walter Shirlaw, John Twachtman⁴⁰⁸ und Frederick Dielman⁴⁰⁹ zählte. Bei den zuerst Genannten diagnostizierte er eine Reihe bedauerlicher Unzulänglichkeiten, wobei ästhetische und inhaltliche Aspekte ineinandergriffen: »lack of style« (»style« definiert als eine an großen Meistern und den eigenen Professoren geschulte Rhetorik, die vor Exzessen bewahrt),⁴¹⁰ »lack of poetry« (»poetry« als ein Bewusstsein für die Existenz einer außerhalb des Bildes liegenden Realität),⁴¹¹ »lack of beauty« (»beauty« als moralische Instanz) und »lack of charm« (»charm« als Gefühl für Eleganz und Ästhetik).⁴¹² Besonders schwer wog in seinen Augen die Absenz von »structural composition« und »design«, denn Struktur und eine eindeutige Zeichnung seien unverzichtbar für die Komposition eines Bildes mit stringenter inhaltlicher Aussage.⁴¹³ Chase und Duveneck bestachen zwar durch »picturesqueness«, doch »pictorial importance« könne man nur mit mehr Sorgfalt und Planung erreichen, sonst bliebe nur »empty triviality«. Die extremsten Antipoden waren für ihn Shirlaw, der seine Bilder mit »charm« und »poetry« ausführe und am meisten zur »pure picturesqueness« neige,⁴¹⁴ und Currier, der seine Bilder allein auf »vigor and vividness« aufbaue, technisch meisterhaft, doch »terribly ugly«!⁴¹⁵

Wichtig ist hier hervorzuheben, dass diese »Provokateure« die meiste Aufmerksamkeit erregten, jedoch nicht die Mehrheit der US-amerikanischen Studenten dieses Jahrzehnts repräsentierten. Gemäßigte Vertreter der Seitz-, Lindenschmit- oder sogar Diez-Klassen gerieten weniger häufig in die Kritik, galten als konsensfähig und wurden nicht zur Einhaltung ästhetischer und repräsentativer Pflichten gemahnt. Wer Inhalte in den

406 James 1875b, S. 752.

407 Brownell 1880b, S. 328–330.

408 Ebd., S. 334.

409 Brownell 1880a, S. 14.

410 Ebd., S. 9.

411 Ebd., S. 12.

412 Ebd., S. 14.

413 Brownell 1880b, S. 330–332. – Er macht die Abneigung überforderter Schüler, etwa im Atelier Pilotys, gegen die Konzeption elaborierter Kompositionen für die mangelnde »structural composition« verantwortlich; ganz offensichtlich beruft er sich hierfür auf Chase; ebd., S. 330–331.

414 Brownell 1880a, S. 6, 11, 14.

415 Currier hatte mit seinen Landschaftsaquarellen 1878/79 die New Yorker Kunstszene in zwei Lager gespalten: Die einen sahen darin Impressionen im Geist der Natur, die anderen Klecksereien, welche die Landschaft so wenig fassbar machten wie der Blick aus einem fahrenden Zug; Brownell 1880a, S. 13–14; vgl. Rosenberg 2009; ähnliche Reaktionen provozierte er auf der Ausstellung der Watercolor Society 1883; Strahan 1883, S. 81.

Vordergrund seiner Bemühungen stellte oder gar die ›vornehme‹ Variante der Münchner Genremalerei praktizierte und dabei entsprechenden »finish« erzielte, wie Shirlaw, Dielman oder Neal, durfte mit Lob rechnen oder wurde ausdrücklich als Abweichung von der ›Norm‹ wahrgenommen. So beispielsweise der Lindenschmit-Schüler George von Hoesslin, der seine Arbeiten 1881 in seinem Geburtsort Boston ausstellte: »They are elaborate expositions of the artist's conviction that a work of art must be the complete expression of an idea, not merely a light memorandum of an outward effect, and for this very reason they will be challenged by the disciples of the latest Munich school.«⁴¹⁶ Kritiker wie Strahan hoben jene Munich men positiv hervor, die dem ›höheren Genre‹ anhängen. So belobigte er Frank L. Kirkpatrick für ein Gemälde »of the better Munich style« oder Frederick Dielman für seine weiblichen Genreporträts »composed according to the better Munich traditions«.⁴¹⁷ Bayard Taylor lobte Dielmans *Patrician Lady*, weil der Maler sich mit ihr als »the master, not the slave of form, color, and textural effect« erweise.⁴¹⁸ Landschaftsmaler (wenn sie sich nicht gerade Currier anschlossen wie Henry Muhrman oder Charles Menté)⁴¹⁹ wurden milder beurteilt, schließlich galt in der Landschaftsmalerei Skizzenhaftigkeit bis zu einem gewissen Grad als legitim; das zeigen ebenso Kommentare zu Charles Henry Miller, William Starbuck Macy oder John Henry Twachtman.⁴²⁰

Doch letztendlich gestaltete sich das Bild, das man sich in den USA von der Munich school machte, trotz unbeständiger Beurteilungskategorien nach kurzer Zeit relativ uniform. Schon 1883 wurden Chase und Duveneck als »the mainstay of ›the Munich idea‹ in American art« bezeichnet.⁴²¹ Bereits jetzt zog man Bilanz für die Münchner Produktion: Man analysierte ihre Gegenwart kritisch und betrachtete ihre Zukunft skeptisch. Manch ein seit 1877 gekränkter National Academician sah sich in seiner Prognose für den Niedergang der Munich men bestätigt, als die Ausstellung der Society of American Artists 1884, nach allgemeinem Dafürhalten, weniger stark ausfiel:

416 Millet 1881, S. 204.

417 Strahan 1881a, S. 115; Strahan 1880b, S. 5; – auch Benjamin 1880 (S. 204) versprach sich für die Zukunft viel von Dielman; – Frank LeBrun Kirkpatrick, ab Okt. 1876 an der Akademie bei Sträuber, Barth und Seitz, malte elegante, historische Interieurs, für die er sich bei Makarts Farbskala und Robert Beyschlags und F.A. von Kaulbachs Figuren Anregungen holte, etwa für *Venetian Palace* (Öl/Lw., 74 × 152 cm) und *In the Museum* (Öl/Lw., 66 × 93 cm), beide Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia; Kat. Ausst. Philadelphia 1991, S. 76, 78; oder *In the Monastery Library*, Öl/Lw., 61 × 96,5 cm, Collection of DePaul University, Gift of Nathan Schwartz; zu Kirkpatrick allg. vgl. TB, Bd. 20, 372.

418 Taylor in der New York Tribune, 7. Apr. 1877, zitiert in: Clement, Hutton 1879, Bd. 1, S. 207.

419 Deshalb ließ Strahan auch an Muhrman – »delivers a similar prophecy« – und Karl[sic] Menté – »also of Munich, confounds us with the landscape of the future« – kein gutes Haar; Strahan 1883, S. 81.

420 Die Kommentare fielen hier eher wohlwollend aus; vgl. z. B.: »Macy's ›Edge of the Forest‹ is a telling sketch of Bavarian scenery, arranged with his well-known and impeccable knowledge of effect.« Anon. 1881b, S. 116. – Der Landschaftsmaler Macy war wohl nicht an der Akademie, hielt sich jedoch in der ersten Hälfte der 1870er-Jahre in München auf; er wurde bis in die 1890er-Jahre in den USA für seine Münchner Landschaften beachtet; nach längeren Tätigkeiten in New Bedford, MA, Boston und New York zog er 1890 nach Santa Barbara, CA; Mantle Fielding 1971, S. 225; Brian Flan: *Biography* 2017, URL: <http://lushergallery.com/william-macy-biography> (Zugriff 12.08.2021).

421 Anon. 1883k.

When the young men from Munich started in [sic] with their heroic intention of building up a society grander, higher, more noble than the Academy, they remembered something of what they had been learning. But year by year it has become apparent that they were forgetting gradually all their schooling, and that they possessed no artistic knowledge of their own.⁴²²

Andere dementierten frühere Urteile: Van Rensselaer erinnerte sich an die Zweifler der ersten Jahre: »There were many to say, of course, that the new style of work was a bit of studio practice only, a plagiarism of Munich masters, a trick of Munich ateliers, a flavor of Bavarian soil, that would evaporate after a year or two of home residence and work«, beurteilte jedoch den Status quo ganz anders: »Time has not verified, however, such predictions as these.«⁴²³ Einige Jahre später bekräftigte sich noch einmal: »Each year [...] they show less of mere eccentricity, fewer mere tours de force, more of balance, of discretion, and of high artistic effort. From extremely clever pupils they are growing to be masters in their art.«⁴²⁴ Die Zurücknahme experimenteller Effekte wurde von S.G.W. Benjamin seinerseits nicht ohne Hohn als Verpuffen der anfänglichen Euphorie und Annäherung an das Establishment registriert:

Evidently the new movement has spent its pyrotechnics, and after a great flourish of trumpets has settled down to solid average work, which is creditable enough in its way, but is a very different thing from what the founders of the Society proposed at the outset. [...] Even Mr. Currier, the corypheus of impressionism in our art... His *Boy in Red* is a rich piece of color and composition, quite carefully finished.⁴²⁵

Ausgerechnet Benjamin und Koehler, die noch wenige Jahre zuvor euphorisch über die Münchner Schule und die frühen Munich men berichtet hatten, gingen nun kritisch mit beiden ins Gericht. Wie eingangs dargelegt, bescheinigte S.R. Koehler aus der retrospektiven Warte von 1886 den Münchner Arbeiten in den Ausstellungen der National Academy 1877 und der Society of American Artists 1878 herausragende Bedeutung, konstatierte jedoch bereits für die Ausstellung der Philadelphia Society of Artists 1880 einen Umschwung zugunsten der Pariser Studenten:

422 Hart 1884; Bienenstock 1983 (S. 149–183) behandelt die sich verschlechternden Pressereaktionen der Jahre 1883 und 1884.

423 Van Rensselaer 1881, S. 91.

424 M.G. Van Rensselaer, »The New York Art Season«, in: *Atlantic Monthly*, 48, (Aug. 1881), zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 856.

425 »Is Saul also among the prophets? we are inclined to ask when we see such a completed work for the easel of Mr. Currier.« Benjamin 1881a, S. 77; vermutlich bezogen auf *Boy with a Ruff* (Abb. 33).

It was a more thorough, more conscientious and more intelligent training; a facility acquired through years of patient labor [...]; a better appreciation of and finer feeling for color; a more alert power of observation, and consequently a more trenchant rendering of life, [...] and all this was accompanied by greater independence, by a less patent reliance upon recipes and accepted formulae, by the boldness of initiative, which gave to the works of the leaders among the rising generation a clearly defined personality, a flavor of individualism hardly to be expected, and therefore all the more joyously welcomed ...⁴²⁶

In diesem Abgesang behandelte er die Munich men bereits aus der historischen Distanz und legte seine Theorie zu den Ursachen und ihrer kurzlebigen Wirkung vor: Gerade diejenigen, die den »German idealism« abgelehnt und sich stattdessen für einen »materialistic view«, will heißen einseitig reinmalerischen Ansatz, entschieden hätten, »occasionally mistook technical légerdemain for the highest aim of skill and brutality for force.«⁴²⁷

Bis in die 1900er-Jahre wurde der Realismus von neuen inhaltlichen und ästhetischen Idealen fast völlig in den Hintergrund gedrängt.⁴²⁸ Für deren Ausformulierung sollten die Idiome der französischen akademischen Malerei und eines gemäßigten Impressionismus bestimmend sein – erst nach der Jahrhundertwende entdeckte die Ashcan School die Straßen und Menschen von New York für eine wieder stärker dem Realismus verpflichtete Malerei, die auch ihre Technik offenlegte. Einige Mitglieder der Gruppe hatten an der Art Students League bei William Merritt Chase studiert und entwickelten aus dessen expressiver Pinselarbeit ihr primäres Ausdrucksmittel. Nun war es Chase, der gegen eine ungeschönte Wiedergabe ›hässlicher‹ Stoffe opponierte, wie sie sein ehemaliger Schüler, dann Lehrerkollege, dann Konkurrent Robert Henri vorgab – und in den Augen der Jüngeren verlor der ehemalige Munich man.⁴²⁹

426 Koehler 1886, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 860; zu den Streitigkeiten zwischen der Society of American Artists in New York und den Amerikanern in Paris vgl. Strahan 1880, S. 4.

427 Ebd., S. 860–861.

428 Diese emotionale Komponente stellt auch Conrads 2000 (S. 103) heraus.

429 Kat. Ausst. Greenwich 2007; Meixner 1995 (S. 156) zieht eine direkte Verbindung von Courbet zu Henri, ohne Chase auch nur zu erwähnen.

7 Der Networker: der amerikanische Maler Münchener Provenienz in den 1880er-Jahren

Von 1880 bis 1887 registrierten sich noch einmal rund 100 US-Amerikaner an der Akademie, viele der Neuankömmlinge waren über ihr Studium bei ehemaligen Münchenern in den USA bereits vertraut mit den bildsprachlichen und technischen Konventionen der 1870er-Jahre und demzufolge besser vorbereitet als jene bei ihrem Studienbeginn; sie kamen hochmotiviert und mit gesteigerten Erwartungen und nahmen sich gleichzeitig selbst als Nachfolgende wahr. Eine Aussage wie die Edward A. Bells. »I came after that famous Munich crowd – Chase and Shirlaw and Duveneck«. ist hierfür symptomatisch.¹ Diese zweite Generation hatte schon für die Zeitgenossen eine relative Unschärfe und ist – von einigen kleinen Gruppen abgesehen – seitdem von Kunsthistorikern auf beiden Seiten des Atlantiks weitgehend ignoriert oder nicht den Münchenern zugeordnet worden. Dabei wirkten diese Nachzügler zwar unauffälliger, doch durch ihre fortschreitende Vernetzung letztlich nicht weniger einflussreich als ihre Vorgänger – so die hier ausgegebene These. Ihre insgesamt gründlichere technische Schulung ermöglichte dieser Generation präzisere Resultate, und die Vertrautheit mit internationalen thematischen und stilistischen Neuerungen wirkte sich bereichernd und für den Kontextwechsel in die USA erleichternd aus. Nicht zuletzt lässt sich ein bisher kaum beachteter Retransfer auf die Münchener Kunstentwicklung beobachten.

Selbst wenn sich in der Münchener Schule Altmeisterkult und ungeschönte Volkstümlichkeit noch nicht völlig überlebt hatten, dominierten zunehmend neue Inhalte und stilistische Richtungen – Naturalismus, Pleinair und ein vorsichtiger Impressionismus – die technische Formation und die ästhetische Prägung der Studenten.² Das US-amerikanische Echo auf ihre Ergebnisse fiel nicht nur deshalb verhaltener aus, weil die Aufmerksamkeit sich nach Paris verlagerte, sondern auch, weil ihre Produkte weniger ausgeprägt als die der Munich school markiert waren und als Teil eines inzwischen europaweit ähnlich diversifizierten Stil- und Themenspektrums wahrgenommen wurden. Da die Akademieabsolventen der 1880er-Jahre konsensfähiger erschienen und auf geringeren kritischen Widerstand stießen als ihre Vorgänger, sahen sie sich weniger zu radikalen Anpassungen veranlasst.

Dieses Kapitel arbeitet zunächst die Charakteristika der Formation in den technischen Mal- und Komponierklassen der 1880er-Jahre heraus. Die Klasse von Ludwig Löfftz als die nun wichtigste Ausbildungsinstanz für die US-Amerikaner steht als

¹ Im Transkript »Deveneck«, First Interview with Edward August Bell, 26. Jan. 1927, DeWitt Lockman papers, AAA, Rolle 502, Transkript S. 24.

² Diese Phase wurde in der frühen Münchener Kunsthistoriografie als eine Zeit traditionsvergessener Orientierungslosigkeit gewertet, nicht nur von nationalistischen Konservativen wie Friedrich Pecht im ausgehenden 19. Jahrhundert, sondern noch in den 1920ern von Uhde-Bernays, der ihr eine entwurzelte Neuerungssucht nachsagte; Uhde-Bernays 1982, S. 161–171.

epistemischer Komplex im ersten Teil des Kapitels im Zentrum und bildet auch für die folgenden Themen einen Referenzrahmen. Einige Löfftz-Schüler werden bei ihren ersten Schritten in die künstlerische Unabhängigkeit als Porträt- oder Genre- oder gelegentlich sogar als Landschaftsmaler genauer beobachtet, darüber hinaus werden stilbildende außerakademische Vorbilder berücksichtigt. Anhand von noch in München oder bald nach der Rückkehr in die USA entstandenen Arbeiten werden symptomatische Entwicklungen von Porträt- und Genremalern, auch die aus anderen Schulen, nachgezeichnet. Der zweite Teil des Kapitels behandelt die selbstständige amerikanische Genremalerei Münchner Provenienz – vor dem Hintergrund gängiger lokaler und europäischer Muster – anhand einiger Stellvertreter mit ausgeprägten Profilen, die man als Traditionalisten, Innovatoren oder Populisten charakterisieren könnte. An ihren Werken ist ein Austarieren von Münchner gegen US-amerikanische Interessen ablesbar; wo die Quellen diffus erscheinen, kann über deren Ursprung nur spekuliert werden. Der dritte, abschließende Teil geht den Mechanismen eines verstärkten Zusammenwirkens US-amerikanischer Künstler in Europa nach, soweit dieses seinen Ursprung in München hatte oder auf die Kunstentwicklung in München zurückwirkte. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Verbindung Holland – München. In allen Teilen wird die US-amerikanische Rezeption der Münchner Werke, entsprechend ihrer historisch geringeren Resonanz, sehr viel weniger Raum einnehmen als im vorigen Kapitel.

Ludwig Löfftz: Lieblingslehrer amerikanischer Studenten

Bei keinem anderen Akademielehrer haben die Historiografen der Münchner Schule die Qualität von Werk und Lehre derart konträr beurteilt wie bei Ludwig Löfftz: die meisten bescheinigten dem Künstler mangelndes Profil, dem Lehrer dagegen exzellente Fähigkeiten. Uhde-Bernays bedauerte, Löfftz habe seine früh demonstrierte Fähigkeit zur koloristischen Improvisation den hohen Ansprüchen einer dekorativen, akademischen Kunst geopfert und sei aus dem Zwiespalt, es sowohl den Akademikern als auch der Avantgarde recht machen zu wollen, unzufrieden geworden,³ und befand gleichzeitig: »Neben Diez war Löfftz der beste Lehrer in München.«⁴ Die Studenten selbst unterschieden klar zwischen Löfftz' hohem technischen Vermögen und dessen mangelnder Individualität.⁵

3 Uhde-Bernays 1983, S. 208–210; am ausführlichsten zu Löfftz' Werken äußert sich Pecht 1888a, S. 391–392.

4 Uhde-Bernays 1983, S. 210; Rosenberg schrieb, Löfftz habe seine eigene Kunst zugunsten der Lehre »in den Hintergrund treten lassen«; Rosenberg 1887, S. 67; Alex Braun bezeichnet ihn als akribischen Perfektionisten und deshalb »Wenigmaler«; Braun 1918, S. 40; Kneuer 1999 (S. 132–138) fasst ältere und neuere Meinungen zusammen.

5 Engelhart 1943, S. 29.

Zeugnisse seiner privaten Kunst sind lockere Pleinair-Studien wie *Waldinneres*,⁶ die das Spiel von konturauflösendem Licht und farbigen Schatten stimmungsvoll spiegeln, oder Darstellungen anspruchsloser Innenräume wie beispielsweise *Interieur in Halberstadt*,⁷ welche die genaue Beobachtung der Licht- und Massenverhältnisse zum eigentlichen Thema einer differenzierten Tonmalerei machen. Das Publikum schätzte Löfftz' Wiederaufnahmen historischer Vorlagen wie das Genrebild *Habgier und Liebe*, 1879,⁸ oder *Die Beweinung Christi durch Magdalena* [auch *Pietà*], 1883,⁹ – für seinen naturalistisch dargestellten Leichnam wurde der Autor »vielleicht des bestgemalten Körpers der neueren Zeit«¹⁰ im Kunstkontext als Erneuerer der religiösen Malerei gefeiert, der Klerus allerdings war geteilter Meinung.¹¹ In den USA sprach man von Löfftz' generell mit Anerkennung: verhalten Clarence Cook in seinem Vergleich von Löfftz' *Avarice and Love* mit Quentin Massys' Parabel¹², überschwänglich Sadikichi Hartmann, der erklärte, Löfftz' *Pietà* sei eine »revelation of the height to which German technique had advanced«; dieser Künstler habe die Historienmalerei der Piloty-Schule überwunden: »The one desired to take this last step was Ludwig Löfftz, at present the president of the Munich Academy.«¹³ Dass seine Schule die Rangfolge der Malklassen anführte, darüber waren sich deutsche und US-amerikanische Schüler der frühen 1880er-Jahre einig, etwa Lovis Corinth und William J. Forsyth:

... Professor Löfftz's painting school—the most popular professor in Munich. Although many come, few are chosen, so crowded are his classes [...]. Failing to get with him—next comes Lindenschmidt [sic] and after that Wagner and Seitz—to have to go into either of the two last schools is equivalent to acknowledging that you are no good.¹⁴

6 *Waldinneres*, n. d., Öl/Holz, 34,5 × 47 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München.

7 *Interieur in Halberstadt*, ca. 1890, Öl/Holz, 61 × 45 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

8 Auch *Geiz und Liebe*, verschollen, Technik und Maße unbekannt, Abb. in: Rosenberg 1887; nach S. 44; den Zeitgenossen galt es als dem Vorbild, Quentin Massys/Metsys, *Der Goldwäger und seine Frau*, 1514 (Öl/Holz, 70 × 67 cm, Louvre, Paris) überlegen; ebd., S. 66 sowie Cook 1978b, S. 246.

9 *Die Beweinung Christi durch Magdalena*, 1883, Öl/Lw., 114,7 × 191,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München; vgl. Kat. Mus. München 1977, S. 223–224; als kompositorisches Vorbild gilt Hans Holbeins *Toter Christus im Grab*, 1521/22, im Kunstmuseum Basel, als koloristisches Vorbild betonte Rosenberg van Dycks Malerei; Rosenberg 1887, S. 67; Pecht erinnerte der »schwärzliche Ton« an Murillo und Ribera, die Figuren an Meister der italienischen Renaissance; Pecht 1888a, S. 392; offenbar zog Löfftz die Summe aus den berühmtesten historischen Bildvorlagen.

10 Braun 1918, S. 41.

11 Kneuer 1999, S. 118–124.

12 Cook 1978b, S. 245–246.

13 Hartmann 1903, S. 197; auch von der Internationalen Kunstausstellung 1883 wurde in den USA über Löfftz' »Christ« äußerst anerkennend berichtet; Anon. 1883], S. 20.

14 William J. Forsyth an Thomas E. Hibben, 23. Okt. 1883, zitiert in: Kat. Ausst. Indianapolis 2014, S. 18; Corinth 1954, S. 100: »Es genügte schon, ein Malschüler bei Loefftz [sic] zu sein: ›Der schlechteste Loefftz-Schüler ist immer noch besser als der beste Lindenschmit-Schüler oder gar Seitz-Schüler‹. Diese letzteren waren die Verpönten von allen Malklassen der Münchner Akademie.« – Ähnlich äußerte sich Edward A. Bell, seit 1882 bei Löfftz, in: First Interview with Edward August Bell, 26. Jan. 1927, DeWitt Lockman papers, AAA, Rolle 502, Transkript S. 22.

»Bei ihm gab es fast nur Amerikaner und Engländer, die Deutschen waren in der Minderzahl (vierzig Schüler drängten sich in seinem Atelier), während in der Klasse des Ungarn Wagner vorwiegend Polen und Russen, überhaupt Slawen studierten«, erinnerte sich ein österreichischer Student bei Löfftz.¹⁵ »Man hätte anbauen müssen, um all die Amerikaner und anderen Ausländer unterzubringen, die zu Löfftz wollten«, hieß es.«¹⁶ Dass Löfftz' Klasse bei den Amerikanern besonders beliebt war, lag zum einen schlicht daran, dass sie neu und aufsehenerregend war, zum anderen an der Rolle des Lehrers als ›legitimem Nachfolger‹ von Duveneck und Diez. Wer nicht im Sommer 1879 mit Duveneck nach Italien gegangen war, versuchte in der Regel, in die Löfftz-Schule aufgenommen zu werden. Ausdrücklich betont Uhde-Bernays diesen Transfer: »Eine für sich stehende Gruppe, zunächst noch bis 1880 von Duveneck unterwiesen (›the Duveneck-boys‹), bildeten die zahlreichen nach München gezogenen Amerikaner, die sich nach Duvenecks Fortgang nach Florenz meist Löfftz anschlossen, darunter große Begabungen.«¹⁷ Diez war im Februar 1879 als Leiter der technischen Malklasse zurückgetreten und hatte nur seine Komponierschüler behalten,¹⁸ worüber die Malschüler deutlich erleichtert waren: »Diez war die Malschule schon lange zuwider, und er interessiert sich nicht mehr dafür. Löfftz hat aber ungemeines Interesse und wird also demgemäß auch sehr große Erfolge haben. Wir wenigstens versprechen uns das Beste«, berichtete Stauffer-Bern aus Sicht der Betroffenen.¹⁹ Und das traf in gewisser Weise ein: »Im allgemeinen ist es ein Vorteil der Löfftzschule gewesen, daß hier, die guten Gepflogenheiten der Diezschule übernehmend, die wesentlichen Formen aller neuen künstlerischen Erscheinungen sofort durchgeprobt wurden«, erinnerte Uhde-Bernays.²⁰

Zu den ersten US-Amerikanern bei Löfftz gehörten Robert Koehler, Hermann Hartwich und Richard Andriessen, in den frühen 1880er-Jahren kamen Benjamin R. Fitz, Frederick C. Gottwald, William J. Baer und Edward A. Bell in die Klasse sowie die Hoosiers J. Ottis Adams, William J. Forsyth, T.C. Steele und Samuel Richards 1884; Mitte der 1880er-Jahre waren die Künstlerfreunde Orrin Peck und William V. Schwill sowie Frank H. Tompkins, Vincent Nowotny und William R. Leigh aus der Zeichenklasse zu Löfftz aufgerückt, ebenso Francis Petrus Paulus, John Kavanagh und L. H. Meakin, gegen Ende des Jahrzehnts dann Frank Millet, Otto W. Beck, Albert Groll, William O. Swett und Arthur I. Keller.²¹ Das Gros blieb zwar für einige Jahre in der Malschule,

15 Engelhart S. 29. – Dass ausländische Studenten Vorlieben für Lehrer hatten, die nicht ethnisch motiviert, sondern von Rollenmodellen vorgegeben waren, zeigt das Beispiel der norwegischen Studenten, die Seitz für die Mal- und Lindenschmit für die Komponierklasse schätzten; vgl. Bondsdorff 2002.

16 Braun 1918, S. 40.

17 Uhde-Bernays 1983, S. 210.

18 Diez machte für diese Veränderung gesundheitliche Gründe geltend; Gesundheitszeugnis und Gesuch vom 5. Feb. 1879, AdbK München, Registratur, Personalakte von Wilhelm von Diez.

19 Stauffer-Bern an die Eltern, München, 17. Feb. 1879, Stauffer-Bern 1914, S. 102; ähnlich Uhde-Bernays 1983, S. 211.

20 Ebd., S. 210–211.

21 Nachweise für ihr Studium bei Löfftz: Koehler (Hosking 1905, S. 108), Hartwich (AKL, Bd. 70, S. 2), Andriessen (Kat. Ausst. Bloomington 1991, S. 16), Fitz (AKL, Bd. 40, S. 523), Gottwald (Kat. Ausst. Cleveland 1993, S. 24),

strebte aber bald in die Selbstständigkeit und ließ sich gegebenenfalls weiter von Löfftz korrigieren;²² einige wechselten in die Komponierklassen von Lindenschmit wie Koehler, Schwill und Leigh. Vermutlich, weil sich seine fortgeschrittenen Schüler insgesamt schneller von Löfftz entfernten, wurden sie nicht als postakademische Gemeinschaft in der Münchner Kunstgeschichte geführt.²³

Löfftz fokussierte die Vermittlung von malerischen Techniken und das Verständnis der Farbtonwerte. Seine Vorliebe für Modelle und deren Inszenierung entsprach den inhaltlichen und stilistischen Prinzipien des Naturalismus²⁴ – was hier keine sozialkritische, sondern eine eher sachlich beobachtende bis verklärend idealisierende ›Armeleutemalerei‹ umschreiben soll.²⁵ Es galt Modellwahrheit,²⁶ die Anspruchslosigkeit der Motive lenkte den Blick auf die detailgetreue und raffinierte Tonmalerei. Löfftz hatte als Student in der Diez-Klasse selbst auf ähnliche Weise in diesem Genre gearbeitet.²⁷ Das Studium Alter Meister wurde zwar noch als Hintergrundwissen vorausgesetzt, motivische Engführungen wie im vorigen Jahrzehnt waren jedoch passé; allerdings verdankte sich die von Löfftz inszenierte, transzendent anmutende Lichtmetaphorik barocken Vorbildern, vor allem von P.P. Rubens. Präzise, streng und etwas unnahbar, war Löfftz keine Integrationsfigur, doch der enorme Ruf seiner Schule bot ausreichend Identifikationspotential.

T.C. Steele: Korrekturdurchgänge in der Löfftzklasse

Wer bei Löfftz aufgenommen werden wollte, musste bereit sein, sich enormen Anforderungen zu stellen.²⁸ T.C. Steele, der im Herbst 1881 in Löfftz' Klasse kam, notierte sich akribisch dessen Kritikpunkte zu jenen Halbakten alter Männer und Kopfstudien

Baer (American Art Annual 1905, S. 6), Bell (vgl. Interview, Anm. 14), Adams, Forsyth, Steele, Richards (Kat. Ausst. Köln 1990, S. 30), Peck s. u. Anm. 22), Schevill (Fielding 1971, S. 320), Tompkins (Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 867, Nowotny (Kat. Ausst. Cincinnati 1979, S. 92), Leigh (Cummins 1980, S. 34), Paulus (Fielding 1971, S. 273), Kavanagh (Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 474), Meakin (Kat. Ausst. Cincinnati 1979, S. 82), Millett (Fielding 1971, S. 242), Beck (TB; Bd. 3, S. 141), Groll (Hosking 1905, S. 77), Swett (Hosking 1905, S. 194), A.I. Keller (Hosking 1905, S. 103).

22 Krause hat dies für Richards und Steele eruiert; Kat. Ausst. Indianapolis 1985, S. 40; auch Peck schrieb an Mrs. Phoebe Hearst von Löfftz' Angebot, zur Korrektur in sein Privatatelier zu kommen; George and Phoebe Hearst papers, BL, UCB, Orrin Peck 1860–1921, Fragments, Item 24.

23 So gab es auch keine Retrospektive der Schule, wie es für die Piloty- (1909), Diez- (1907) und Lindenschmit-Schulen (1910) der Fall war.

24 Im Wesentlichen bezeichnet der Realismus eine Strategie, die bestehende Verhältnisse abbilden will, der Naturalismus eher die maltechnische und stilistische Seite einer möglichst naturgetreuen Wiedergabe; vgl. Olbrich 1996, Bd. 5, S. 106–108 bzw. Bd. 6, S. 62–64; – Naturalismus ist auch als Epochenbegriff eingeführt, der den sozialkritischen Charakter der Inhalte betont (Hamann, Hermand 1972) und hier im Allgemeinen gelten soll; – zur unklaren zeitgenössischen Unterscheidung vgl. Lange-Pütz 1987.

25 Jüngere Behandlungen des Themas durch Flumm 2013; Schlecking 2016, S. 292–301, 304–306.

26 Zu Modellwahrheit versus Idealisierung als Kernpunkte des Naturalismus vgl. Olbrich 1996, S. 107.

27 *Frau im Interieur*, 1871, Öl/Lw., 104 × 90 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

28 Einen gewissen Wahrheitsgehalt mag E.A. Bells Kommentar durchaus haben: »We began school at 8 o'clock in the morning. Many of the German scholars never got there until ten. It always made a great pull with Loefftz because the American men came there to work.« First Interview with Edward August Bell, 26. Jan. 1927, DeWitt Lockman papers, AAA, Rolle 502, Transkript S. 20.

junger Mädchen, auf welche die Malschüler mindestens drei Wochen verwendeten. Bei den wöchentlichen Korrekturdurchgängen sprach der Professor jeweils andere Dinge an: Im Oktober 1882 erklärte er Steele die grundsätzliche Vorgehensweise für einen »Half Act of an old Man«: Als Vorzeichnung die Kontur mit Kohle aufzeichnen und mit dem Pinsel die hellen und dunklen Partien markieren, dadurch die Proportionen und die »action« vorgeben; dann mit frischer, »lebendiger« Farbe reingehen, dunkle, helle und Zwischentöne »lebendig« und satt wie in der Natur auftragen; auf die kühlen und die warmen Fleischfarben und die Art und Weise, wie sie ineinander übergehen, achten, dabei ziemlich viel Sikkativ auftragen, damit zufällige Effekte entstehen. Bei weiteren Korrekturen bemängelte Löfftz, Steeles Fleischöne seien zu gelblich, er solle dem Gesicht Beinschwarz und Blau unterlegen, bevor er »lustig« mit Farbe rein gehe, er solle weniger hart malen, mit den Farben spielen; in der dritten Woche fand Löfftz, das Haar habe einen metallischen Effekt, es müsse stattdessen ganz fein und weich gemalt werden, außerdem seien die Grautöne zu grünlich.²⁹ Hier ging Steele in seinen Bemühungen, die bekannten Vorlieben Löfftz' fürs Grau-Grünliche zu antizipieren, offensichtlich zu weit. Einen Monat später erklärte Löfftz die Komplexitäten des Farbauftrags, und Steele notierte:

Explained at some length his ideas upon this, how the brush should follow the form. How that color should here be laid on sharp and »schneidig« [?] and here soft and passing gently into local tone or shadow. There is but local tone shadow and high light with perhaps suggestions [sic] of connecting tone particularly [?] local tone and shadow. In good painting the [durchgestrichen] color is so laid on that it leaves the character of paint and becomes flesh.³⁰

Es war wohl alles ein bisschen viel, auch wenn es Fortschritte zu verzeichnen gab. Nach seinem ersten Semester bei Löfftz gestand Steele seinem Freund und Sponsor Hermann Lieber in Indianapolis: »This winter I have had pretty thorough drill in the technique of painting. I have found it very difficult for I had not only to acquire new methods but also to forget the old ...« Gleichzeitig stellte er die Übersendung eines neuen Halbakts in Aussicht, den Löfftz für das beste halte, was er bis dahin in der Schule erreicht habe, und einen großen Schritt nach vorn markiere.³¹

Der *Study Head (Old Woman)*, ca. 1884 (**Abb. 57**), seines Kollegen William Forsyth führt eine typische Arbeit aus der Löfftz-Klasse vor. Lovis Corinth, ironischer Chronist ihrer frühen Jahre, hat die Auswahlkriterien für die Modelle und den Vorgang des »Stellens« beschrieben:

29 T.C. Steele, Einträge mit den Bezeichnungen Oct. 23 »criticism«, Oct. 25, »2d criticism« und Nov. 2, »3d criticism«, Notizbuch [1882], T.C. Steele papers, AAA.

30 T.C. Steele, Aufzeichnung einer Kritik des diesmal von Steele sogenannten »Half Act of Man«, 16. Dez., ebd.; ausführlicher zitiert in: Steele, Steele, Peat 1966, S. 24–25.

31 T.C. Steele an Hermann Lieber, 28. Feb. 1883, [Entwurf] T.C. Steele papers, AAA.

Seine Lieblingsmodelle waren menschliche Ruinen, Greise, alte Weiber und bleichsüchtige Mädchen; an ihnen konnte am besten die feine graue Farbe wie van Dyck und Velasquez sie geliebt hatten, studiert werden. Die Auswahl des Modells, sowie seine Aufstellung nahm lange Zeit in Anspruch. Beim Fortgehen rückte Loefftz [sic] noch den Vorhang um einige Millimeter am Fenster beiseite, um eine noch interessantere Beleuchtung zu erzielen, ...³²

Die wichtigsten Charakteristika von Löfftz' Vermittlung sind hier angesprochen: 1. die Wahl von Modellen, deren (un-)natürliche Farbe dem angestrebten Ton möglichst nahe kam; 2. die graue Grunddisposition dieses Tons als Antidot zu süßlichen Farben und eine möglichst neutrale Tonwertskala; 3. die subtile Lichtregie, mit der selbst das anspruchloseste Modell verklärend hinterleuchtet wurde, und 4. das Prädikat »fein«. Die Schüler waren angehalten, »Wahrheitssuche bis ins feinste Detail« zu betreiben,³³ in einer grau-grünlichen Stimmung, die »fein im Ton« genannt wurde;³⁴ einer von ihnen erinnerte sich, wie »außerordentlich« Löfftz es verstand, »einem etwas mit Worten klarzumachen und einen in die schwierigsten malerischen Feinheiten im Helldunkel einzuführen.«³⁵ Im Extremfall konnte er »einen Schüler zwingen, so lange an etwas zu malen, bis alle Frische und Unmittelbarkeit heraus war.«³⁶ Oder der Schüler kratzte nach Löfftz' Korrekturdurchgang mit dem Palettenmesser die Arbeit herunter, um von neuem zu beginnen.³⁷ Nur wer sich diesem Diktat fügte, konnte mit Anerkennung rechnen.³⁸

Löfftz selbst hatte in einem historisierenden *Mädchenporträt*, 1879,³⁹ seine Idealvorstellung einer Arbeit in grau-grüner Palette vorgeführt – sicher eine der dominanten



Abb. 57 William J. Forsyth, *Study Head (Old Woman)*, ca. 1883/84, Öl/Lw., 51,4 × 41,9 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of Mrs. Phyllisann Hibben Courts in memory of her mother, Louise Douglas Hibben, 1992.379

32 Corinth 1918, S. 121–122; Corinth war von Okt. 1880 bis Juli 1882 in der Malschule Löfftz; Corinth 1954, S. 100–104.

33 Balmer 1925, S. 241.

34 Corinth 1954, S. 104.

35 Kreidolf 1996, S. 83; Kreidolf kam im SS 1888 zu Löfftz.

36 Ebd.; dafür konnten die Modelle über Monate bis zu einem halben Jahr sitzen; Corinth 1954, S. 103.

37 William J. Forsyth an Thomas E. Hibben, 26. Nov. 1883, zitiert in: Kat. Ausst. Indianapolis 2014, S. 20.

38 Corinth 1954, S. 104.

39 *Mädchenporträt*, 1879, Öl/Lw., 49 × 39 cm, Privatbesitz München; Ludwig 1982, S. 108, Abb. 73.

Vorgaben, doch wurden auch raffinierte Kombinationen heller, nahe verwandter Töne als malerische Herausforderungen ausgegeben.⁴⁰ Dies bedeutete keine Annäherung an impressionistische Auffassungen, der Fleisch- und Lokaltouren durfte keinesfalls farbigen Licht- und Schatteneindrücken geopfert werden. Wilhelm Balmer, ein Schweizer Schüler, der 1885 bei Löfftz eintrat, erinnerte sich an dessen rigorose Absage an die Impressionisten, deren Werke viele Schüler seit den Kunstausstellungen von 1879 und 1883 bewunderten: »... als ich ihm einmal sagte, daß doch nackte Körper im Sonnenlicht gelb und im Schatten blau seien, sagte er kühl: ›so was wird ein feiner Maler überhaupt nicht malen!‹ Auf diese Weise wurde man ängstlich, fürchtete den Fleisch- oder Lokaltouren zu verderben und blieb eben fein grau, sogenannter Silbertouren.«⁴¹ Trotzdem experimentierten Löfftz-Schüler mit dem Impressionismus.

Wer zum Komponierschüler graduierte, verortete »arme Leute« in einem entsprechenden Raum: »Er stellte ein ganzes Bauernstubeninterieur her und setzte eine alte Frau und ein Kind hinein, oder ein Bett mit einer Kranken und malte bis auf die letzte Falte, so getreu es eben möglich war. Das war Löfftzschule.«⁴² Auch Arbeiten US-amerikanischer Löfftz-Schüler weisen derartige Inszenierungsstrategien auf, teilweise noch in einfacherer Form – etwa *Old Munich Market Woman*, ca. 1882–1886, von L. H. Meakin,⁴³ eine alte, sitzende Frau in *A Dull Day*, 1886, von Benjamin R. Fitz⁴⁴ oder eine bäuerliche Mutter mit zwei kleinen Mädchen, *The Knitting Lesson*, 1887, von Edward A. Bell.⁴⁵ Löfftz' pädagogischer Ansatz, der nicht auf Schmiss wie in der Piloty- oder auf Bravour wie in der frühen Diez-Schule abzielte, hatte bei all seiner Starrheit den Vorteil, dass er hervorragende technische Fähigkeiten vermittelte, durch die aus detaillierter

40 Vgl. hierzu Pfister 2003 (S. 63–64); Pfister ordnet das *Bildnis eines jungen Mannes mit rötlichem Bart* von Karl Stauffer-Bern der Diez- statt der Löfftz-Klasse zu; interessant sind jedoch die Zitate Stauffer-Berns zu den maltechnischen Herausforderungen.

41 Balmer 1925, S. 241.

42 Balmer berichtet dies von Kasper Ritter, den er als Löfftz' besten Schüler nach Karl Stauffer[-Bern] bezeichnet; ebd.

43 *Old Munich Market Woman*, ca. 1882–1886, Öl/Lw., 109,4×78,4 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of the L. H. Meakin Estate 1966.230; das gleiche Modell einer alten, sitzenden Frau mit Kopftuch unter einem Schirm zeigt, in etwas anderem Winkel, das Bild des Klassenkameraden Josef Engelhart, *Die Standlerin*, Öl/Lw., 84×78 cm, Wien Museum; Abb. in: Kat. Ausst. Wien 2009, S. 35.

44 *A Dull Day*, 1886, Öl/Lw., 130,2×85,0 cm, sign. u. dat. »B. R. Fitz 1886«; unter diesem erstaunlich respektlosen Titel war das Gemälde (Nr. 129) schon 1888 an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts ausgestellt; Falk 1989, S. 198; zuletzt wurde das Bild versteigert bei Skinner, Boston, American & European Works of Art, 09.09.2011, 2560B, Los 325, URL: <https://www.skinnerinc.com/auctions/2560B/lots/325> (Zugriff 12.08.2021); – Fitz (geb. 1855, New York) hatte zunächst an der National Academy studiert, ging 1880 an die Akademie, nach seiner Rückkehr 1884/85 wurde er Lehrer an der Art Students League und malte Porträts, Landschaften und Akte, er verstarb 1891; White 1928. – Das Smith College Museum of Art, Northampton, MA, hat seine elf Werke von Fitz wohl ab Mitte der 1940er-Jahre deakzessioniert; Abigail Moon, Smith College Museum of Art, in einer E-Mail an die Autorin vom 19.03.2019; seitdem befinden sich nur wenige Werke in öffentlicher Hand: *Portrait of Edwina M. Post*, ca. 1890 (Öl/Lw., 91×73,6 cm, Brooklyn Museum, Gift of Edwina M. Post); *A Pool in the Forest*, n. d., (Öl/Lw., 40,6×60,9 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.).

45 *The Knitting Lesson*, 1887, Öl/Lw., 103,5×135,9 cm, sign. »ED. A. Bell« und bez. »Munche'n'87« u.l., versteigert bei Grogan & Company, Boston, MA, 23.09.2007, URL: <http://www.invaluable.com/auction-lot/edward-a.-bell-american,-1861-1953-the-knitting-26-c-qaow6ekg6p> (Zugriff 12.08.2021).

Naturbeobachtung differenzierte Schilderung werden konnte und die sich auf andere Stilrichtungen, Farbpaletten und Sujets transferieren ließen.

Ländliche Malgemeinschaft in Schleißheim

Auch für die ersten, im eigenen Atelier entstehenden Figuren- und Genrebilder dienten noch die vertrauten bäuerlichen Modelle, die in bewährter tonmalerischer Akribie umgesetzt wurden; bald veränderte sich das Farbspektrum, wurde verhalten bunt, bisweilen brillant. Licht drang in Innenräume wie bei Edward Henry Potthasts *Blacksmith*,⁴⁶ oder bäuerliche Modelle wanderten ins Freie wie in J. Ottis Adams' *Wash Day, Bavaria*, 1885 (Abb. 58). Löfftz kam in den Privatateliers zur Korrektur vorbei und beriet sogar in der Landschaftsmalerei, die er ja ebenfalls praktizierte.⁴⁷



Abb. 58 J. Ottis Adams, *Wash Day, Bavaria*, 1885, Öl/Lw., 47 × 60 cm, sign. u.r.: »J. Ottis Adams 85.«, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of Robert Brady Adams, John Alban Adams, and Edward Wolfe Adams, 55.224

46 *Blacksmith*, n.d., sign. u.l. »E Potthast«, Öl/Lw., 50,8 × 40,6 cm, versteigert bei Christie's New York, Important American Paintings, Drawings and Sculpture, 24.05.2007, 1838, Los 90, URL: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/edward-potthast-1857-1927-the-blacksmith-4907520-details.aspx> (Zugriff 12.08.2021).

47 Steele dokumentierte Löfftz' Besuch der Ausstellung des American [Artists] Club und dessen Ratschläge zur Verbesserung seiner Komposition, zur Platzierung von Staffagefiguren etc.; unbez. Notizbuch (ohne Deckel), ca. 1885, T.C. Steele papers, AAA; vgl. auch Steele, Steele, Peat 1966, S. 31.

Für das außerakademische Landschaftsfach wirkmächtiger war allerdings das Vorbild J. Frank Curriers, der inzwischen in (Ober-)Schleißheim lebte und sich dort ganz auf eine expressive Darstellung von Terrain und Wetterstimmungen verlegt hatte. Schon 1878, in der amerikanischen Malgemeinschaft in Polling, hatte er begonnen, Landschaftsaquarelle zu malen und mit seiner Begeisterung nicht zuletzt Frank Duveneck angesteckt.⁴⁸ Inzwischen hatte er sein Spektrum beträchtlich erweitert: Ob in Öl auf riesigen Leinwänden oder als Pastell, Kohlezeichnung, Aquarell oder Radierung im Kleinformat auf Papier: Currier strebte nach einer möglichst unmittelbaren Wiedergabe seiner tiefempfundenen Naturanschauung (**Abb. 59**).

Um ihn bildete sich eine kleine Kolonie US-amerikanischer Studenten,⁴⁹ auf deren Landschaftsauffassung er nach Auskunft Beteiligter großen Einfluss ausübte. »Mr. Currier worked out there with some fifteen or twenty other Americans, he being the leading spirit.« erinnerte sich Mary Elizabeth Steele:⁵⁰ Benjamin Fitz, Sion Longley Wenban, Edward Bell, Richard Eichelberger, William Forsyth, T.C. Steele, Charles Mente, L. H. Meakin, Vincent Nowotny, William J. Baer, Edward Potthast, Henry Raschen, Charles F. Ulrich, Walter MacEwen, Frank H. Tompkins und Karl Kappes gehörten zeitweise zu diesem Kreis.⁵¹ Gemeinsam arbeiteten sie im Park rund um das Schleißheimer Schloß, entlang des Kanals oder der Lindenallee, in Unterschleißheim und Mittenheim sowie im Dachauer Moos. Steele berichtete im Herbst 1880: »... working mostly at Schleissheim 6 miles from Munich, where I have the advantage of criticism and suggestions [sic] from Mr. Frank Currier, an American, who is one of the strongest landscape artists here.«⁵²

48 Zu Curriers Aquarellen, deren Technik und Resonanz bei den Amerikanern in Bayern sowie bei heimischen Kritikern vgl. Kat. Ausst. Philadelphia 2017, S. 197–199; zur Motivation für Duveneck vgl. Simmons 2020, S. 123–124.

49 Zu Currier in Schleißheim vgl. White 1936, S. 28–32; Kat. Ausst. New London 1958, n.p.; Ross Turner: »In Memoriam J. Frank Currier«, in: *The Boston Evening Transcript*, 9. Jan. 1909, CAM Archives, artist file Duveneck; eine der wenigen zeitgenössischen deutschen Äußerungen zu Currier bietet Pecht 1888, S. 379.

50 Steele 1985, n.p.; die gesellige Atmosphäre in Curriers Haus beschrieb Benjamin R. Fitz seiner Mutter, Brief vom 15. Mai 1882, zitiert in Nelson White: »Foreword«, in: Kat. Ausst. New London 1958, n.p.

51 T.C. Steeles Frau erwähnt neben ihrem Mann Forsyth, Fitz, Eichelberger [Robert Eichelberger], Charles Mente und Sion Longley Wenban; Steele 1985, n.p. [S. 10, 12, 17]; zu Meakin ebd., S. 37; – White, 1936 (S. 30) zählt zu der von Currier beeinflussten Gruppe Adams, Forsyth, Fitz, Steele, Meakin, Nowotny, Baer, Ulrich und MacEwen; – Meakin und Vincent Nowotny wurden auch in Cincinnati als in ihrer Landschaftsmalerei von Currier beeinflusst geführt; A.E.C.: »The Week in Art Circles«, in: *The Cincinnati Enquirer*, 29. Feb. 1921, CAM Object File zu Curriers *The Brook, Schleissheim, Bavaria*; – Kappes in einem Brief vom 18. Sept. 1884 (Kappes 1950–51, S. 36–37); – zu MacEwen vgl. Kat. Ausst. Framingham, S. 51; – Bell erwähnt auch weitere US-Amerikaner, namentlich Fitz: »Most all of them at some time during the summer would get out there.« und »No Germans came to Schleisheim[sic] ...«, First Interview with Edward August Bell, 26. Jan. 1927, DeWitt Lockman papers, AAA, Rolle 502, Transkript S. 24; – zu Raschen vgl. Boeringer 1896, S. 362; – zu Wenban vgl. Weigmann 1913, S. 6; – Potthast erwähnt John Hausers und seine Aufenthalte dort in: Edward Henry Potthast NA, Interviewed at the Sherwood Studio, By DeWitt Lockman 1927, DeWitt Lockman papers, AAA, Rolle 504, Transkript S. 4.

52 Aus einem Briefentwurf Steeles, adressiert an »Dear Sir« nach eigenen Angaben 7 Wochen nach seinem Eintritt in die Naturklasse verfasst; T.C. Steele papers, AAA, Rolle 956.



Abb. 59 J. Frank Currier, *Landscape Sketch*, ca. 1880, Aquarell, 21,3×32,7 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Gift of Dr. William Henry Holmes, 1930.12.31

In den 1880er-Jahren waren insbesondere Studierende aus dem Mittleren Westen an der Landschaftsmalerei interessiert, denn sie betrachteten die US-amerikanische Topografie als Alleinstellungsmerkmal, das genuin US-amerikanische Bildinhalte bot. Sie beschäftigten sich intensiver mit Landschaft als ihre Vorgänger, scheinen sich jedoch keinem Münchner Landschaftsmaler angeschlossen zu haben.⁵³ T.C. Steele sammelte Skizzen von Landschaftseindrücken »auf Vorrat«, die er nach seiner Rückkehr in die USA zu bearbeiten gedachte.⁵⁴ Dort wählte er zwar lokale Motive, doch deren Bearbeitungen verraten zunächst noch seinen in der bayerischen Landschaft geschulten Blick für malerisch reizvolle Konstellationen, auch wenn er Atmosphäre und Lichtverhältnisse entsprechend justierte.⁵⁵ Noch eine Weile bevölkerte er seine Landschaften mit Figuren und Tieren und folgte damit der Münchner Tradition der Genrelandschaft.⁵⁶

53 Ihr Favorit war der kurz zuvor an die Karlsruher Akademie übersiedelte Gustav Schönleber; einige erwo- gen, dort bei ihm zu studieren. Steele berichtete: »In Stimmung he is always fine and in color, liquid and rich, while his work is carried to thorough finish.« Steele an Hermann Lieber, 28. Feb.1883, T.C. Steele papers, AAA; – auch Peck schrieb an Phoebe A. Hearst über die Begeisterung der US-Amerikaner für Schönleber, 23. Mai 1888, [Munich], George and Phoebe A. Hearst papers, Orrin Peck 1860–1921, BL, UCB.

54 Steele an Hermann Lieber, 28. Feb.1883, T.C. Steele papers, AAA, Rolle 956; teilweise zitiert in: Kat. Ausst. Köln 1990, S. 66; vier Skizzenbücher mit Landschaftseindrücken (T.C. Steele papers, AAA, Rolle 956) und viele Zeichnungen (Indianapolis Museum of Art at Newfields) bestätigen, dass er dieses Vorhaben umsetzte.

55 Kat. Ausst. Köln 1990 verfolgt diese Entwicklungslinien; vgl. etwa die Bildtexte zu *Meridian Street, Tauwetter*, 1887, S. 92, und *Pleasant Run*, 1885, S. 84.

56 Das bürgerliche Forum für die Liebhaber der Genrelandschaft war der Münchner Kunstverein; Ebberthausen 1979, S. 41–50; zu Steele und dieser lokalen Tradition siehe Steele, Steele, Peat 1966, S. 182.

Erst nach einigen Jahren setzten sich die reale Anschauung amerikanischer Malsommer, die er lehrend in ländlicher Idylle verbrachte, und seine wachsende Begeisterung für den Impressionismus in seinen Landschaften durch.⁵⁷

Erste selbstständige Porträts: T.C. Steele & Edward A. Bell

Am Übergang zu einer selbstständigen Praxis, wenn sich die jungen Künstler mit ersten Porträtaufträgen und der Verpflichtung, Figurenbilder für Ausstellungszwecke zu schaffen, konfrontiert sahen, wurden die Übertragbarkeit und Nachhaltigkeit des Gelernten auf den Prüfstand gestellt. Im Folgenden werden ein Erstlingsporträt von T.C. Steele sowie zwei Figurenbilder von Edward A. Bell eingehender betrachtet, die neben persönlichen Schwerpunkten auch Stärken und Versäumnisse der Schulung bei Löfftz aufzeigen.

Der von Löfftz vertretene Naturalismus behandelte in der Regel die Einfachen und Armen in gernehafter Anmutung und nicht ein dem Künstler gleich- oder bessergestelltes Porträtklientel. Doch wer sich als Porträtmaler qualifizieren wollte, konnte sich auf Basis der bei Löfftz erworbenen technischen Fähigkeiten weiterentwickeln, wenn er sich dafür – in der Regel außerhalb der Akademie – spezifische interpretatorische Fähigkeiten und repräsentative Muster aneignete.⁵⁸ Wie ein Absolvent der Löfftz-Klasse ohne zusätzliche Anregungen das ›Problem Porträtmalerei‹ in etwa anging, lässt sich an einem ersten post-Münchener Auftragsporträt Steeles demonstrieren.

T.C. Steeles Münchener Produktion außerhalb der Akademie enthält nur wenige Figurenbilder, doch hatte er nach seiner Rückkehr nach Indianapolis zahlreiche, teilweise prestigeträchtige Porträtaufträge zu erfüllen, als einen der ersten das offizielle Bildnis von *Albert G. Porter, Governor of Indiana*, 1885 (**Abb. 60**).⁵⁹ Steele folgt hier der Konvention des sitzenden Porträts für den verdienten Staatsmann als einer sowohl in Europa als auch in den USA gängigen diskursiven Praxis. Darüber hinaus legt dieses Bild offen, was Steele in Löfftz' Atelier gelernt hatte und wofür er schlecht gerüstet war. Porters Bildnis zerfällt in einen lebensecht gestalteten Kopf und einen anatomisch unklaren Körper. Die Physiognomie offenbart Steeles Bemühungen um Mimesis: Licht und Schatten beleben das Gesicht mit seiner zurückhaltenden, sympathisch-intelligenten Mimik, die malerische Behandlung und die exakt abgestuften Tonalitäten sind im Löfftz'schen Sinne »fein«. Doch für die übrigen Komponenten des Porträts fehlten Steele offensichtlich Grundlagen: für die Ausformulierung der noch dazu fokussierten Hände, für eine überzeugende Sitzhaltung oder eine andeutende perspektivische Klärung des umgebenden Raums. Hier rächten sich Versäumnisse des Unterrichts: Die Halbaktstudien von Steele und dessen Mitstudenten aus Indiana zei-

57 Zahlreiche Beispiele dafür in Kat. Ausst. Köln 1990.

58 Erfolgreich darin waren etwa Löfftz' Lieblingsschüler Stauffer-Bern, der in Berlin zur Porträtmalerei fand, sowie Corinth, der sich in Paris entsprechende Kenntnisse aneignete.

59 Kat. Ausst. Köln 1990, S. 82–83; nach Porter malte Steele noch mindestens vier weitere Gouverneure von Indiana; URL: <https://www.in.gov/history/2748.htm> (Zugriff 12.08.2021).

gen Modelle mit nur skizzenhaft wiedergegebenen Händen, unterhalb des freigelegten Oberkörpers läuft die Behandlung aus.⁶⁰ Die Körper der Modelle, egal ob sie auf einem Modellklotz sitzen oder kompliziertere Stellungen einnehmen, umgibt häufig eine schimmernde Luftperspektive, oder ein zartes Licht hinterleuchtet ihre Umrisse vor einem dunklen Hintergrund – so zu beobachten etwa in Steeles *Boatman* (Abb. 18) oder dem *Porträt eines weiblichen Modells*.⁶¹ Löfftz' Beleuchtungsstrategien, die nicht selten eine metaphysische Dimension implizieren, erschienen Steele zurecht nicht angemessen für einen Ex-Gouverneur, und er entschied sich stattdessen für eine starke Beleuchtung von vorn, die jedoch nicht mit den Lichtverhältnissen im Hintergrund in Einklang zu bringen ist.

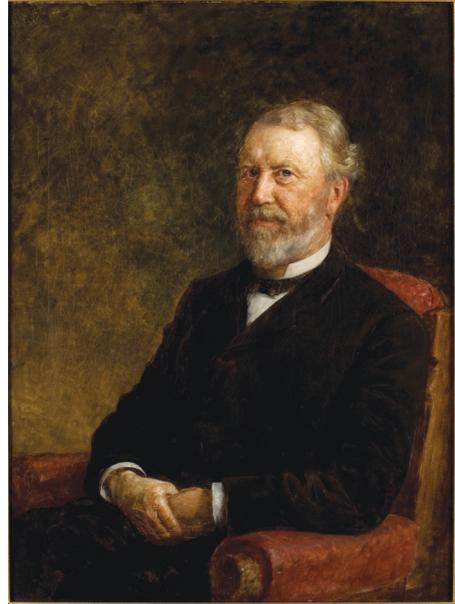


Abb. 60 T.C. Steele, *Albert G. Porter, Governor of Indiana*, 1885, Öl/Lw., 102 × 76,1 cm, Collection of Indiana State Museum and Historic Sites, Indianapolis

Edward A. Bell verlegte sich nach einer Phase des Bauerngenres⁶² auf elegante Damenfiguren. Thematisch entfernte er sich damit von der Löfftz-Klasse, in seinen technischen Ansprüchen und der Farbwahl blieb er daran gebunden. *Portrait of a Young Woman*, ca. 1887 (Abb. 61),⁶³ das Dreiviertelporträt einer jungen Frau, die dem Betrachter den Rücken zukehrt und den Kopf in die Profilansicht wendet, repräsentiert in seiner Farbigkeit ein Musterbeispiel für die in der Löfftz-Schule üblichen Experimente mit nah verwandten Tönen.⁶⁴ Mit dem bräunlichen Hintergrund für ein Modell mit rotbraunen Haaren und milchig-rötlicher Haut, die mit einem mattgrünen Kleid kontrastiert, wählte Bell eine schwer zu differenzierende Farbkonstellation, die er jedoch sehr subtil umzusetzen verstand. Es ist in erster Linie die ›feine Tonmalerei‹, welche der Figur Eleganz verleiht, ihre abgewendete Haltung unterstützt eine Ökonomie der malerischen Mittel.

60 Selbst bei seinem Preisbild *The Boatman* hatte Steele die Hände nur summarisch behandelt; siehe S. 182–183; Studien der anderen Hoosiers aus dem Dunstkreis der Löfftz-Schule weisen dasselbe Phänomen auf: J. Ottis Adams, *Half-Length Figure Study (Old Man)*, 1883–84, Öl/Lw., 87 × 63,5 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of the Sons of J. Ottis Adams; William Forsyth, *Kathie, A Model*, 1885, Öl/Lw., 66,0 × 48,2 cm, Indiana State Museum Collection; abgebildet in: Kat. Ausst. Köln 1990, S. 33, 37.

61 *The Munich Model*, 1884, Öl/Lw., 68,6 × 56,4 cm, sign. u. dat. u.l. »T.C. Steele/Munich 1884«, Indianapolis Museum of Art at Newfields, James E. Roberts Fund.

62 Bell bezeichnet sie als »Peasants«; First Interview with Edward August Bell, 26. Jan. 1927, AAA, Rolle 502, Transkript S. 24.

63 *Portrait of a Young Woman*, ca. 1887, Öl/Lw., 99,1 × 61 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of the Sons of J. Ottis Adams.

64 Vgl. Pfister 2003, S. 63–64.



Abb. 61 Edward A. Bell, *Portrait of a Young Woman*, ca. 1887, Öl/Lw., 99,1 × 61 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of the Sons of J. Ottis Adams, 72.218.9

Bell entwickelte den Typus des anonymen, eleganten Damenporträts weiter: In *Lady in Gray*, 1888, (Abb. 62),⁶⁵ steht noch immer der Reiz der Tonmalerei im Vordergrund, doch zeigt sie sich hier in einer strahlenderen Variante – äußerst raffiniert kombinierte, graublau, goldgelbe und roséfarbene Töne changieren unter dem Einfall des Lichts, das Inkarnat wirkt lebendiger, die Inszenierung komplexer. Auch das verhalten kokette Spiel der Hände der jungen Frau, ihr intensiver Blickkontakt mit dem Betrachter und die leuchtenden Stoffe zeugen von fortgeschrittenen technischen Fertigkeiten und verfeinerter stilistischer Raffinesse. Dass Bell diese auch an amerikanischen Damenbildnissen geschult hatte – sowohl an Vorbildern von William Merritt Chase, bei dem Bell vor seinen Münchner Jahren an der Art Students League studiert hatte, als auch von James McNeill Whistler, speziell dessen *Girl in White*, 1868 –, ist bekannt.⁶⁶ Selbst wenn er mit dieser etwas hausbackenen Interpretation der *Lady in*

Gray hinter Whistlers Stilikone zurückblieb, gelang ihm trotzdem eine eigenständige und tragfähige Lösung, die nicht zuletzt Parallelen zwischen der Löfftz'schen Tonmalerei und der Farbsymphonik Whistlers aufzeigt. Bells Münchner Meisterstück erwies sich als durchaus anschlussfähig. Nachdem es in München, Paris und in den USA ausgezeichnet wurde,⁶⁷ setzte Bell seine Reihe anonymer Damenbildnisse in den 1890er-Jahren fort und entwickelte einen selbstbewussten Personalstil, der sich dennoch dem

⁶⁵ *Lady in Gray* wird im Memphis Brooks Museum auf 1889 datiert, war jedoch bereits im Sommer 1888 in München ausgestellt; vgl. Anm. 67.

⁶⁶ *Girl in White*, 1868, Öl/Lw., 215 × 108 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.; Kat. Ausst. Norfolk 1989, S. 114; Kat. Ausst. Atlanta 2003, S. 142–143; – *Girl in White* wurde im Frühjahr/Sommer 1881 im Metropolitan Museum of Art, New York, gezeigt und beeindruckte die örtliche Künstlerschaft sehr; Merrill 2003, S. 17; man darf annehmen, dass es auch Bell sah, bevor im Herbst nach München aufbrach; Whistler wirkte auch auf die Münchner Künstlerschaft, mit einer Werkauswahl auf der *Internationalen Kunstausstellung 1888*; Kat. Ausst. München 1888, S. 154–155; Schlittgen 1926, S. 213–214.

⁶⁷ Bell, Ed. A., *Porträt* in: Kat. Ausst. München 1888, S. 9–10 (Abb.); – das Bild war so prominent, dass es zur Zielscheibe des *Spottvogel* wurde; Cassius 1888, S. 49 (Bell, 601 Walpurgisnächterscheinung); – es wurde ferner ausgezeichnet auf der Pariser *Exposition Universelle 1888*, der *World's Columbian Exposition 1893* und der *Pan-American Exposition* in Buffalo 1901; Kat. Ausst. Norfolk 1989, S. 114.

Zeitgeschmack anpasste: Nun malte er junge Damen in Interieurs im *aesthetic style* – dekoriert mit prächtigen Textilien und japanischen Versatzstücken –, die sich den Frauengestalten der Tonalists annäherten.⁶⁸ Bells Bilder zeichneten sich durch ein »ungeheim duftiges Grau« aus und »wirken wie Erscheinungen, die vor allem das innere Auge erschaut hat«, befand die deutschamerikanische Kunstkritikerin Clara Ruge 1906.⁶⁹



Abb. 62 Edward A. Bell, *Lady in Gray*, 1888, Öl/Lw., 193,4 × 125,7 cm, Memphis Brooks Museum, Memphis, TN, Gift of the Artist, 33.1

⁶⁸ Ebd.; hier wird *Lady in Gray* als »a prototype of his later work ...« bezeichnet; spätere Beispiele eleganter Damen in Interieurs tauchen regelmäßig im Kunstmarkt auf; URL: <http://www.artnet.de/künstler/edward-august-bell/> (Zugriff 12.08.2021).

⁶⁹ Ruge 1906, S. 250, Abb. S. 250, 264; Ruge nennt ihn fälschlicherweise »Edwin A. Bell«.

Angehende Porträtmaler

In der studentischen Porträtmalerei waren die rasch produzierten Künstlerporträts der 1870er-Jahre inzwischen ebenso passé wie Halskrausenbildnisse. Porträts und Figurenbilder waren nun in der Regel aufwendiger komponiert und gründlicher ausgeführt und demzufolge weniger spontan aufgefasst; altmeisterliche Vorlagen wurden zunächst durch improvisierte, malerische Kostüme mit historisch anmutenden Versatzstücken, dann allmählich durch zeitgenössische, geschlechterspezifische Repräsentationsformen ersetzt. Wie das Beispiel Edward A. Bells gezeigt hat, ließen sich dafür jenseits des lokalen Kontextes aktuelle Muster instrumentalisieren. Um ein aussagekräftiges Gesamtbild der US-amerikanischen Porträtkultur Münchner Provenienz in den 1880er-Jahren zu erstellen, werden im Folgenden Bildbeispiele vorgestellt, an denen sich charakteristische Gemeinsamkeiten ebenso wie signifikante Unterschiede in der Produktion aufzeigen lassen. Zusätzlich zu weiteren Löfftz-Schülern werden auch Mitglieder der Diez- und Lindenschmit-Klassen einbezogen. Im Mittelpunkt des Interesses stehen Fragen nach dem Verhältnis zum künstlerischen Umfeld in München: Warum und wie wurden gewisse Dinge adaptiert und integriert? Welche unterschiedlichen Charakteristika in der Interpretation und Gestaltung sind bei weiblichen und männlichen Porträts auszumachen? Inwiefern decken oder widersprechen sich deren spezifische Auffassungen in Deutschland und in den USA? Welche anderen künstlerischen Vorbilder, abgesehen von den lokalen, spielen eine Rolle?

Lenbach und Leibl als Leitbilder in den 1880er-Jahren

Doch zunächst zu den lokalen Gegebenheiten in München: Anfang der 1880er-Jahre waren die beiden konträren, von Wilhelm Leibl und Franz von Lenbach etablierten Richtungen in der Porträtmalerei weiterhin bestimmend. Hermann Schlittgen, selbst in den 1880er-Jahren Student an der Akademie, schilderte, wie fixiert man dort auf Lenbach war:

Der Abgott der Münchner Künstler war Lenbach. [...] Seine Technik wurde bewundert, jedes neue Werk war ein Ereignis. [...] Etwas konnte er wie keiner: das Auge. [...] ›Habt ihr das Auge auf dem letzten Lenbach gesehen? So ein Auge kann nur er‹, hieß es in einem fort. Ebenso ausgemacht war es, daß er keine Hände malen und zeichnen konnte; das war sein schwacher Punkt ...⁷⁰

Während Lenbach sich zunächst vor allem als Maler männlicher Prominenz profiliert hatte, malte er seit den 1880er-Jahren zunehmend mondäne Damenporträts, die zeit-symptomatisch weniger als individuelle Bildnisse denn als allgemeine Huldigungen an weibliche Schönheit gewertet wurden.⁷¹ Er verstand es, seine Modelle zu etwas Besonderem zu stilisieren: »Wie einst bei van Dyck gab es in seinem Atelier keine Durch-

⁷⁰ Schlittgen 1926, S. 74–75.

⁷¹ Pecht 1886, mit zahlreichen Abbildungen auch auf den Folgeseiten.

schnittsmenschen«, spottete Wilhelm Waetzold.⁷² Mit dem ›Galerieton‹ Alter Meister verband Lenbach moderne fotografische Techniken. Zwar hatte er keine Schüler im klassischen Sinne, doch offenbar konnte man dem Meister bei der Arbeit zusehen. US-Amerikaner in München suchten Lenbachs Bekanntschaft,⁷³ keine geringere als Mariana Griswold Van Rensselaer nannte ihn 1883 »perhaps the greatest of living portrait painters«;⁷⁴ doch eine ablesbare Prägung sollte sich erst in den 1890er-Jahren einstellen, etwa bei William V. Schwill.

Wenn Proben von Leibls Kunst in München zu sehen waren – etwa 1882 die *Drei Frauen in der Kirche* –, erschien, so Schlittgen, »[d]iese solide, tüchtige Arbeit [...] wie ein Protest gegen die oberflächliche Münchner Malerei« und »Für kurze Zeit wurde Lenbachs Ruhm verdunkelt ...«. ⁷⁵ Leibl hatte für die Porträtmalerei der 1870er-Jahre in den Augen vieler US-Amerikaner in München die bedeutendere Position innegehabt. Mit seinen Darstellungen in sich ruhender Modelle hatte er im Laufe des Jahrzehnts eine zunehmende »Intensivierung des Seelischen in Blick und Handhaltung« erreicht – so eine Formulierung aus zeitnaher Retrospektive.⁷⁶ Nachdem er sich in den 1880er-Jahren dann nahezu ausschließlich auf bäuerliche Motive konzentrierte, geriet er als Porträtmaler aus dem Visier der Jüngeren. Trotzdem wirkte sein Einfluss über Künstlerpersönlichkeiten aus seinem ehemaligen Kreis nach: Vor allem Wilhelm Trübner, der in München immer wieder präsent war und kontinuierlich neue Ansätze entwickelte, sowie Wilhelm Diez und Wilhelm Lindenschmit als Multiplikatoren an der Akademie sind hier zu nennen.

Friedrich Wilhelm Herter: vielversprechendes Talent in der Diez-Klasse

Inzwischen war selbst in der Diez-Schule der Ton verhaltener, die Sujets eher der eigenen als der vergangenen Zeit zugehörig. Statt mit den tiefschwarzen und -braunen Hintergründen der 1870er-Jahre, auf denen sie in breiten, pastosen Pinselstrichen prägnante Köpfe aufgebaut hatten, arbeiteten die Diez-Schüler der 1880er-Jahre mit einer grau-tonigen Palette: Hintergründe wurden aufgehellt und großflächig gegliedert, Köpfe entweder sehr locker mit großem Pinsel umrissen oder vergleichsweise glatt modelliert. Wer Porträtmaler werden wollte, wie der junge Deutschamerikaner Wilhelm Friedrich Herter,⁷⁷ konnte hier entsprechende Zugänge erproben. In Stuttgart

72 Waetzold 1918, S. 36.

73 Magda Heuermann: »Dr. Franz von Lenbach, the Painter, the Man«, in: *The Sketch Book*, 5 (Okt. 1905), 2, Zeitungsausschnitt, Magda Heuermann papers, AAA; Heuermann bezeichnete sich als Schülerin Lenbachs und Stucks.

74 Van Rensselaer 1883, S. 39.

75 Schlittgen 1926, S. 75.

76 Waetzold 1918, S. 35.

77 Wilhelm Friedrich Herter (New York, 1865–1886 München) war ein Sohn des in die USA ausgewanderten, bekannten Innenarchitekten Gustav Herter (vgl. Kat. Ausst. Atlanta 1994); er erhielt als Kind in Stuttgart ersten Kunstunterricht; nur wenige Jahre nach seinem Eintritt in die Diez-Schule verstarb Herter; die meisten seiner Arbeiten befinden sich im Kunstmuseum Stuttgart; Herter wird der schwäbischen Kunst des 19. Jahrhunderts zugerechnet; Beyé 1964, S. 97–104; Werkabbildungen und biografische Angaben in: Kat. Ausst. Stuttgart 1965, S. 3, 4, 13; für ihre Unterstützung danke ich Sabine Gruber, Kunstmuseum Stuttgart.

vorgebildet und auf einer Reise nach New York von dem dortigen Erfolg Ernest Messonniers und Alexandre Cabanels schwer beeindruckt, trat Herter mit 19 Jahren bei Diez ein, der ihn für eine besonders vielversprechende Begabung hielt.⁷⁸ Von Herter



Abb. 63 Wilhelm Friedrich Herter, *Mädchen im grauen Kleid*, ca. 1886, Öl/Lw., 70 × 53 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, 8533

haben sich neben bauerlichen Figurenbildern vor allem Porträts von Malerfreunden aus der Klasse – Rudolf Breyer und Julius Schrag – und Familienmitgliedern erhalten, darunter mehrere Damenporträts. Teils skizzenhaft, teils ausgeführt beeindruckend sie als präzise beobachtete Ausdrucksstudien, die in der Tradition des frühen Leibl-Kreises stehen.⁷⁹ Die enorme Bandbreite seines Potentials demonstrierte der junge Maler mit einer beinahe zur Karikatur gesteigerten Affektstudie einer *Lachenden Bauersfrau* auf der einen Seite und auf der anderen mit dem Bild eines *Mädchens im grauen Kleid*, ca. 1886 (Abb. 63), das aus dem Kontrast zwischen seiner beruhigten Haltung und einer pulsierenden Lebendigkeit der Züge mit seinem extrem eindringlichen Blick spannungsvolles Interesse generiert.⁸⁰

I.H. Caliga: Porträts jenseits der Lindenschmit-Schule

Die Schüler von Wilhelm Lindenschmit profitierten von dessen zunehmender Offenheit für das Porträt,⁸¹ so allem Anschein nach auch Isaak Henry Stiefel aus Boston, der sich als Künstler I.H. Caliga nannte und 1879 in diese Klasse kam. Gegen Ende seiner Studienzeit fiel er zunächst mit einem Genrebild auf – *A Flaw in the Will* –, das sowohl 1883 auf der *Internationalen Kunstausstellung* als auch 1884 bei der American Art Association gefiel; bald darauf nach Boston zurückgekehrt, eröffnete er ein Studio, in dem er Porträtklientel erwartete.⁸² Ein wichtiger Chronist der örtlichen Kunstszene, Frank

⁷⁸ Der Mitschüler Hermann Stockmann; zitiert in: Pohlmann 1995, S. 22.

⁷⁹ Herter wurde von Ruhmer als »Vertreter des außerfranzösischen Impressionismus« in den erweiterten Leibl-Kreis jenseits der eigentlichen Kernzeit einbezogen; Ruhmer 1984, S. 397.

⁸⁰ *Lachende Bauersfrau*, Öl/Lw., 54 × 44 cm, Kunstmuseum Stuttgart; ekstatisch beschrieb das *Mädchen im grauen Kleid* Otto Fischer in: *Schwäbische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1925, zitiert in: Kat. Mus. München 2003, S. 241.

⁸¹ Lindenschmits Werkkatalog verzeichnet für die 1870er-Jahre einige Porträts, für die 1880er-Jahre idealisierte Damenbildnisse im altdeutschen Kostüm, erst für die 1890er-Jahre nochmals einige »echte« Porträts, etwa das *Bildnis der Frau Neugebauer*, 1894, Öl/Lw., 114,5 × 82 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München; Silberbauer 2002, S. 318–340.

⁸² C.C. 1884, S. 87; Pecht 1884, S. 78; – sein Debut in Boston gab er in den Williams & Everett Galleries (Robinson 1888, S. 31); – allg. zu Caliga vgl. Austin 1893; Frederick Roy Martin: »I.H. Caliga«, in: *Boston Sunday Journal*,

T. Robinson, bekräftigte 1888, Caliga verdanke seine technischen Fähigkeiten Wilhelm Lindenschmit, einem führenden deutschen Historienmaler. Caligas Umgang mit Farbe allerdings verlange noch Anpassung: »but his color, that of an opaque brown tone, which gave a leathery hue to the flesh, was open to controversy. Caliga discovered this to be true, and when he came back to Boston, five years later, being endowed with a good natural eye for a higher key of color, soon changed his scheme.«⁸³

Noch bevor Caliga sein Farbkonzept revidierte, knüpfte er mit Porträts zweier Bostoner Künstlerkollegen an das in München Gelernte an – nur lose für das von *John J. Enneking*, 1884 (Abb. 64), sehr viel enger für das von *Thomas E. Allen*, 1885 (Abb. 65). Beide Modelle waren Maler, die wie Caliga im Mittleren Westen aufgewachsen waren, in Europa studiert hatten – Enneking in München und in Paris bei Léon Bonnat und Allen in Düsseldorf, gefolgt von einem Aufenthalt in der Künstlerkolonie von Écouen⁸⁴ – und sich in Boston niederließen; Caliga zeigt sie als wohl situierte Kosmopoliten, nicht etwa als Maler, und setzt Identität ganz bewusst in Relation zu sozialer Stellung.⁸⁵



Abb. 64 Isaac H. Caliga, *Portrait of John J. Enneking*, 1884, Öl/Lw., 106,7 × 86,4 cm, im Besitz der Freunde des Hyde Park Branch of the Boston Public Library und als Dauerleihgabe in der Hyde Park Library

Der Landschaftsmaler Enneking, im dunklen Anzug, nimmt vor einem für die Lindenschmit-Schule jener Jahre typischen tiefroten Hintergrund eine lockere Sitzhaltung mit auf den Oberschenkeln aufgestützten Händen ein, die als dezentere Version jener selbstbewussten Pose erscheint, mit der sich Carolus-Duran in John Singer Sargents Bildnis präsentiert – unter Umständen kein Zufall, schließlich war dieses Bild anlässlich seiner Ausstellung in Boston 1880 viel diskutiert worden.⁸⁶

10. März 1895, als »Clipping about I.H. Caliga«, Wilbur D. Peat papers, 1875–1958, Indianapolis Museum of Art; neuere Biografien bieten die Jonathan Cooper Gallery, URL: <https://www.jonathancooper.co.uk/artworks/categories/7/1709-isaac-henry-caliga-portrait-of-two-girls-in-white/> (Zugriff 12.08.2021) und der Blogbeitrag Seger 2012.

⁸³ Robinson 1888, S. 30.

⁸⁴ Baumgärtel 2011, Band 1, S. 425; Baduel, Bertrand, Dauchel 2012, S. 135.

⁸⁵ Zur Porträtmalerei als Instrument der sozialen Verortung vgl. Pinton 2013, S. 11.

⁸⁶ *Portrait of Carolus-Duran*, 1879, Öl/Lw., 116,8 × 96,2 cm, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, MA; URL: <https://www.clarkart.edu/ArtPiece/Detail/Carolus-Duran> (Zugriff 12.08.2021); Fairbrother 1986, S. 44; selbst wenn Caliga Sargents Bildnis nicht sah, weil er sich in München aufhielt, hatte sehr wahrscheinlich Enneking, seinerseits bereits in Boston, davon Kenntnis; zu Enneking vgl. Kat. Ausst. Brockton 1974, S. 13–15.



Abb. 65 Isaac H. Caliga, *Portrait of Thomas E. Allen*, 1885, Öl/Lw., 214,6×106,7 cm, sign. u. dat. u.l.: »I.H. Caliga 1885«, Privatbesitz

Thomas E. Allen dagegen steht in seinem langen, pelzverbrämten Mantel vor einer Tapiserie neben einem historischen Möbel und gibt die Rolle eines Patriziers der ›Deutschen Renaissance‹. Allen hatte gerade sein stattliches amerikanisches Erbe angetreten;⁸⁷ die Relation des Porträts zur sozial gestärkten Identität scheint vor diesem Hintergrund offensichtlich. Robinson lobte ausdrücklich die exakte Wiedergabe der Stofflichkeiten und des Inkarnats sowie die Natürlichkeit des Ausdrucks in diesem Porträt.⁸⁸

⁸⁷ URL: <https://www.vosegalleries.com/artists/thomas-allen> (Zugriff 12.08.2021).

⁸⁸ Robinson 1888, S. 34–35.



Abb. 66 Friedrich August Kaulbach, *Prinzessin Gisela von Bayern, Erzherzogin von Österreich*, 1885, Öl/Lw., 223 × 121 cm, Privatbesitz

Für solch repräsentative Inszenierungen, die gleichzeitig den Anschein der Natürlichkeit vermitteln, ließen sich inzwischen selbst im Umkreis der Akademie geeignete Vorlagen finden. Mit Friedrich August von Kaulbach (1850–1920) hatte die Institution seit 1886 einen Bildnismaler zum Direktor, auch wenn der keine Schüler unterrichtete, da ihm seine blühende Praxis keine Zeit dazu ließ.⁸⁹ Kaulbach hatte sich Ende der 1870er-Jahre von historisierenden Inszenierungen wie *Gruppe vom Künstlerfest* oder *Johanna Lahmeyer in der Tracht eines Edelfräuleins*, beide 1876, verabschiedet.⁹⁰

⁸⁹ Zimmermann 1980, S. 13–14, sowie S. 54, Anm. 45, 50, 54, 59; zu Kaulbach allg. vgl. Rosenberg 1900; Ostini 1904, S. 1–10; Braun 1918, S. 85–88; Kat. Ausst. Murnau 2002.

⁹⁰ *Gruppe vom Münchner Künstlerfest von 1876*, Öl/Lw., 118 × 65,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München; *Johanna Lahmeyer in der Tracht eines Burgfräuleins*, Öl/Lw., 118 × 65,8 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, davon weitere Versionen in: Zimmermann 1980, S. 31–32.

Dank ausgedehnter Parisaufenthalte 1883–1885 gewannen seine Porträts enorm an Chic und Exklusivität,⁹¹ sodass er sich in wenigen Jahren zum (einzigen) ernsthaften Konkurrenten Lenbachs im internationalen Highend-Porträtgeschäft in München entwickelte; ob er wie dieser das »Seelenleben« seiner Kunden zu ergründen in der Lage war, darüber waren die Kritiker uneins.⁹² Auch er nutzte venezianische und englische Prototypen, doch geriet der Gesamteindruck moderner, nicht zuletzt aufgrund seiner präzisen Deskription der modischen Aufmachung seiner Modelle und einer helleren, bunteren Palette.

Obwohl zunächst als Damen- und Kindermaler apostrophiert, entwickelte Kaulbach Kompositionsschemata, Dekorations- und Inszenierungskonzepte, die für hochrangiges Klientel beiderlei Geschlechts dienten. Eines seiner bekanntesten Damenbildnisse der 1880er-Jahre, *Prinzessin Gisela von Bayern, Erzherzogin von Österreich*, 1885, (**Abb. 66**).⁹³ zeigt diese stehend, in leichter Untersicht aufgenommen – eine Würdeformel, die durch eine goldrote Stoffdraperie im Hintergrund und ein antikes Referenzmöbel unterstützt wird. Großbürgerlich gekleidet tritt Gisela dem Betrachter lächelnd gegenüber. Alles in allem ist dies eine ausgewogene Inszenierung huldvoller Damenhaftigkeit und erzherzoglichen Anspruchs – und scheint doch auf verblüffende Weise Caligas Herrenporträt verwandt. Zweifellos studierte er die erfolgreichen Stücke des Akademiedirektors äußerst aufmerksam.

Für seine dekorativen Inszenierungen schöpfte Caliga aus einem reichen Atelierfundus, wie er in München usus war: Doch für Bostoner Verhältnisse war seine Sammlung von Tapisserien, Brokaten, Bronze- und Porzellanobjekten sowie alten Möbeln offenbar so ungewöhnlich, dass dem Publikum eine Besichtigung des Ateliers ausdrücklich empfohlen wurde.⁹⁴ Caliga brach mindestens ein weiteres Mal zu einem Studienaufenthalt in Europa auf,⁹⁵ kehrte jedoch stets nach Massachusetts zurück. Neben Genre gemälden, von denen einige in seinerzeit prominente Sammlungen gelangten, waren es vor allem Porträts von Herren, Damen und Kindern, mit denen sich Caliga langfristig profilieren konnte.⁹⁶

91 Zimmermann 1980, S. 41; vgl. auch Mysers 2001, S. 135–138.

92 Braun 1918, S. 85; Zimmermann 1980, S. 28–29, 31–32, 42; Ostini 1904, S. 3.

93 Anlässlich seiner Präsentation in der Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung 1886 abgebildet in: *Die Kunst für Alle*, 2 (15. Okt. 1886), 2, nach S. 20, mit dem Titel »Porträt der Prinzessin Gisela v. Bayern«; Zimmermann 1980 (S. 280, 284) führt auch eine Präsentation auf der Jahresausstellung in Wien 1885 auf.

94 Frederick Roy Martin: »I.H. Caliga«, in: *Boston Sunday Journal*, 10. März 1895, »Clipping about I.H. Caliga«, Wilbur D. Peat papers, 1875–1958, Indianapolis Museum of Art.

95 Robinson 1888 (S. 35–36) schreibt, Caliga sei 1887 wieder nach Deutschland gereist (und er befand sich 1888 offenbar noch dort); Martin 1895 erwähnt mehrere Auslandsreisen.

96 Im Nachruf der *New York Times* vom 18. Okt. 1944 wird Caliga als Porträtmaler gewürdigt, dem unter anderem Charles W. Eliot, Präsident der Harvard University, der Gouverneur von Massachusetts, Alexander Rice, sowie der Investor James B. Colgate saßen; zitiert bei Seger 2012.

Orrin Peck: Repräsentative Gönner*innen-Porträts eines Löfftz-Schülers

Auch der Löfftz-Schüler Orrin Peck dürfte vorbildliche Werke der neueren repräsentativen Porträtmalerei in München vor Augen gehabt haben, als er daran ging, das Bildnis seiner wohlhabenden Gönnerin Phoebe Appleton Hearst zu malen, als diese sich gerade in München aufhielt.⁹⁷ Da Hearst Peck drängte, seine Porträtpraxis auszuweiten, darf man davon ausgehen, dass das Bildnis im Stammsitz der Hearsts in San Francisco der besseren Gesellschaft vorgeführt werden sollte.⁹⁸ Selbst wenn die verfügbare Abbildung des *Portrait of Phoebe A. Hearst* keine eingehende Analyse legitimiert, lässt sich erkennen, dass es Peck gelang, die weltläufige Philanthropin (ebenfalls in leichter Untersicht) repräsentativ in Szene zu setzen.⁹⁹ Das Ambiente wird durch ein historisches Möbel und einen Wandteppich bereichert, was im Falle Peck-Hearst mehr als nur effektvolle Dekoration bedeutete, denn die beiden teilten eine Leidenschaft für Antiquitäten und Orientteppiche.¹⁰⁰

In dem ebenfalls in München gemalten *Portrait of William Randolph Hearst*, 1894 (Abb. 67), das sehr viel mehr das Zeitgenössische herausstellt, korrespondieren die warmen, rotgoldenen Holztöne eines Schreibtisches und eines Sitzmöbels mit denselben Tönen, die in abstrahierter Anmutung einer flauschigen Textilie einen tiefdunklen Hintergrund kunstvoll durchsetzen, aus dem der manieriert, dabei eindringlich gezeichnete Kopf des Freundes lebensecht herausragt.

Wohl in den 1890er-Jahren besuchte Peck die Privatschule des Löfftz-Schülers Heinrich Knirr,¹⁰¹ er malte Porträts und stellte erfolgreich Genregemälde im Glaspalast aus. Die Pecks waren in München in gehobenen Künstlerkreisen ausgezeichnet vernetzt.¹⁰² Orrin Peck wirkte als Organisator der US-amerikanischen Ausstellungsbeiträge in München beziehungsweise der Münchner Beiträge auf der *World's Columbian Exposition* sowie als Vermittler zwischen den Hearsts und Carl Marr, William V. Schwill und

97 Peterson 1987; Phoebe A. Hearst unterstützte Mutter Peck, Orrin bei seinem Kunst- und seine Schwester Janet bei ihrem Musikstudium in München, wo die Familie jahrelang komfortabel lebte; vgl. auch Uhde-Bernays 1947 (S. 116): »Unter den Amerikanern gab der dicke, immer vergnügte Maler Orrin Peck den Ton an, der bis zum Morgen auf den Beinen war, bei Knirr Unterricht nahm und seine schöne Schwester mit ihrer Angorakatze von Lenbach malen ließ.«

98 Peterson 1987, S. 283.

99 Ihr Porträt hängt heute in *The Firehouse Restaurant*, Sacramento; freundliche Mitteilung (mit einem zugegeben nicht sehr guten Foto) Cody Cunningham, Special Events Sales Manager; Cunningham schätzt die Größe des Bildes auf 7 × 4,5 ft, was ungefähr 213 × 137 cm entsprechen würde, also recht stattlich; es ist signiert »Orrin Peck Munich 88«; E-Mail an die Autorin vom 05.01.2016.

100 Peck kaufte für Hearst (und für sein Atelier) bei Lehmann Bernheimer; undatierter Brief an Hearst, wohl 1890er-Jahre, George and Phoebe Hearst papers, BL, UCB, Orrin Peck 1860–1921, Fragments, Items 29–33; – auf Carl Teufels Fotos von Orrin Peck im Atelier (Bildarchiv Foto Marburg, fm 121746/7, 1889, hier fälschlicherweise Orvin Peck genannt) sind Orientteppiche sichtbar; Langer 1992, S. 87, 176.

101 Heinrich Knirr (1862–1944) führte seit 1889 eine der renommiertesten Privatschulen in München, an der u.a. Paul Klee, Rudolf Levy und Emil Orlik studierten; zu Knirr vgl. AKL, Bd. 81, S. 23–24.

102 Davon zeugen Pecks Berichte an Phoebe Hearst über seine Unternehmungen mit ihrem Sohn William R. Hearst; [undat. Brief, wohl 1892], George and Phoebe Hearst papers, BL, UCB, Orrin Peck 1860–1921, Fragments, Item 9, sowie die umfangreiche Korrespondenz (in der Huntington Library, San Marino, CA) bspw. von Lolo von Lenbach an Janet und von Frieda Kaulbach an beide Geschwister.

Joseph Henry Sharp.¹⁰³ Bis um die Jahrhundertwende blieb Peck in München, unterbrochen von Aufenthalten in den USA, in Holland, Belgien und England, die seine Produktion immer wieder neu beeinflussten; dann verzog er nach London und schließlich endgültig nach Kalifornien.¹⁰⁴

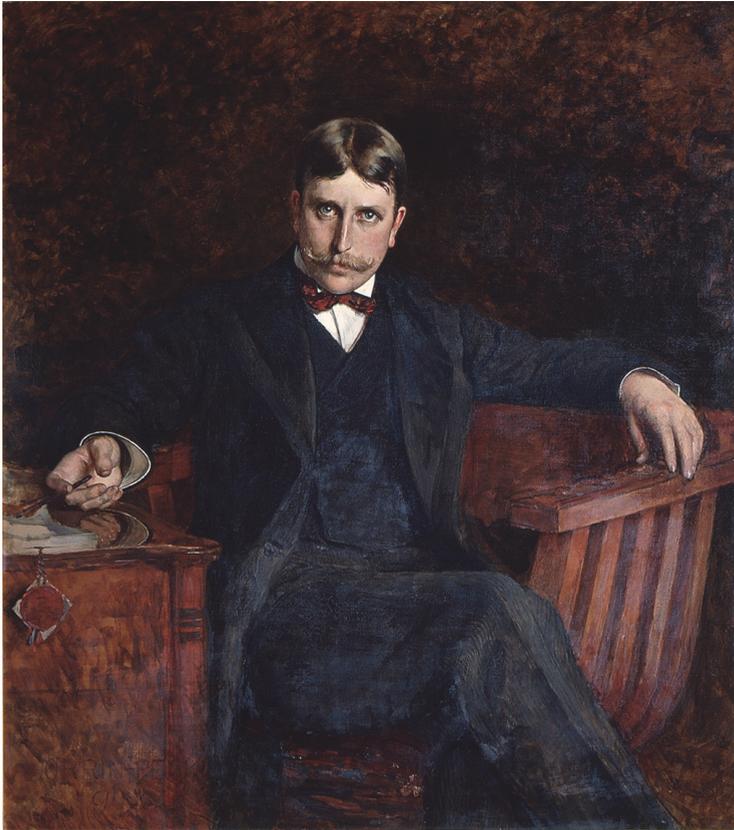


Abb. 67 Orrin Peck, *Portrait of William Randolph Hearst*, 1894, Öl/Lw., 115,6 × 102,8 cm, Gothic Library, Hearst Castle, San Simeon, CA

103 Phoebe Hearst kaufte zwei Gemälde von Marr für ihre Kunstsammlung, zumindest eines davon, *Summer Afternoon*, 1892 (Öl/Lw., 149 × 210 cm; Wisconsin Museum of Art, West Bend, WI), malte er in ihrem Auftrag; Peck schreibt dazu an Hearst, undat. Brief (ca. 1891), George and Phoebe Hearst papers, BL, UCB, Orrin Peck 1860–1921, Fragments, Items 7, 8; zu Sharps Auftrag siehe S. 206.

104 In London oder in Holland lernte er die dekorativen Porträts des Expats James Jebusa Shannon (1862–1923) schätzen: darauf verweist etwa die enge Verwandtschaft von Shannons Bildnis seiner Tochter Kitty (*The Purple Stocking*, ca. 1894, Öl/Lw., 55,9 × 45,6 cm, South African National Gallery, Cape Town, Abb. in: Kat. Ausst. Savannah 2010, S. 55) mit Pecks von seiner Schwester Janet (*Sketch of Janet*, ca. 1885, Öl/Holz, 24,6 × 19 cm, bez. u.r. »Sketch-of/Janet/by/-Orrin«), zuletzt bei A.J. Kollar Fine Paintings, LLC, Seattle; URL: <https://americangallery19th.files.wordpress.com/2015/10/janet-reading.jpg> (Zugriff 12.08.2021); – Zeugnis eines Hollandaufenthalts ist das Bild *Stiefmütterchen* von einem holländischen Blumenmarkt, Bilddaten und Verbleib unbekannt, Abb. in: Stott 1998, S. 48.

Zusammenfassend lassen sich vor allem zwei Charakteristika der von US-amerikanischen Malern im München der 1880er-Jahre gemalten Porträts festmachen: Ein formal gesehen flacher Bildraum – egal, ob sich die Figuren von einem ungestalteten Hintergrund oder einem dekorativen, meist textilen Repoussoir abheben, die Ansätze zur räumlichen Inanspruchnahme sind verhalten – sowie eine Tendenz zu reduzierter Psychologisierung zugunsten repräsentativer Stilisierung. Beides reflektiert Münchner Muster der 1880er-Jahre, die sich abseits von Lenbachs Einflussphäre bewährten. So wählten etwa auch Bruno Piglhein oder Hugo von Habermann, Spezialisten für elegante Damenporträts, flache neutrale Fonts.¹⁰⁵ Statt die Figuren mit dunklen Hintergrundfolien zu kontrastieren wie in den 1870er-Jahren, tarierte man sie nun gegen eine im Tonwert entsprechende oder sogar hellere Fläche aus. Hintergründe, wie sie Wilhelm Trübner oder Carl Gustav Hellquist aus ornamentierten Textilien beziehungsweise proto-jugendstilhaften Naturausschnitten aufbauten, ließen Figur und Hintergrund in der Fläche konkurrieren. Hier trat der Porträtcharakter gegenüber der Dynamik der Farben und Formen in den Hintergrund.¹⁰⁶

Exkurs – Carl Marr: ein transatlantisches Porträt des Vaters

Aus dieser mit den gängigen Trends mehr oder minder konformen Produktion ragt ein ambitioniertes und möglicherweise für die transatlantische Identität des Schöpfers signifikantes Porträt heraus, das innerhalb dieser kulminativen künstlerischen Biografie der US-Amerikaner in München einen Exkurs rechtfertigt. Carl Marrs Porträts seiner Eltern, die vermutlich 1891 in München entstanden,¹⁰⁷ kreisen beide um die künstlerische Tätigkeit des Sohnes: So zeigt das eine die Mutter im Atelier neben einem unvollendeten Gemälde auf der Staffelei, das andere den Vater, der wohl in einer Ecke dieses Ateliers einen Arbeitsplatz improvisiert hatte, an dem er ein goldmetallenes Gefäß ziseliert. Auf den ersten Blick handelt es sich bei *John Marr –Father*, 1891 (**Abb. 68**), um ein *portrait d'apparat*¹⁰⁸ – doch die Sache ist komplizierter: Wie Brian O'Doherty dargelegt hat, wird in der Darstellung eines künstlerischen Prozesses dieser verdoppelt, im Kunstwerk eingeschlossen und dadurch in seiner Wirkmacht erhalten.¹⁰⁹ Im vorliegenden Fall wird nicht nur die eigene künstlerische Tätigkeit, sondern auch die des Vaters referenziert. Marr Jr., künstlerisch in München angekommen, inkorporiert den Vater mit seiner traditionellen Kunstfertigkeit in den eigenen Schaffensraum. Interessanterweise ist ein Augenblick dargestellt, in dem der Vater seine Arbeit unterbricht und sich dem Sohn zuwendet – und damit indirekt auf den neuen Träger der Familientradition verweist.

¹⁰⁵ Zu Piglhein vgl. Marr 1993; zu Habermann vgl. Ostini 1912; Ruhmer 1984.

¹⁰⁶ Klaus Rohrandt schreibt den Grund für »eine Entseelung der Menschendarstellung« der theoretischen Befangenheit im Prinzip der reinen Malerei« zu; Rohrandt 1994, S.44; vgl. auch Muysers 2001, S. 233–237.

¹⁰⁷ Orrin Peck berichtet in einem Brief an Phoebe A. Hearst von dem für Marr unerwarteten Eintreffen seiner Eltern aus Milwaukee, die Mutter habe ein Asthmaleiden, für das Marr sich in München um eine Kur kümmern werde; undat. Brief [ca.1891], George and Phoebe Hearst papers, BL, UCB, Orrin Peck 1860–1921, Fragments, Item 9.

¹⁰⁸ Als solches bezeichnet es Quick in: Kat. Ausst. Dayton 1976, S. 110; siehe auch Quick 1981, S. 65.

¹⁰⁹ O'Doherty 2012, S. 53–54.



Abb. 68 Carl Marr. *John Marr – Father*, 1891, Öl/Lw., 129 × 125 cm, Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI, Gift of Joan Pick

Johann Marr, in Deutschland zum Radierer ausgebildet, nach der Auswanderung in die USA zunächst als Graveur bei der Colt Manufacturing Company, später in Milwaukee als Juwelier und Bildhauer erfolgreich, war der erste Lehrer und lebenslange Ratgeber seines Sohnes. Dieser betont die Bedeutung dieser praktischen und geistigen Unterstützung mit einer gezielten Lichtführung, welche die fähigen Hände und die gefurchte Denkerstirn des Vaters hervorhebt. Wie in anderen berühmten *portraits d'apparat* – am augenscheinlichsten scheint die Verwandtschaft zu Albert Edelfelts Bildnis des berühmten Mikrobiologen *Louis Pasteur*, 1885, ein seit seiner Ausstellung im Salon 1886 vieldiskutiertes und mehrfach publiziertes Werk – verbinden sich Bildnis und Arbeitsumfeld.¹¹⁰ Auch hier ist ein lebhaft charakterisierter, konzentrierter alter Herr umgeben von glänzenden oder durchsichtigen Objekten, mit denen das durchs Fenster einfallende Licht ein reflexionsreiches Spiel treibt und sie zu wichtigen visuellen Nebenschauplätzen macht; bei Marr stehen unter anderem Abgüsse antiker Kleinkunst, Ziselierwerkzeuge sowie die wassergefüllte Schusterkugel auf einer glänzenden Holzplatte.

¹¹⁰ *Louis Pasteur*, 1885, Öl/Lw., 155 × 127,5 cm, Musée d'Orsay, Paris; 1886 im Salon und 1889 auf der Weltausstellung zu sehen, seit 1886 reproduziert, u.a. von Goupil; Kat. Ausst. Helsinki 2004, S. 308–309.

Diese spiegelnde Tischoberfläche führt zu einer weitreichenderen Mutmaßung über Entstehung und Intention dieses Marr-zeigt-Marr-Porträts: Der Maler könnte sein Bild als transatlantischen Diskurs intendiert und dabei auf ein berühmtes amerikanisches Beispiel, dem ein ebensolcher unterlegt war, reflektiert haben: John Singleton Copleys Bildnis seines Stiefbruders Henry Pelham, *A Boy with a Flying Squirrel*, 1765.¹¹¹ Jennifer Roberts hat Copleys Gemälde als gezielten Versuch interpretiert, die transatlantische räumliche, zeitliche, sinnliche und ästhetische Distanz zwischen Boston, seinem Wohnort, und London, dem Ausstellungsort des Bildes, mit einem raffinierten Zusammenwirken kompositorischer, ästhetischer und sinnstiftender Mittel zu überbrücken.¹¹² Auch Copley war bestrebt, mithilfe der illusionistischen Wirkung der räumlichen Staffelung den Blick zu lenken: Doch was sich veristisch darbietet, ist zugleich vielschichtig, was zum Greifen nah scheint, ist auf optische Spiegelung und Verzerrung berechnet; die optische Ebene fordert zur Erinnerung an taktiles Erfahren auf, die Geste des Aufmerkens führt eine akustische Ebene ein. Sinnlich und empirisch erfahrbar zu machen, was nur eine Idee, eine Fertigkeit oder eine für den Transfer über den Atlantik komprimierte Ware war, bildete laut Roberts die Grundmotivation für Copleys Strategie. Sie interpretiert die spiegelnden Tischflächen als »metasurfaces for the process of long-distance communication«.¹¹³

Selbstverständlich ist eine Parallelführung mit Marrs Porträt hochspekulativ und das theoretische Fundament des 18. Jahrhunderts nicht auf das Ende des 19. Jahrhunderts übertragbar. Und doch gewinnen die Ähnlichkeiten in der Komposition, der Wahl der Farben, der Gegenstände und visuellen Effekte gesteigerte Bedeutung in diesem potentiellen Szenario. Ein Bild zu schaffen, das den Transfer von Fertigkeiten und Ideen greifbar macht, könnte auch Marrs Ziel gewesen sein: ein Porträt, das den aus Amerika nach Deutschland zurückgekehrten Vater zeigt, der ein Kunsthandwerk ausübt, dessen Beherrschung er als immaterielles Gut in die USA gebracht hatte und das ihm ermöglichte hatte, jene Existenz aufzubauen, die wiederum dem Sohn den Einstieg in seine eigene künstlerische Tätigkeit garantiert und so zu dessen Erfolg in Deutschland beigetragen hatte. Vaters Kunsthandwerk, das inzwischen in den USA im Aussterben begriffen war, macht eine Distanz zwischen den ästhetischen Sehgewohnheiten und den Realitäten des alltäglichen Lebens auf beiden Seiten des Atlantiks sichtbar, die vom Sohn in einer visuell überzeugenden und faszinierenden bildnerischen Lösung überbrückt wird.

111 *A Boy with a Flying Squirrel*, 1765, Öl/Lw., 77,2 × 63,8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, URL: <https://collections.mfa.org/objects/34280/a-boy-with-a-flying-squirrel-henry-pelham> (Zugriff 12.08.2021). – Das Bild befand sich während der 1880er-Jahre in Privatbesitz in Boston; möglicherweise wurde es anlässlich des vielbeachteten Erscheinens der ersten Biografie Copleys 1882 ausgestellt oder reproduziert; Marr könnte Original oder Reproduktion gesehen haben, denn er hielt sich 1880–1882 außer in Milwaukee auch in Boston auf, wo er mit Illustrationen Geld verdiente; Storp 1979, S. 13.

112 Roberts 2014, S. 13–49.

113 Ebd., S. 39.

William V. Schwill als Bildnismaler: von Lindenschmit zu Lenbach

Ein derartig komplexer Höhepunkt der Porträtmalerei stellte die Ausnahme dar – nicht nur für Marr –, in der Regel waren die Bildnisse der US-Amerikaner in München während der 1880er- und 1890er-Jahre einfacheren Zuschnitts. Dass Kaulbachs repräsentative Inszenierungen Anklang fanden, verwundert kaum, erstaunlich ist vielmehr, dass Lenbachs vielbewunderte »Seelenmalerei« zunächst wenig Nachahmer fand. Das änderte sich erst gegen Ende des Jahrhunderts, als sich Lenbach, Kaulbach und Franz Stuck in ihrer Porträtkunst stilistisch aneinander angenähert hatten und andere Malerkolleg*innen, etwa Tini Rupprecht, daraus weitere Derivate kreierten. Beliebte Inspirationsquellen und -muster umfassten Lenbachs Brustbildnisse gesetzter Herren mit starkem Chiaroscuro, seine Kopfporträts in Pastell von Damen mit großen, dunklen Augen und diaphanen Draperien sowie seine und Stucks ovale Formate; ferner Stucks gestaffelte Doppelbildnisse, die antiken Münzen nachempfunden waren, sowie Kaulbachs Anleihen bei den duftigen Toiletten und charmanten Kopfhaltungen englischer Vorbilder wie Thomas Gainsborough. Den meisten dieser Bildnisse gemein war eine große Nähe zu den fotografischen Vorlagen, die man in der Vorbereitungsphase einsetzte.¹¹⁴ So ergab sich quasi eine *lingua franca* des rasch und treffend zu implementierenden Münchner Porträtstils.

William V. Schwill war der prominenteste US-amerikanische Vertreter dieser Porträtistenriege. Seine transatlantische Erfolgsgeschichte, die von den 1890er-Jahren in München bis in die 1920er-Jahre in den USA andauerte, soll hier nachverfolgt werden. Zunächst trat er mit einem wohl am Ende seiner Lehrjahre entstandenen *Damenporträt*, ca. 1895 (Abb. 69), auf der *Internationalen Kunstausstellung* 1895 in Erscheinung.¹¹⁵ Es bezeugt die fortgeschrittene Domestizierung der Leib'schen Porträtauffassung der 1870er-Jahre in der Lindenschmit-Klasse, eine ernste Darstellung, welche der zeitgenössischen Praxis mondäner Damenmaler widersprach.¹¹⁶ Auch der Farbklang aus Dunkelrot, Mahagoni und Dunkelbraun entspricht den



Abb. 69 William V. Schwill, *Damenporträt*, ca. 1895, Öl/Lw., 100×81 cm, derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt

114 Ausst. Kat. Murnau 2002; Schmoll gen. Eisenwerth 1987; Greif 2002; Kat. Ausst. München 1996; Raupp 1889.

115 Freihofer 1895, S. 78, Abbildung S. 59; zuletzt versteigert bei Neumeister, Münchener Kunstauktionshaus, in der Sonderauktion »Bilder aus der Sammlung Georg Schäfer II«, 19.–23.02.2005, Los 653.

116 Vgl. hierzu Muysers 2001, S. 152–153.

Gepflogenheiten der Schule. Ansatzweise adaptierte Schwill mit der nahezu ins Profil gekehrten Ansicht und der flachen Körperlichkeit die erwähnten dekorativen Ansätze von Wilhelm Trübner, Hugo von Habermann und Bruno Piglhein. Das kompositorisch wertvolle, bunte Standeswappen in der linken oberen Ecke verweist auf eine Gepflogenheit des Leibl-Kreises, der dieses etwa von Hals oder van Dyck gerne verwendete Attribut aufgegriffen hatte.¹¹⁷

Bald stellte Schwill in Cincinnati sowie in München und anderen deutschen Städten Bildnisse und Genrebilder aus, 1898 fand eine erste Einzelausstellung seiner Porträts im Leipziger Kunstverein statt.¹¹⁸ Seine Praxis als Porträtmaler, die zunehmend auf die Vorbilder Lenbachs, Kaulbachs und Stucks rekurrierte, nahm innerhalb weniger Jahre Fahrt auf; die wirtschaftliche Prominenz seiner Familie in Cincinnati und deren Kontakte in Deutschland sicherten ihm erste Aufträge und wohlwollende Rezensionen auf beiden Kontinenten.¹¹⁹ Um 1902 erhielt er

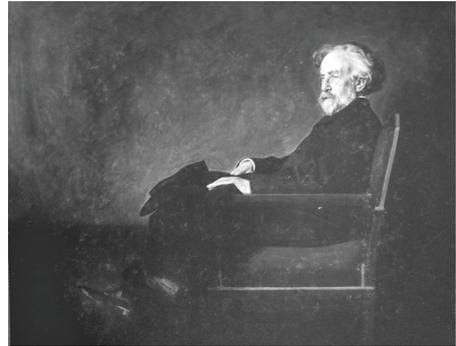


Abb. 70 William V. Schwill, *Abraham Jacobi*, ca. 1902, Bilddaten und Verbleib unbekannt, Archivfoto, William V. Schevill papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

den Auftrag, den Arzt und Begründer der Kinderheilkunde *Abraham Jacobi* (**Abb. 70**) für das deutsche Hospital in New York zu porträtieren;¹²⁰ im Jahr darauf präsentierte die dortige Dependence der Münchner Galerie Heinemann neben Jacobis Bildnis zahlreiche weitere Pastellporträts und Kreidezeichnungen von Damen der New Yorker Gesellschaft und – nicht minder prestigeträchtig – Gemälde und Skizzen zu einem Auftrag des Deutschen Vereins, New York, für ein *Portrait of Prince Henry of Prussia*, 1903 (**Abb. 71**).

117 Vgl. bspw. Wilhelm Leibl, *Rosine Fischer, Gräfin Treuberg*, 1877, Öltempera/Holz, 88 × 67 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

118 Es handelte sich um »... 25 Gemälde [...] davon 23 Damen-, Herren- und Kinderporträts in Pastell-, Öl- und Temperafarben [...]« sowie eine Landschaft und das Genrebild *In der Laube* (das auch bei Hanfstaengl verlegt wurde, Verbleib unbekannt). Anon. 1898c, Zitat S. 295.

119 »Ein Meisterwerk: Wilhelm Schwill's Oelgemälde von Christ. Moerlein«, unbez. Ausschnitt aus einer deutschen Zeitung, Cincinnati, um 1897; »Ein Erstlings-Gemälde. ›Die Schwester‹ von W. V. Schwill«, unbez. Ausschnitt aus einer deutschen Zeitung, Cincinnati, um 1888; beide William V. Schevill papers, AAA.

120 Ein Porträt von Dr. Abraham Jacobi (1830–1991) von William V. Schwill wurde 1920 der Faculty of the College of Physicians and Surgeons der Columbia University, an der Jacobi Professor gewesen war, geschenkt; es wurde als Öl/Lw., 145 × 175 cm, 1902 datiert, verzeichnet und als »Full seated figure facing left, red and gold upholstered chair« beschrieben; das Bild hing jahrzehntelang im College, in den 1960er- oder 1970er-Jahren wurde es zerstört und wahrscheinlich entsorgt. – Ich danke Roberto C. Ferrari, Curator of Properties, Columbia University, New York, für diese Auskünfte; E-Mail an die Autorin, 09.08.2016.

Nun berichtete nicht nur die amerikanisch-deutsche Presse, sondern die *New York Times* über die erfolgreichen »geradlinigen« Bildnisse des deutschstämmigen Amerikaners Schwill.¹²¹ 1903 stellte »der vorzügliche Münchener Bildnismaler Wilhelm Schwill« auch in Leipzig eine Serie dieser Studien des Prinzen aus.¹²² Schon bei seiner ersten Einzelschau in der Stadt 1898 waren Schwill Eigenschaften attestiert worden, die ihn »... zum Porträtmaler in hohem Grade befähigt«; er wurde belobigt als »Techniker [...] auf voller Höhe«, der »mit gleicher Gewandtheit und Leichtigkeit« im Malen und Zeichnen sich auszeichne durch die harmonische Abstimmung der Tonwerte, geschmackvolle Arrangements und die Absenz von Effekthascherei. Allgemein wurde Schwill jedoch als Vertreter der Tradition eingestuft: »Modern, im gewöhnlichen Sinne des Wortes, ist Schwill allerdings nicht. [...] Rembrandt, Rubens, van Dyck und vor allem Lenbach sind die grossen Meister, bei denen er mit Erfolg in die Lehre gegangen ist, ohne seine Individualität einzubüßen.«¹²³ In den USA galt Schwill als Schüler Lenbachs, Legendenbildung inbegriffen.¹²⁴ Nach seiner endgültigen Rückkehr dorthin (wohl 1905) porträtierte er (mindestens bis in die 1920er-Jahre) die Reichen und Berühmten des Landes;¹²⁵ dessen Präsidenten William H. Taft malte er mehrere Male – das bekannteste Beispiel, das etwa 1910 entstand, zeigt einen stilistisch



Abb. 71 William V. Schwill, *Portrait of Prince Henry of Prussia*, 1908 [03?], Öl/Lw., 96,5 × 73,7 cm, sign. u. dat. u.l.: »W.V. Schwill, '08 [03?], Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of William V. Schevill, 11.96

121 Der Bruder Kaiser Wilhelms II. erwarb sich auf seiner Amerikareise Sympathien bei der deutschstämmigen Bevölkerung; die *New York Times* berichtete anlässlich der Ausstellung über Schwills Studium in München und anderen europäischen Hauptstädten [was allerdings keine andere Quelle bestätigt]; Anon: »Portraits of Prince Henry. A Gallery of Likenesses by Schwill«, in: *New York Times*, 3. Feb. 1903, über <http://query.nytimes.com/> (kein freier Zugriff); – Kommentare deutschsprachiger Zeitungen: »New Yorker Porträt-Ausstellungen, Chartrau's Roosevelt-Bildnis und Anderes. – Porträts von Wm. V. Schwill«, in: *New Yorker Sonntagsblatt*; Abbildung des Doppelporträts Dr. Kilani und seine Gemahlin, in: *New York Echo*, unbez. Zeitungsausschnitte, William V. Schevill papers, AAA.

122 Unbez. Zeitungsausschnitt, William V. Schevill papers, AAA; aufgrund anderer Bemerkungen auf der gleichen Seite kann der Ausschnitt nach Leipzig, in den Herbst 1903 datiert werden.

123 Anon. 1898c, S. 296.

124 Henri Pene du Bois: »A Pupil of Lenbach«, in: *New York Journal*, 22. Feb. 1902, unbez. Ausschnitt, William V. Schevill papers, AAA.

125 Der unbez. Zeitungsausschnitt [vermutlich Cincinnati 1920er-Jahre], »Noted Portrait Painter, Doing Work Here, Once Big League Ball Player« spricht von hunderten von Porträts und einer 40-jährigen Karriere; statt Originalgemälde führe Schwill Reproduktionen zur Ansicht mit; William V. Schevill papers, AAA.

geläuterten Schevill mit heller Palette, flächigem, abstrahiertem Hintergrund und zeitgenössischer Maltechnik.¹²⁶

Wie die skizzierten Beispiele gezeigt haben, gingen aus den Reihen der Studenten der 1880er-Jahre einige sehr erfolgreiche Porträtmaler hervor. Dazu kam eine schwer schätzbare Zahl von weniger prominenten Kollegen, die sich auf die Darstellung von Politikern und Universitätspräsidenten verlegten und die allgemeine lokale Nachfrage deckten; wenn überhaupt, sind sie nur in regionalen Kunstgeschichten nachgewiesen. Aus Sicht deutscher Kritiker stellte die Porträt- zusammen mit der Landschaftsmalerei die bedeutendste Errungenschaft der jungen amerikanischen Kunstszene dar. Meldungen über Ausstellungen in New York ebenso wie die Besprechungen amerikanischer Präsentationen in Deutschland hoben in den nächsten Jahrzehnten häufig die Porträtmalerei hervor.¹²⁷

Zwischen Objektivität und Raffinement – Genremalerei der 1880er-Jahre

Mit der Ausweitung des Ausstellungs- und Ausbildungssektors in den USA und der vermehrten Präsenz amerikanischer Künstler auf ausstellerischen Großereignissen in Paris und München stiegen sowohl die Erwartungen des Publikums als auch das Interesse der US-amerikanischen Künstler an einer komplexeren Figuren- und Genremalerei. Diese neue Popularität der Figurenmalerei verstärkte die Nachfrage nach einer formalen akademischen Ausbildung, welche entsprechende Kenntnisse vermittelte. Selbst US-amerikanische Schulen reagierten mit, wenn auch vorerst eingeschränkten, Angeboten.¹²⁸

In München wurde die Patina der historistischen Genremalerei der Diez- und Lindenschmit-Schulen offensichtlich – angesichts der Alternativen, die französische Realisten und Naturalisten sowie Maler der Haager Schule auf den *Internationalen Kunstausstellungen* 1879 und 1883 vorführten. Werke von Jean-François Millet oder Jules Bastien-Lepage, von Jozef Israels oder den Brüdern Jacob, Matthijs und Willem Maris zeigten nicht nur Landschaften, die zumindest so aussahen, als seien sie *au pleinair* gemalt, sondern auch Landleben, das ohne anekdotische Unterhaltungsmomente auskam und ärmliche Verhältnisse nicht beschönigte.¹²⁹ Richard Muther beschrieb, wie

126 Das bekannteste entstand um 1910 (Öl/Karton, 82,9 × 72,4 cm, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Gift of William E. Schevill), URL: https://npg.si.edu/object/npg_NPG.72.25 (Zugriff 12.08.2021); vgl. Mary L. Alexander: »The Week in Art Circles«, in: *Enquirer*, 22. Jan. 1933, Zeitungs-ausschnitt, CAM Archives.

127 Hansen 2008, S. 46–65.

128 Zunächst gab es in Boston, New York und Philadelphia oft nur monatlich stattfindende Klassen oder theoretische Vorlesungen, reguläre Komponierklassen erst in den 1890er-Jahren; Bolger 1976, S. 67.

129 Auf der *Internationalen Kunstausstellung* von 1879 waren u.a. zu sehen: J. Millet, *Wollkammerin* (Nr. 173), J. [Jules] A. [Adolphe] Breton, *Ährenleserin* (Nr. 14); Kat. Ausst. München 1879; – 1883 waren mehrere ausländische Armeendarstellungen ausgestellt, Jean Bastien-Lepages *Bettler (Mendiant)*, 1880, wurde mit einer Medaille erster Klasse ausgezeichnet, was der Armeleutemalerei mehr Vertreter bescherte, dabei nur wenige unter den Münchner Malern (Liebermann und Uhde ausgenommen); die Unterschiede zu Paris untersucht Flum 2013,

sich nun in auch in der Münchner Malerei schlichte Motive mehrten, ruhige Beobachtungen einfacher Leute ohne narrativen Rahmen.¹³⁰

Gleichzeitig florierte die Produktion von Interieurs im Stil der ›deutschen Renaissance‹, bevölkert mit historischem oder einfach nur verkleidetem Personal. Dieses Genre war selbst in den USA mit vielen Wohnräumen kompatibel, denn der Einfluss deutscher Wohnkultur wirkte dort inzwischen spürbar. Clarence Cook machte dafür die Vielzahl eben jener gemalten deutschen Interieurs verantwortlich, ergänzt durch die englischen Übersetzungen einschlägiger ›altdeutscher‹ Styleguides.¹³¹ Zudem etablierte sich in München bis Ende des Jahrzehnts, wie Cook ebenfalls 1888 zutreffend vermerkte, unter dem wachsenden Einfluss Preußens neben dem Altdeutschen auch ein Neo-Rokoko-/Louis-xv.-Stil, den Münchner Künstler und Handwerker ebenso gewandt zu handhaben verstanden.¹³² Hier knüpften Darstellungen der gepflegten Unterhaltung ›vornehmer Kreise‹ an – vorzugsweise angesiedelt in einem galanten



Abb. 72 Orrin Peck, »Von ihm!«, 1890, Bilddaten und Verleib unbekannt, in: Kat. Ausst. München 1890, Nr. 948, n.p.

Zeitalter oder einer vage kostümierten Gegenwart: Das sogenannte »Chikbild« wurde populär.¹³³ Ein Teil des Münchner Bildpersonals begab sich, wie Pecht formulierte, aus Küche und Kneipe in den Salon¹³⁴ und, kann man hinzufügen, in die Gartenlaube oder den Park, der nicht selten barocke Versatzstücke aufwies. Weiterhin sollte eine erfolgreiche Genremalerei »Herz« und »Gemüt« ansprechen, »Innerlichkeit« demonstrieren und damit die Szene »menschlich« näherbringen.¹³⁵

O.J. Bierbaum bemerkte 1890, angesichts des beliebten Chik-Exempels *Von ihm!*, 1890 (Abb. 72), aus dem Atelier des Amerikaners Orrin Peck, das Publikum liebe besonders Werke, »bei denen man sich allerlei angenehme Histörchen ausspinnen kann«.¹³⁶

S. 41–43, zu Liebermann, S. 145–150; sie definiert nur Uhde als »Armeleutemaler«, S. 150–153; – »Haager Schule« ist als Stilbegriff aufzufassen, er deckte sich bis 1900 mit Bezeichnungen wie »Die modernen Holländer«; Vinau-Wilberg 1989, S. 385; die holländische Malerei war bereits 1879 und 1883 präsent gewesen, doch erst 1888 breit vertreten; ebd., S. 387–390.

¹³⁰ Muther 1894, S. 409–410.

¹³¹ Cook erwähnt ausdrücklich »Falk's ›The House‹« und »Georges Hirth's ›The German Room‹«; Cook 1978b, S. 163; als Herausgeber des Magazins *The House Beautiful* galt er als Autorität für Inneneinrichtung.

¹³² Ebd., S. 164.

¹³³ Bierbaum 1890 (S. 17) sah zwei Ziele der aktuellen Genremalerei, »die bereits behandelte Armeleutemalerei, das andere, gegensätzliche, das Chikbild«.

¹³⁴ Pecht 1883a, zum »Sittenbild«, S. 68.

¹³⁵ Fontane 1864, zitiert in: Gaegtens 2002, S. 451.

¹³⁶ Bierbaum 1890, S. 17–18; Abb. nach S. 80: *Von ihm! Nach dem Gemälde von Orrin Peck* (Photographie und Verlag von Franz Hanfstaengl in München), copyright 1891 by Orrin Peck; Kat. Ausst. München 1890, unter der Nr. 948, S. 30. Abb., n.p.; eine weitere Abbildung von Hanfstaengl in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 9 (1. Sept. 1894), 1, nach S. 80; – direkter kritisiert Preuß 1894 (S. 127), sieht jedoch Pecks Interpretation des Alt-

Die Figuren wurden noch immer ständisch gekennzeichnet als »Abbilder«¹³⁷ einer schicksalsergebenen, bäuerlichen Gesellschaft oder einer ›historischen‹, eleganten Klasse; explizit sozialkritische Handlungszusammenhänge wurden ebenso selten inszeniert wie außereuropäische Welten.

Im Vergleich zum vorangegangenen Jahrzehnt zeichnete sich die Formation der Munich men in den 1880er-Jahren durch größere stilistische, thematische sowie maltechnische Vielfalt aus. Nicht nur das intensivere und stringentere Training in den Zeichen- und technischen Malklassen, sondern vor allem die Tatsache, dass sich junge Maler in München weniger ausschließlich an die Vorgaben der Akademie gebunden sahen, bedingte diese diversifiziertere künstlerische Produktion. In den Internationalen Kunstausstellungen, auf Reisen, durch Reproduktionen und über Künstlerfreunde fanden sie Anknüpfungspunkte an unterschiedliche Richtungen der zeitgenössischen europäischen Kunst; die *Munich experience* dieser Generation gestaltete sich also ganz anders. Gleichzeitig wurden die Grenzen zwischen der akademischen und der avantgardistischen auf der einen und der populären Produktion auf der anderen Seite durchlässiger: Verantwortlich dafür war eine Abschwächung des normativen Kanons zugunsten der Erfordernisse des internationalen Ausstellungsbetriebs und der Offerten der Verwertungsindustrie, letzteres galt vor allem für Expatriates.¹³⁸ Überhaupt trafen Künstler nicht notwendigerweise Entscheidungen für oder gegen eine modernere, eventuell kontroverse Richtung – das war weder in München noch in den USA der Fall, wie J.M. Mancini für die amerikanische *visual culture* der Jahrzehnte vor der Armory Show dargelegt hat – stattdessen bewegten sich viele auf wechselndem Terrain.¹³⁹

Im Folgenden werden Vertreter der wichtigsten inhaltlichen und stilistischen Richtungen amerikanischer Genremalerei Münchner Provenienz vorgestellt, um zu verdeutlichen, welche Positionen sie zu lebendigen Traditionen und aktuellen Fragestellungen einnahmen und welche Bezüge sie zu künstlerischen Vorbildern jenseits der

bekanntem als dem Üblichen überlegen; – Peck berichtete Hearst über den Ausstellungserfolg und Hanfstaengls Angebot zur Reproduktion; undat. Brief [ca. 1891], George and Phoebe Hearst papers, BL, UCB, Orrin Peck 1860–1921, Fragments, Items 7, 8; – das 214,5 × 299,6 cm große Gemälde wurde von Hearst erworben und auf der *World's Columbian Exposition* gezeigt; im Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology, UCB, ist es nicht mehr vorhanden; Auskunft von Ira Jacknis, Research Anthropologist, Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology in einer E-Mail an die Autorin vom 19.03.2018.

137 Barbara Gaethgens hat die ständischen Komponenten für bäuerliches Figurenpersonal und kleinbürgerliche Betrachter angesprochen; Gaethgens 2002, S. 454; – diese lassen sich auch auf vornehmes Figurenpersonal und Betrachter, die einer privilegierten Schicht angehören möchten, übertragen.

138 Hanfstaengl und Bruckmann verlegten u.a. Gemälde von Rosenthal, Marr, Schwill, Peck und Hoesslin; Hess 2009, S. 87–98; Verlagskatalog Hanfstaengl, undat., nach 1906, Sammlung Fotografie, Münchner Stadtmuseum, nicht inventarisiert. – Schon Akademieschüler waren als Illustratoren für us-amerikanische Magazine tätig und behielten dies bei, u.a. Freer, Dielman, J.W. Alexander, Charles Stanley Reinhart, Albert Reinhart, William R. Leigh, Albert Wenzell; – Dielman, Shirlaw und Muhrman zeichneten für *Scribner's*, wo die *fliegenden Blätter* als Vorbild galten (im Gegensatz zu *Harper's*, wo englische Vorbilder vorherrschten); Quick 1973, S. 24.

139 Mancini 2005 (S. 30–32) führt das Beispiel William J. Forsyths an, der in dem Avantgarde-Magazin *Modern Art*, das in Indianapolis gegründet wurde, Anfang der 1890er-Jahre als Verfechter der Münchener Secession auftrat und am selben Ort sentimentale Illustrationen zu »The Hoosier Folk-Child« veröffentlichte.

Akademie und der Stadt herstellten. Bei ihren Schaffensprozessen hatten wohl die meisten weniger den deutschen als den amerikanischen Rezipienten im Visier. David D. Neal wird hier die Traditionalisten vertreten, welche die Geschichte und die dekorativen Traditionen Europas mit Blick auf das amerikanische Publikum in Szene setzten. Ein Kontrastprogramm dazu fuhr Richard Koehler, einer der wenigen sozial engagierten Maler in München: Seine aus europäischen und amerikanischen Beobachtungen resultierenden Darstellungen entwickelten vor allem in den USA politische Brisanz. Die populäre Richtung exemplifiziert William R. Leigh, der mit Wildwest-Malerei und mit sentimentalem Genre den Geschmack des deutschen Publikums gleichermaßen traf.

Während diese Maler ihre stilistischen Anregungen noch primär in München bezogen und Reisen eher zur gezielten Vorbereitung einzelner Bilder unternahm, existierte eine größere Gruppe von US-Amerikanern, die multiple Bezugsorte fanden und Teil eines künstlerischen Netzwerks wurden, was sie nicht nur zu Rezipienten, sondern zu aktiven Vermittlern machte – nicht zuletzt zurück in die Münchner Kunstszene. Dieses Netzwerk umfasste US-amerikanische und deutsche Maler in München, Paris, Holland und Italien, vereinzelt auch in England. Schlüsselfiguren waren Max Liebermann und Fritz von Uhde, Walter MacEwen und Edwin Austin Abbey. Selbst Amerikaner, die primär in München tätig waren, adaptierten Elemente jener holländisch-deutsch-englisch-amerikanischen Synthesen für diverse inhaltliche Belange: William V. Schwill, William Verplanck Birney und Carl Marr für ihre Darstellungen einer ›vornehmen‹ Welt, Samuel Richards für literarische, J. Ottis Adams für bayerisch-bäuerliche Themen.

Die im Hinblick auf ihre Wurzeln und Wirkungen analysierten Bildbeispiele der genannten Autoren zeigen, wie kontextuelle Affinitäten ihre Themenwahl beeinflussten. Das Augenmerk liegt weniger auf maltechnischen und stilistischen Charakteristika (was ohnehin unhaltbar wäre, da von vielen Gemälden nur mehr Schwarz-Weiß-Reproduktionen greifbar sind) als auf den ikonografischen Interessen und den Bildsprachen, die sich in dieser zunehmend komplexen, transnationalen Kunstszene herausbildeten.¹⁴⁰

Alte Meister und Mode Munkácsy: David D. Neals ›Puritaner‹

Bereits vorgestellt wurde David Dalhoff Neal, der sich mit seinem phänomenal erfolgreichen Werk *Maria Stuart trifft Rizzio*, ca. 1875, als Experte für historisch bedeutsame Begegnungen ausgewiesen hatte.¹⁴¹ Inzwischen galt er sowohl in der Münchner als auch in der US-amerikanischen Kunstszene als *transatlantic player*, und dem entsprach er bei der Konzeption und Ausführung eines neuen ehrgeizigen Bildprojekts: Von etwa 1879

¹⁴⁰ Zum künstlerischen Handeln von »cosmopolitans« oder »transnationals« vgl. Clayson 2009 (S. 18–19), die ihrerseits auf die Definitionen des (freiwillig) Exilierten von Georg Simmel, Theodor Adorno und Edward Said aufbaut.

¹⁴¹ David D. Neal, *The First Meeting of Mary Stuart and Rizzio*, n.d., Öl/Lw., 47,6 × 34,5 cm, sign. u.l.: »David Neal«, Bonhams, European Paintings, New York, 11. Juni 2013, Los 119, URL: <https://www.bonhams.com/auctions/21018/lot/119/> (Zugriff 12.08.2021); hierbei könnte es sich auch um eine verkleinerte, vermutlich jedoch eigenhändige Kopie handeln.



Abb. 73 David Dalhoff Neal, *Oliver Cromwell of Ely Visits Mr. John Milton*, 1883, Öl/Lw., 113,7 × 141,6 cm, Museum of Fine Arts Boston, Emily L. Ainsley Fund, 1978.615

bis 1883 beschäftigte er sich mit *Oliver Cromwell besucht John Milton*, 1883 (Abb. 73), wobei er deutsche, französische und altholländische Vorbilder referenzierte und europäisches sowie US-amerikanisches Geschichtsverständnis berücksichtigte. Unmittelbarer Auslöser soll Neals Bewunderung für Mihály Munkácsys *Der blinde Milton und seine Töchter* im Pariser Salon 1878 gewesen sein,¹⁴² 1879 war das Gemälde auf der *Internationalen Kunstausstellung* in München zu sehen gewesen, danach wanderte es in die Lenox Library in New York, und überall reagierte das Publikum begeistert.¹⁴³ In den USA hatte sich seit Mitte der 1870er-Jahre ein Gefühl postkolonialer Verbundenheit mit der Heimat der englischen Gründerväter gesteigert, so gab es bereits zahlreiche Darstellungen Miltons oder Cromwells,¹⁴⁴ Neal vereinte diese beiden Identifikationsfigu-

142 *Milton aveugle dictant »Le Paradis Perdu« à ses filles*, 1877, Öl/Lw., 210 × 300 cm, New York Public Library; URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/66760d80-c7f1-0135-7e34-49d3fe482577> (Zugriff 12.08.2021).

143 Im Pariser Salon 1878 wurde Munkácsys Bild mit einer Goldmedaille geehrt; Charles Sedelmeyer, Munkácsys Galerist, schickte es dann auf Tour durch Europa, u.a. zur Ausstellung in München; Kat. Ausst. München 1879a, S. 69, Nr. 2129, *Milton seinen Töchtern das verlorene Paradies diktierend*; – schließlich verkaufte er es an Robert Lenox Kennedy; Kat. Ausst. Budapest 2005; S. 23.

144 Auch Leutze hatte beide in einem Bild behandelt (*Cromwell und Milton*, 1855, Öl/Lw., 78 × 109 cm, Museum für Natur & Stadtkultur, Schwäbisch Gmünd); Morgen 2008, S. 465–469.

ren puritanischer Vorbildlichkeit. Was sich dem Historienmaler als Herausforderung aufgedrängt haben muss, bezeichnete Neal selbst als »Episoden Malerei«,¹⁴⁵ weshalb diese hier unter den Genrebildern verhandelt wird.

In seiner Bildanlage bezieht sich Neal unverhohlen auf den von Munkácsy in *Milton* und anderen Werken vielfach vorgeführten bildparallelen Bühnenraum.¹⁴⁶ Dieser wird typischerweise frontal und über eine Öffnung im Hintergrund beleuchtet, er ist mit Teppichen und schwerem, dunklem Mobiliar ausgestattet, häufig hebt sich eine dunkle Aufsatzkommode von einer rückwärtigen Tapissérie ab.¹⁴⁷ Neal reduziert die Überladenheit von Munkácsys Makart-Zimmern zugunsten der puritanischen Strenge, vollzieht jedoch konstituierende Elemente nach. Seine Personen lässt er ebenso bedächtig handeln, wie Munkácsy sich dies – nach der anfänglichen Theatralik seiner sozial-realistischen Werke – für seine Salonstücke angewöhnt hatte. Mihály Munkácsy galt in den späten 1870er- und frühen 1880er-Jahren vielen Malern in München als vorbildliche Größe, Liebermann und Uhde hatten bei ihm in Paris studiert.¹⁴⁸ Die opulente, dunkle »Mode Munkácsy« stellte das Gegenstück zu der neuen, hellen Pleinairmalerei mit ihren bescheidenen Krautköpfen dar.¹⁴⁹ Neal könnte gleichzeitig mit Munkácsy in der Wagner-Klasse studiert haben,¹⁵⁰ dessen erfolgreiche Genese zum Salonmaler mit Stationen an der Düsseldorfer Akademie und in Paris hat er sicherlich verfolgt.

Munkácsys partielle Assimilation französischer Muster konnte Neal nachvollziehen, doch selbst aus dem französischen Kontext zu schöpfen, überforderte ihn nach eigenen Angaben.¹⁵¹ Stattdessen griff er für die Weiterentwicklung der Kompositionsanlage auf eine bewährte Strategie Münchner Akademiker zurück und orientierte sich an Intérieurs holländischer Meister des 17. Jahrhunderts: Der auffallende Verlauf des Parketts, das Rücken der Möbel aus der Orthogonalität, die ungeordneten Stöße von Folianten und Papieren, die Verbindung zum Bildrand durch den Hund – all diese Elemente folgen Prinzipien jener altmeisterlichen Dynamisierung des Raumgefüges.¹⁵² Die for-

145 Tait 1886, S. 100.

146 Neben *Milton* bspw. *Woman Reading*, 1877, Öl/Lw., 70,5 × 102 cm, Ungarische Nationalgalerie Budapest (in diesem Makart-Zimmer herrschen ähnliche Lichtverhältnisse); – *Two Families (in the Salon)*, 1880, Öl/Holz, 108 × 150 cm, Christie's, New York, 19th Century European Art, 29.10.2003, 1290, Los 29 (dieses Bild weist sogar ein sehr ähnlich gestaltetes Fenster mit farbigen Wappen auf; es hing seit 1881 in William H. Vanderbilts New Yorker Privatgalerie); – selbst in den USA war die Wiederholung dieses Raumes Gegenstand der Satire: Cook untersuchte das Schema in *Studio* (Dez. 1886), Joseph Keppler, der Herausgeber des Satiremagazins *Puck*, steuerte eine Karikatur bei; Cook 1978b, S. 89–90.

147 Dieses Makart-Zimmer stellte offenbar den Salon seiner Pariser Wohnung dar; Végvári 1959, S. 12.

148 Uhde berichtete selbst über seine Zeit bei Munkácsy in Paris; Uhde 1902; ein weiterer Münchner Maler, der ab 1884 bei Munkácsy in Paris studierte, war Frank Kirchbach (1869–1912); Ebertshäuser 1971, S. 216.

149 »Diese Jahre [1880–1884] bildeten [...] jene unerfreuliche Periode der Unsicherheit und des Widerspruches, in welcher das Malen à la Munkácsy ›hellschwarz in dunkelschwarz‹ und das Malen in Pleinair wetteiferten.« Uhde-Bernays 1983, S. 294.

150 Munkácsy soll 1866 bei Wagner gewesen sein; Kat. Ausst. Budapest 2005, S. 18; die genaueste Angabe zu Neal besagt, er sei an die Akademie zurückgekehrt, als Wagner die Malklasse übernahm; Tait 1886, S. 98.

151 Tait 1886 (S. 99) zitiert Neal: »I have found here,« he wrote, »everything so different from what I anticipated, that if I conclude to return it will be upon quite a different principle.«

152 Es handelt sich wohl um keinen konkreten Bezug auf eine Vorlage, sondern allgemein auf holländisches Raumgefüge und Requisiten, wie sie auch bei Pilotys *Seni vor der Leiche Wallensteins*, 1855 (Öl/Lw., 312 × 365 cm)

male Spannung unterstützt die inhaltliche: Alles ist auf einen ›fruchtbaren Moment‹, der auch eine »Phase der Sprach- und Handlungslosigkeit« vor dem eigentlichen sein kann, zugespitzt – »gleichsam als zeitliche Kontraktion der epischen Tragödie in ihrer kürzestmöglichen Form«¹⁵³ –, wie das in der Piloty-Schule gelehrt wurde. Selbst in der Ausarbeitung demonstriert Neal technische Brillanz à la Piloty – wenn auch in einer helleren Grundstimmung – in der Ausgewogenheit der Kontraste zwischen warmen und kühlen Farben, den sorgfältigen Akzentuierungen der gold-beige-braunen Grundkomposition durch kräftige Töne wie Türkis, Hellrot und Königsblau, und der Betonung leuchtender Stofflichkeiten. Mit der gemusterten Tapete als Hintergrund griff Neal eine Praxis des eng befreundeten Wilhelm Trübner auf, der mehrere Mitglieder der Neal-Familie, zum Teil vor ornamentalen, textilen Hintergründen, porträtiert hatte; dem kleinen Heinrich Neal gesellte Trübner, Velázquez zitierend, seine graue Dogge bei, die auch in Neals Puritanischer Episode eine ›Rolle‹ spielt.¹⁵⁴

Schon von der *Internationalen Kunstausstellung* 1883 wurde in den USA über die herausragenden Qualitäten von Neals Gemälde berichtet, inklusive der Tatsache, dass es bereits an einen amerikanischen Sammler verkauft war;¹⁵⁵ beide Umstände dürften die Akzeptanz des Werkes in den USA mitbestimmt haben.¹⁵⁶ Dort wurde das Bild für seine Komposition und Maltechnik sowie die Frische und Klarheit der Farben gerühmt, vor allem jedoch für seine historische Wahrhaftigkeit, die – so die patriotische Konstruktion – sich aus Neals jugendlicher Prägung in Neuengland ableite und die Empathie mit dem puritanischen »self-made man« erkläre; selbst das Münchner Ateliermobiliar wirkte da wie »handed down from the time of the Mayflower«.¹⁵⁷ Der Wille zur Vereinnahmung machte das europäische Produkt zu einem Glanzstück ›kolonialen‹ Identifikationswollens. Der vielgerühmte Autor des Bildes arbeitete weiterhin als Porträt- und Genremaler auf beiden Seiten des Atlantiks, doch offenbar nahm er kein ähnlich ambitioniertes Gemälde mehr in Angriff und trat nicht mehr prominent in Erscheinung.¹⁵⁸

oder Arthur von Rambergs *Nach Tisch*, um 1870–1875 (Öl/Eichenholz, 79,3 × 102,2 cm) – beide Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München – zu beobachten sind.

153 Definition des fruchtbaren Moments nach Telesko 2008, S. 271.

154 Rohrandt 1971, Bd. 1, listet insgesamt fünf Porträts von Mitgliedern der Familie Neal: Ehefrau *Marie Neal*, 1878, Öl/Lw., 51 × 42 cm, Muzeum Pomorskie, Gdansk (G 52, S. 42); Tochter Elly in *Blondes Mädchen mit blauem Kleid*, 1878, Öl/Lw., 55,5 × 44,5 cm, Verbleib unbekannt (G 50, S. 40), in *Mädchen mit gefalteten Händen*, 1878, Öl/Lw., 92,0 × 60,0 cm, Dresden Gemäldegalerie (G 51, S. 40) und *Elly Neal (Dame in Blau)*, 1889, Öl/Lw., 75,7 × 60,7 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; sowie Sohn Heinrich in *Knabe mit Dogge (Heinrich Neal)*, 1878, Öl/Lw.(?), 155,5 × 114,5 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf (G 232, S. 163).

155 In München war es in der amerikanischen Sektion ausgestellt, der Katalog erläuterte den Bildgegenstand von »1454 Neal, D. München, Oliver Cromwell besucht Milton«, ausführlich und notierte »Im Besitz der Hurlburt'schen [sic] Sammlung in Cleveland«; Kat. Ausst. München 1883, S. 242, Abb. S. 243; Hinman B. Hurlbut, 1815–1889, war Sammler, Finanzier, Eisenbahnmagnat und Wohltäter des Cleveland Art Museum.

156 Anon. 1883m; *Milton und Cromwell* bildete Teil einer Collage namhafter Bilder der *Internationalen Kunstausstellung* 1883 für das Titelblatt des *Art Amateur*, 9 (Sept. 1883), 4; Pecht 1884, S. 78.

157 Tait 1886, S. 100.

158 Pecht 1888a (S. 368–388) schreibt, Neal sei »später ganz zum Porträt übergegangen und hat da in seiner Heimat, deren Menschen er verstand, eine lange Reihe in ihrer Art sehr reizvoller, oft an Lawrence erinnernder Bilder geschaffen.«



Abb. 74 Robert Koehler, *A Holy-Day Occupation*, 1881, Öl/Lw., 95,1 × 83,2 cm, sign. o.r.:
 »Rob. Koehler/Munich 1881«, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia,
 Gift of Joseph E. Temple, 1882.2

Naturalismus und politisches Engagement: Robert Koehler als Bild-Aktivist

Robert Koehler trat 1881 in den USA erstmals öffentlich in Erscheinung mit *A Holy-Day Occupation*, 1881 (Abb. 74),¹⁵⁹ der Darstellung eines am Tisch sitzenden, abgearbeiteten Alten – vor sich ein großes, aufgeschlagenes Buch, neben sich einen gefüllten Bierkrug. Löfftz'sche Beleuchtungstechnik unterstützt die Identifizierung des Buches als Bibel, die warmtonige Helligkeit reflektiert auf Gesicht und Hemd und deutet Raumatmosphäre an. Man hätte erwartet, dass das protestantische Publikum in den Vereinigten Staaten in der Verbindung von Alkoholkonsum und Bibellektüre etwas Ungehöriges sehen würde, schließlich war das Biertrinken der deutschen Einwanderer am Sabbath

159 Der Titel sollte mit »Feiertags-« nicht mit »Ferienbeschäftigung« übersetzt werden wie in Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 386; am umfassendsten behandelt Koehler Dennis 2011; siehe auch O'Sullivan 1994; Merrill 1988 sowie Koehlers Erinnerungen: Koehler 1906, 1907, 1907a.

ein ständiger Stein des Anstoßes. Doch der Reporter des *National Baptist* ignorierte das Getränk schlichtweg und lobte stattdessen Konzeption und Ausführung des Bildes vom alten Bauern, der sich über die heilige Schrift beugt.¹⁶⁰ Selbst der aus einer Quäkerfamilie stammende Strahan betrachtete die Angelegenheit säkular und schilderte das Werk als »minutely finished« und »successful in study of character«.¹⁶¹

Koehlers in der Folge entstandene Gemälde zeigen jedoch, dass es ihm nicht um Verklärung einfältiger Bescheidenheit ging, sondern um Arbeit als Existenzgrundlage. Dabei spiegeln seine Bildanlagen die in München virulenten Einflüsse der Haager Schule und der französischen Naturalisten ebenso wie akademische Muster. So dürfte die stillende Mutter in der leeren Werkstatt der *Carpenter's Family* aus den frühen 1880er-Jahren holländischen Interieurs mit Mutter-Kind-Motiven, etwa von Jozef Israels oder Evert Pieters maßgebliche Anstöße verdanken¹⁶² – sicher mehr als den Stuben von Franz Defregger (1835–1921), dessen Komponierklasse Koehler wohl seit den frühen 1880er-Jahren besuchte; für eine monumental aufgenommene Feldarbeiterin, *Bohemian Peasant Girl*, orientierte Koehler sich an Ikonen des Landlebens von Jean-François Millet.¹⁶³ Beide entsprechen der ›gemütvollen‹, deutschen Variante des Naturalismus,¹⁶⁴ andere eher einer sachlichen Reportage, etwa *Twenty Minutes for Refreshments*,¹⁶⁵ wenn sich Bauarbeiterin und Bauarbeiter beim Pausenbier unterhalten –, trotzdem ist der Abstand zu den in der Münchner Schule omnipräsenten feiertäglichen Bauern überdeutlich.¹⁶⁶

Schärfer formulierte Koehler in *Der Sozialist*, 1885.¹⁶⁷ Er personifiziert jenen Typus des Brandredners, der für die staatliche Ordnung in Deutschland und den USA das

160 *National Baptist*, 14. Nov. 1881, zitiert in: Kat. Ausst. Philadelphia 1991, S. 188.

161 Strahan 1881c.

162 *The Carpenter's Family*, Öl/Lw., 59,7 × 81,3 cm, Collection Mr. and Mrs. Daniel Elliot, Woodland Hills, CA, (1993); Kat. Ausst. Washington 1993, S. 276; als *Die Frau des Zimmermanns*, abgebildet in: *Die Kunst für Alle*, 8 (1892/93), S. 250; vgl. Schlenking 2016, S. 309–310, Abb. 316.

163 *The Bohemian Peasant Girl*, n.d., Öl/Lw., 62,9 × 36,8 cm, The Minneapolis Institute of Arts, Gift of Manly and Katherine Jackson 82.121; URL: <https://collections.artsmia.org/index.php?page=detail&id=7989> (Zugriff 12.08.2021).

164 In München gab es in den 1880ern nur wenige Vertreter eines sozial engagierten Naturalismus, die damit das idyllenverwöhnte Publikum verstörten; bis zum Ende des Jahrzehnts setzte sich gegen die radikale Armeuleutemalerei eine gemilderte durch; Bierbaum 1890, S. 16–17.

165 *Twenty Minutes for Refreshments*, frühe 1880er-Jahre, technische Daten und Verbleib unbekannt, s/w-Abb. in Dennis 2011, S. 43; unter dem Titel »Glückliches Arbeiterpaar« illustriert in: *Neue Monatshefte Daheim*, 2 (1888/89), nach S. 776; Schlenking 2016, Abb. 118, S. 57.

166 Dass Frauen schwere Arbeiten in der Stadt verrichteten, entsprach der Realität, auch andere Amerikaner in München berichteten darüber und hielten derartige Szenen in Skizzenbüchern fest, doch nur Koehler sah darin Stoff für Gemälde. – MacMonnies beschrieb Bauarbeiterinnen, Tagebucheintrag, 19. Jan. 1885, Frederick MacMonnies papers, AAA; auch J.W. Alexander an Mrs. E.J. Allen, München 23. Sept. 1877, J.W. Alexander papers, AAA, Rolle 1727; ebenso Kappes an die Eltern, München, 9. Dez. 1883; Kappes 1950–51, S. 29.

167 *Der Sozialist*, 1885, Öl/Holz, 39,7 × 31 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin; URL: <http://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/robert-koehler-der-sozialist-1885.html> (Zugriff 12.08.2021) – Lee Baxandall, der in den 1970er-Jahren Koehler »wiederentdeckte«, glaubte, es handle sich bei der Zeitung auf dem Tisch um den *Socialist*, der 1875–1878 in Koehlers Heimatstadt Milwaukee erschien; Baxandall an Fred Olson, 22. Jan. 1977, Kopie in R. Koehler artist file, Milwaukee County Historical Society.

Schlimmste befürchten ließ; schließlich unternahmen nach der Verabschiedung der Bismarckschen Sozialistengesetze 1878 deutsche Sozialisten sogenannte »Agitationsreisen« in die USA.¹⁶⁸ Als das Porträt im Frühjahr 1885 an der National Academy in New York ausgestellt war, betitelte es Charles M. Kurtz mit »A German Socialist Propounding His Bloodthirsty Ideas«; bald darauf illustrierte es unter der Überschrift »Danger Ahead« den Beitrag eines Advokaten für Reformen in *The Century*.¹⁶⁹ Eine Darstellung wie *Der Sozialist* galt in der Münchner Malerei als unerhört. Bilder des politisch engagierten Menschen in Deutschland waren vor allem um 1848 in der Düsseldorfer Schule beliebt gewesen, inzwischen gab es hier wie in den USA allenfalls verhalten sozialkritische Genremalerei.¹⁷⁰ Bei Koehler bedingten offensichtlich seine Herkunft aus einer Arbeiterfamilie in Milwaukee, seine Bekanntschaft mit zu Reichtum gelangten, reformerisch orientierten deutschen Einwandern in New York¹⁷¹ und seine künstlerische Formation in München eine spezifische, transkulturelle künstlerische Identität, die ihn zur Verbildlichung sozialkritischer Stoffe drängte.



Abb. 75 Robert Koehler, *Der Streik*, 1886, Öl/Lw., 181,6 × 275,6 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin, 1990/2920

168 Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 209.

169 Kurtz 1885, S. 103, bzw. *Century Magazine*, Nov. 1885, beide zitiert in: Dennis 2011, S. 48–51.

170 Dennis 2011, S. 55–72; Schlecking 2016, S. 335–337; – zum Thema Arbeit in der amerikanischen Malerei ebd., S. 342–350; Pohl 2002, S. 245–252; Groseclose 2000, S. 85–114.

171 Der wohlhabende deutschamerikanische Bierbrauer George Ehret, Inhaber der Hell Gate Brewery, unterstützte Koehler mehrfach; Ross 2014, S. 146–147, 149–151; Merrill 1988, S. 21, 23.

Zu seinem berühmtesten Werk *The Strike*, 1885/86 (**Abb. 75**),¹⁷² erklärte Koehler später, es sei vom (Eisenbahner-)Streik in Pittsburgh 1877 angeregt worden, doch er habe die Studien zu Bildanlage, Atmosphäre und Bildpersonal in England angefertigt und das Bild in München ausgeführt.¹⁷³ So nimmt er mit der Backsteinarchitektur und der grauen Lichtstimmung in England Verinnerlichtes auf; dagegen verdankt sich die vieltimmige Inszenierung mit ihren multiplen, aufeinander abgestimmten Bewegungen, mit ihren divergierenden emotionalen Registern von gewaltbereit über versöhnlich bis distanziert und ängstlich den Konventionen der akademischen Historienmalerei. Als Vorbild empfahlen sich die ambitionierten Panoramen aus dem Tiroler Befreiungskampf seines Professors Defregger, in denen die Bedrängnis ähnlich komplex dynamisierter Menschenmengen appellativen Charakter hat.¹⁷⁴ Bei seiner Ausstellung an der National Academy im Frühjahr 1886 wurde *The Strike* von der Kritik unmittelbar auf die amerikanische Situation bezogen, schließlich eskalierten zeitgleich Arbeitskämpfe in mehreren Städten.¹⁷⁵ Es war das erste große Werk seiner Art, und es ließ den Ausgang des Geschehens spannungsvoll offen.¹⁷⁶ Als real erscheinende Schilderung, die um Sympathie für die Streikenden warb, dabei gleichzeitig auf die Notwendigkeit des Dialogs pochte und nicht etwa einen Ausbruch von Gewalt rechtfertigte, wurde sie in den USA im Großen und Ganzen positiv aufgenommen.¹⁷⁷ Offiziell ausgezeichnet wurde sie allerdings nur in Europa, dort aber ausdrücklich in den USA verortet – obwohl in diesen Jahren nicht nur dort gestreikt wurde.¹⁷⁸ Trotzdem bediente Koehler die proletarische Sache danach kaum mehr, sondern verlegte sich auf die Darstellung städtischen Müßiggangs – schließlich war er nicht nur Arbeitersohn, sondern auch Aufsteiger in

172 Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 414–415.

173 Koehler in einem Interview (*Minneapolis Journal*, 23. März 1901), zitiert bei: Pohl 2002, S. 249; Dennis 2011, S. 69; Merrill 1988, S. 23; die von mir vorgestellte ebenso wie Dennis' Interpretation widerspricht der Darstellung von der Entstehung und Rezeption des Bildes durch Friese-Oertmann 2017, S. 202–203.

174 Am ehesten vorbildlich scheinen Werke Defreggers, die die Entschlossenheit einer Menschenmenge zu gemeinsamem Handeln zeigen, etwa *Vorabend der Schlacht am Berg Isel*, 1877 (46 × 59 cm, Aufbewahrungsort unbekannt) oder eine Version des Themas *Das letzte Aufgebot* aus den 1880ern (Öl/Lw., 158 × 191,5 cm, Sammlung Georg Schäfer, Obbach), Defregger 1986, S. 291, 311; – zum emphatischen Einbezug des Betrachters durch die Genremalerei vgl. Sternberg 1974, S. 61.

175 Auch Munich man Martin Leisser hatte 1877, also unmittelbar nach den Ereignissen, eine eindrucksvolle Inszenierung der brennenden Eisenbahnanlagen in Pittsburgh geliefert: *Union Depot Riot*, 1877, Öl/Lw./Holz, 66,7 × 91,4 cm, Westmoreland Museum of American Art, Greensburg, PA; Ross 2014, S. 133–145.

176 Schlenking 2016 (S. 430) interpretiert dies als den »fruchtbaren Moment« des Bildes.

177 Dennis 2011 (S. 95–107) hat die Rezeption differenziert dargestellt; – einseitig negativ scheint die aus Dennis extrahierte Darstellung durch Friese-Oertmann 2017, S. 202–203; – Weinberg, Bolger, Curry 1997 (S. 7) betonen, die »melodramatic, moralizing narratives« von *Strike* und Charles F. Ulrichs *Castle Garden*, denn sie seien den Karrieren der Künstler abträglich gewesen; zwar ließen beide in der Folge davon ab, trotzdem verdankten sie diesen ihren Bekanntheitsgrad; – andere Interpretationen bei Weisberg 1992, S. 165–167; Kat. Ausst. Norfolk 1989, S. 179–181; Kat. Ausst. New York 1974, S. 123.

178 Es wurde in bedeutenden Ausstellungen gezeigt: *American Exhibition*, London, 1887; *Internationale Kunstausstellung München*, 1888 (Silbermedaille); *Pariser Weltausstellung*, 1889 (ehrenvolle Erwähnung); auf der *Milwaukee Industrial Exhibition* löste es noch einmal Diskussionen aus, dagegen auf der *World's Columbian Exposition* in Chicago 1893 kaum mehr; Dennis 2011, S. 102–122; – zu Arbeitskämpfen in der deutschen Kunst vgl. Schlecking 2016, S. 341–344; Kat. Ausst. Berlin 1992, S. 9–10.

wohlhabende, musisch orientierte Kreise.¹⁷⁹ Diese Bilder sind in Vergessenheit geraten, *The Strike* dagegen ist in Deutschland und den USA zu einer Ikone der Arbeitskämpfe des ausgehenden 19. Jahrhunderts geworden.¹⁸⁰

Kunst oder Kitsch? William R. Leighs Gratwanderung

Ganz anders gestaltete sich die *Munich experience* von W.R. Leigh, deren künstlerische Resultate zwar schon jenseits des zeitlichen Fokus bis 1887 liegen, doch sowohl wegen ihres langen Vorlaufs in München als auch wegen ihrer besonderen Thematik eine wertvolle Ergänzung der signifikanten Beispiele amerikanischer Genremalerei in München darstellen. Während seiner insgesamt zwölf Münchner Studienjahre hielt sich Leigh, wohl aufgrund einer schwierigen persönlichen Disposition, möglichst fern von der US-amerikanischen Kunstszene ebenso wie von denjenigen US-Amerikanern in München, die Currier bewunderten und sich im Art Club austauschten.¹⁸¹ Nach dem Besuch der Zeichenklassen (seit 1883)¹⁸² und einem Jahr in Löfftz' Malklasse (1886/87) sah er sich zu einem Heimataufenthalt gezwungen und nach seiner Rückkehr nach München im Jahr darauf zum Geldverdienen; jahrelang hielt er sich durch die Mitarbeit an verschiedenen Panoramen finanziell über Wasser.¹⁸³ Erst 1889 trat er in die Komponierschule Lindenschmits ein und statuierte Exempel für Kitsch und Kunst, die zunächst miteinander unvereinbar erscheinen, sich jedoch als Präfigurationen seiner späteren Produktion erweisen, für die er auch seine Expertise in der Panoramamalerei produktiv verwertete.

Seine erste ambitionierte Komposition in der Lindenschmit-Schule nannte Leigh *Großvater erzählt*, 1889 (**Abb. 76**). Sie stellt ein idyllisches Zusammensein von Großeltern und Enkeln in einem sonnendurchfluteten Interieur vor, das maltechnisch und anatomisch überzeugend wirkt, jedoch in seiner Rührseligkeit, Abgedroschen-

179 Dennis 2011, S. 29; – sie entstanden zunächst zeitgleich zu den sozialkritischen Bildern und sind als Milieustudien zu bezeichnen: *Im Caféhaus, München*, ca. 1887, Öl/Holz, 50 × 39 cm; Kat. Ausst. Düsseldorf 2012, S. 22–23; *Nachmittag im Café* (Bilddaten und Verbleib unbekannt, ausgestellt auf der *Münchener Jahresausstellung*, 1889, Abb. in: *Die Kunst für Alle*, 4 (1. Sept. 1889), 23, S. 356); – Straßenszenen, die Koehler in München beobachtet hatte, wie *Beim Carlsthor in München* (Bilddaten und Verbleib unbekannt, ausgestellt auf der *Münchener Jahresausstellung*, 1890, Abb. in Bierbaum 1890, S. 21), ließen sich auch in Minneapolis verwerten, etwa in *Rainy Evening on Hennepin Avenue*, ca. 1902, Öl/Lw., 65,4 × 61,2 cm, The Minneapolis Institute of Arts, Gift by subscription in honor of the artist 25.403, Minneapolis, MN.

180 Charlotte Whitcomb: »Robert Koehler, Painter«, in: *Brush and Pencil*, 9 (Dez. 1901), S. 148–151, zitiert bei: Ross 2014, S. 127; – seit es 1990 vom Deutschen Historischen Museum, Berlin, angekauft wurde, spielt es auch dort für die deutsche Arbeiterbewegung eine Rolle; URL: <http://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/robert-koehler-der-streik-1886.html> (Zugriff 12.08.2021).

181 Leigh scheint sich weder für die Kunst seiner Landsleute in München noch zuhause interessiert zu haben; davon zeugen seine Aufzeichnungen (Leigh 1952) sowie die beiden Monografien, wobei Cummins 1980 (S. 19–46) deutlich kritischer urteilt als DuBois 1977 (S. 19–40). Sein skeptisches Verhältnis zu Currier und dem »American Club in Munich« schildert er in einem Brief vom 23. Mai 1938 an Aloysius G. Weimer, Aloysius G. Weimer research material, AAA, Rolle 1256; Leigh 1952, S. 145–146; Du Bois 1977, S. 27.

182 DuBois 1977, S. 21, 23, 28–29 und Cummins 1980, S. 20–21, 27, 33, 40.

183 Zu Leighs Mitarbeit an mindestens sechs verschiedenen Panoramen vgl. Schiermeier 2009, S. 97; DuBois 1977, S. 36–37.



Abb. 76 William R. Leigh, *Großvater erzählt*, 1889, Bild-
daten und Verbleib unbekannt, in: *Reclams Universum*,
133 (1917), 2, nach S. 816

heit und Nostalgie nur als Kitsch bewertet werden kann.¹⁸⁴ Dieses Bild, für das er bei der Jahresausstellung der Akademie eine Silbermedaille erhielt,¹⁸⁵ ist ein Musterbeispiel für den hohen Stellenwert einer sentimental und nostalgischen Illusionierung, wie er sowohl für einen Teil der akademischen Kunst als auch für die populären Massenmedien galt. Man war sich in München durchaus im Klaren über Ursache und Wirkung solcher Darstellungen – lapidar erklärte Hermann Schlittgen: »Andere, leichtere [Künstler], ergaben sich dem Kitsch und machten ihren bequemen Weg.«¹⁸⁶ Leigh begann sogleich ein zweites, ebenfalls mit einer Silbermedaille prämiertes Gemälde von Kindern und Großmutter mit Häschen, *Getting Acquainted*, vor 1892.¹⁸⁷ Dieses Bild

zeigte er 1893 auf der *World's Columbian Exposition* zusammen mit seinem interessantesten Werk aus der Lindenschmit-Schule über einen Show-down im Wildwest-Saloon, *The Gambler*, 1892 (Abb. 77).¹⁸⁸

Eigenen Aussagen des Studenten aus Virginia zufolge, war er noch nie im Westen gewesen und entschied sich auf Zuraten seines Akademiekollegen Henry Raschen für das Thema.¹⁸⁹ Raschen kannte derlei Szenen aus seiner Jugend in Kalifornien¹⁹⁰ und er wusste, welches Potential in der deutschen Wildwest-Begeisterung steckte – die von

184 Zu »Kitsch« allg. vgl. Olbrich, Bd. 3, 1991, S.757–759; dort definiert als Ware, die seit der Einführung des Kapitalismus als Ersatzbefriedigung der geschmacklich nicht gebildeten Massen dient, deren massenhafte Reproduktion »Triviale Kunst« schafft.

185 Leigh 1952 (S. 193) behauptet, das Bild habe auch bei seiner Ausstellung in Paris eine »honorable mention« erhalten.

186 Schlittgen 1926, S. 83.

187 DuBois 1977, S. 38; *Getting Acquainted [A New Acquaintance]*, vor 1892, technische Daten und Verbleib unbekannt; Kat. Ausst. Washington 1993, S. 279; diese Kombination testete er zuvor in München, wo die Gemälde mit *Ende des Spiels* und *Neue Freundschaft* betitelt waren; Kat. Ausst. München 1892, S. 47.

188 Zuletzt bei Christie's Beverly Hills, California, *Western and American Paintings, Drawings and Sculpture*, 25.04.2007, Los 27.

189 Raschen, geb. 1856 in Oldenburg, emigrierte mit seinen Eltern nach Fort Ross, Kalifornien, wo noch Stämme von Native Americans lebten; erster Kunstunterricht in San Francisco; seit 1875 an die Münchner Akademie, studierte bei Strähuber, Barth, Löfftz und Diez bis 1883; nach sieben Jahren in Kalifornien kehrte er 1890 für weitere vier nach München zurück, davon verbrachte er ca. eineinhalb Jahre in Italien; hielt sich bei Currier auf, malte in Etzenhausen Interieurs und Köpfe; war nach der Rückkehr in die USA erfolgreich mit Porträts, Landschaften und Szenen mit Native Americans; starb 1937 in Oakland, CA; Boeringer 1896a; Flayderman 1958.

190 Leigh 1952, S. 215; DuBois 1977, S. 38.

keinerlei Bewusstsein dafür getrübt wurde, dass europäische Siedler die systematische Ausrottung der bewunderten Helden betrieben: »When I was in Berlin, Buffalo Bill had his Wild West Show there. His Indians were objects of much curiosity, and when I showed my sketches from California to an art dealer, he bought them eagerly.«¹⁹¹



Abb. 77 William R. Leigh, *The Gambler*, 1892, bez. »W.R.Leigh/Munchen«, Öl/Lw./Masonit, 95,9×126,4 cm, Privatsammlung

Leigh schuf mit *The Gambler* eine Fiktion US-amerikanischen (Er-)Lebens, das nicht Teil seiner eigenen Identität war. Doch Lindenschmit soll von dessen Rekurs auf das populäre Genre begeistert gewesen sein: »»Ah!« he said, »now the real Leigh is coming out! Drama – America!««¹⁹² Auch die Akademiker erwarteten von der neuen US-amerikanischen Malerei eine Bestätigung ihrer eurozentrischen Vorstellungen vom ›Wilden Westen‹.¹⁹³ Lindenschmits dramatische Historienbilder, in denen es nicht an akademischen Fallfiguren in waghalsiger Verkürzung mangelte – man denke an *Ulrich von*

¹⁹¹ Raschen in einem Interview im *San Francisco Morning Call* 1894, zitiert in: Flayderman 1958, S. 10; – allerdings malte Leigh in München nur dieses eine Wildwest-Bild und ignorierte Angebote von *Harper's Magazine* an junge Künstler in München, im Westen der USA zu illustrieren; Cummins 1980, S. 81.

¹⁹² Leigh 1952, S. 215.

¹⁹³ Auch auf Pechts Wunschzettel an die amerikanischen Künstler anlässlich der *Internationalen Kunstausstellung* in München 1883 standen Pioniere, Goldgräber, Bergleute, Trapper, I*, Mexikaner, Chinesen etc; Pecht 1883a, S. 76–77; zum Amerikabild der Deutschen vgl. Schmidt 1997; Kat. Ausst. Frankfurt 2006; Bradley 2014.

Hutten 1516 zu Viterbo, 1869,¹⁹⁴ oder *Die Ermordung Wilhelms von Oranien*, ca. 1870¹⁹⁵ –, dürften für Leigh bei seiner Komposition hilfreich gewesen sein;¹⁹⁶ ebenso für die Lichtregie, die das Vorgehen explizit macht: Das helle, durchs Fenster einströmende Licht illuminiert den gefallenen, noch gewaltbereiten Spieler, der seinen Revolver auf den im Dunkel zusammengesackten »cow-puncher« richtet. Selbst wenn die handelnden Personen als Randgestalten der Gesellschaft nach akademischer Logik keine ausgeprägte Charakterisierung erfahren, entspricht dieser spannende Augenblick *at gunpoint* formal dem in der Historienmalerei entscheidenden Moment vor der dramatischen Wendung, durch welche sich die aus dem Gleichgewicht geratenen Verhältnisse neu ordnen.

Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten ließ sich W.R. Leigh 1896 zunächst in New York als Maler und Illustrator nieder. Beispielhaft für seine Illustrationen zeitgenössischer Ereignisse ist eine Serie über Streikende in Chicago in *Scribner's*, die Leighs Strategie der Zuspitzung der Verhältnisse veranschaulicht; die formelhafte Gestik der »Agitatoren« erinnert an Koehlers *The Socialist*.¹⁹⁷ Erst 1906 malte Leigh den »Wilden Westen« erstmals vor Ort: Dank einer Einladung des ehemaligen Akademiekollegen Albert Groll, der im Jahr zuvor mit Wüstenlandschaften aus Arizona und New Mexiko Aufsehen in New York erregt hatte,¹⁹⁸ sowie eines Auftrags der Santa Fe Eisenbahnlinie.¹⁹⁹ Die Eisenbahngesellschaften suchten inzwischen mit werbewirksamen Darstellungen der grandiosen Landschaften und ihrer Bewohner den Tourismus anzukurbeln und erwiesen sich damit indirekt als eine treibende Kraft bei der künstlerischen Erschließung des Westens. Leigh schuf zahlreiche Landschaften, zuweilen bevölkern magisch anmutende Native Americans die Sierra, oder Kraftpakete aus Pferd und Reiter jagen durch die Berge.²⁰⁰ Im Laufe seiner Karriere geriet Leigh gegenüber modernen Entwicklungen zusehends ins Hintertreffen, doch erfuhr er weiterhin Anerkennung sowohl für seine ikonenhaften Schilderungen des Westens als auch für seine Dioramen.²⁰¹

194 *Ulrich von Hutten 1516 zu Viterbo*, 1869, Öl/Lw., 119 × 177 cm, Museum für Bildende Künste, Leipzig.

195 *Ermordung Wilhelms von Oranien*, n. d., Öl/Lw., 364 × 287 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

196 Vielleicht folgte Leigh auch dem Interesse jüngerer Münchner Künstler für Szenen von Gewalt in Innenräumen, die durch Fenster viel Licht erhalten. Lovis Corinth hatte sich davon in Paris zu seinem Bild *Falschspieler* (später zerstört) inspirieren lassen; Biermann 1912 (Abb. S. 346).

197 Wyckoff 1898.

198 Der New Yorker Groll, Student der Münchner (und kurzzeitig der Antwerpener) Akademie, war zunächst Figurenmaler; erst seine Reise in den Westen 1905 machte ihn zum Landschaftsmaler; Anon. 1906a.

199 Cummins 1980, S. 86; Groll machte Leigh auch mit Joseph Henry Sharp gekannt, der inzwischen in New York für *Harper's* gearbeitet und schon 1902 im Westen gemalt hatte; ebd., S. 88; – ebenso folgte Edward Potthast mit anderen Künstlern der Einladung der Atchinson, Topeka und Santa Fe Railroad 1910 zu einer Exkursion in den Grand Canyon; Kenneth W. Maddox, Künstlereintrag zu Potthast, Museo Thyssen Bornemisza; URL: www.museothyssen.org/en/collection/artists/potthast-edward-henry (Zugriff 12.08.2021).

200 Etwa *An Argument with the Sheriff*, 1919, Öl/Lw., 100,6 × 150,8 cm, Gilcrease Museum, Thomas Gilcrease Institute of American History and Art, Gift of the Thomas Gilcrease Foundation 1955, <https://collections.gilcrease.org/object/0137716> (Zugriff 12.08.2021); dort befindet sich eine große Sammlung von Leighs Werken aus dem Westen.

201 1926 begleitete er eine Expedition nach Ostafrika, um einige Dioramen für das American Museum of Natural History in Washington, D.C., vorzubereiten; Cummins 1980, S. 112.

Sein Werdegang veranschaulicht die synthetisierte Nutzbarmachung einer akademischen Ausbildung und einer angewandten Praxis ebenso wie die Koexistenz moderner und konventioneller Ansätze.

Amerikanische Netzwerker in Europa – wechselseitige Transfers deutscher und US-amerikanischer Maler in Holland

In den 1880er-Jahren fanden weitreichende Adaptionen künstlerischer Bildformen und Ideen sowie vielschichtige Transfers zwischen Holland, den USA, England, Paris und München statt, wobei eine Reihe amerikanischer Studenten und Absolventen der Münchner Akademie Schlüsselrollen einnahmen. Angelpunkt dieser künstlerischen Begegnungen und Anverwandlungen war die gemeinsame Begeisterung deutscher und amerikanischer Künstler für das ländliche Holland, für dessen Landschaften und Bewohner sowie für die Werke ihrer einheimischen Darsteller. Es entstand ein Netzwerk multipler Transferprozesse mit sich überlappenden Strängen zeitgleichen Geschehens.

Münchner Maler und die Haager Schule

In München entwickelte sich der Vorbildcharakter der unpräzisen, tonmalerischen Gemälde der zeitgenössischen holländischen Maler zum »Jungbrunnen für die M.[ünchener] Kunst«²⁰² – ein zeitgenössisch sicher nicht von jedermann gutgeheißenes Bonmot von Richard Muther. Die Repräsentanz der Haager Schule auf der Internationalen Kunstausstellung von 1883 gilt als Initialzündung für den Kurswechsel. Den US-amerikanischen Studenten vor Ort führten sie die Bedeutung des naturnahen Arbeitens vor Augen. Dementsprechend begeisterte sich auch William J. Forsyth, der selbst mit seinen Studienkollegen aus Indiana auf dem Lande rund um Schleißheim malte:

There [in Holland], men must live close to nature for their works are full of force and strength, of power to seize the big thing, of fearlessness in recording what they see, and an utter disregard as to whether they please you or not. Their works are full of health and freshness, and they have that within them, I think, which promises the making of a great school in the future.²⁰³

Schon zuvor hatte es Berührungspunkte mit zeitgenössischer holländischer Malerei gegeben, etwa auf der vorausgegangenen Ausstellung 1879 oder über wichtige Vermittlerpersönlichkeiten: An erster Stelle figuriert hier Max Liebermann, der seit 1871

²⁰² Muther 1888, S. 336; zur zeitgenössischen holländischen Malerei vgl. Muther 1894, S. 180; zu den Veränderungen in der Münchner S. 409–410; zur Haager Schule allg. vgl. Kat. Ausst. München 2008; Häder 1999; Kat. Ausst. München 1989a.

²⁰³ Forsyth an Thomas E. Hibben, 6. Juli 1883, zitiert in: Kat. Ausst. Indianapolis 2014, S. 17.

regelmäßig in Holland malte und von 1878 bis 1884 in München ein Atelier unterhielt. Für seinen Entschluss zum Umzug nach München war die erhoffte (und unerfüllte) künstlerische Nähe zu Leibl entscheidend gewesen.²⁰⁴ Dagegen sah die jüngste Künstlergeneration in Leibls antinarrativer Bestandsaufnahme bayerischer Bauern, bei aller Bewunderung, die sie dafür empfanden,²⁰⁵ weniger Innovationspotential. Auch für Liebermann sollte sich keine vergleichbare persönliche Gefolgschaft entwickeln, dennoch stieß seine Arbeit, die seine Formation in Weimar, Paris, Barbizon und Holland reflektierte, auf großes Interesse.²⁰⁶ Mit Fritz von Uhde, der sich aus Liebermanns Dunstkreis 1883/84 nach Holland aufgemacht hatte, kam Mitte der 1880er-Jahre ein weiterer, wichtiger Vermittler hinzu. Liebermanns und Uhdes Bearbeitungen holländischer Motive, die sie vor Ort im Sommer entwarfen und den Rest des Jahres mit lokalen Modellen in holländischen Kostümen im Münchner Atelier oder Garten umsetzten – schließlich intendierten sie Pleinair-Wirkung für die Außenszenen –, boten für die Künstler in München wertvolle Anregungen.²⁰⁷ Zahlreiche Münchner Künstler reisten inzwischen nach Holland, die gemeinsame Fahrt 1883 von Paul Höcker, Leopold Graf von Kalkreuth und Claus Meyer, die in die Kunstgeschichte eingegangen ist, war nur eine von vielen.²⁰⁸ Höcker wurde einer der bekanntesten Vertreter des Genres, der ab 1891 seine Begeisterung an Studenten an der Akademie vermitteln sollte.²⁰⁹ Champion der konservativen Kunstkritik wurde Claus Meyer, der mit deftigem Männergenre die Welt wohlhabender Holländer des 17. Jahrhunderts wiederaufleben ließ und nach Meinung etwa Friedrich Pechts die berühmten holländischen Vorbilder in der »Herausarbeitung anekdotischer Charakteristik« übertraf – eben weil er es unterlasse, Holland durch zeitgenössische, vom französischen Naturalismus getrübe Augen zu sehen.²¹⁰

Die Munich men waren in der Mehrzahl ebenso wenig an naturalistischen Alltagsschilderungen in der Nachfolge Liebermanns interessiert wie an Genreszenen, die das Anekdotische in die Nähe der »Altdeutschen« rückten. Ihr Ziel war es, Werke zu schaffen, welche sie als Maler auswiesen, die akademisch geschult waren und in den aktuellen europäischen Bildsprachen zu konversieren verstanden. Ob sie nun in Holland arbeiteten oder nur mit holländischen Requisiten, ob sie beim bayerisch-bäuerlichen Themenspektrum blieben oder sich auf Szenen aus dem Rokoko verlegten – die meisten ließen Einflüsse aus Holland wirken, sie studierten Lichteffekte im Freien und öffneten die Stubenfenster.

204 Münchner Künstler, die Liebermann 1878 in Venedig kennenlernte, darunter Franz Lenbach, hatten ihm zum Umzug nach München geraten; Ruhmer 1979, S. 53; Wesenberg 2001, S. 237.

205 Schlittgen 1926, S. 75.

206 Schlittgen zu Liebermann, ebd., S. 82–83.

207 Zu Liebermann in München vgl. Olbrich 1996, Bd. 4, S. 331.

208 Höcker war mit Uhde und Liebermann befreundet, er reiste 1882 und 1883 nach Holland; Kat. Ausst. München 1979, S. 234; zu Höcker, Claus Meyer und Walther Fierle vgl. Häder 1999, S. 55–61; Uhde-Bernays 1983, S. 264.

209 Jooss 2007, S. 28–43.

210 Pecht 1891, ders. mit vergleichbaren Einschätzungen zitiert in: Lange-Pütz 1987, S. 78–79, Zitat S. 78.

Amerikaner in Holland – Retransfer nach München

In den USA befriedigten die rückwärtsgerichteten Motive aus einer augenscheinlich intakten, moralisch aufrechten und arbeitsamen Gesellschaft ein nostalgisches Verlangen nach einer vorindustriellen Einfachheit im Allgemeinen und einer gemeinsamen, pittoresk imaginierten Vergangenheit im Besonderen.²¹¹ In der Regel waren die holländischen Werke amerikanischer Maler stärker entlang akademischer Leitlinien stilisiert und weniger naturalistisch als die der holländischen Vorbilder. Außerdem kleideten sie die Landbevölkerung gerne in leuchtend farbige Trachten, was, selbst wenn sie nicht impressionistisch malten, ohne ihre Kenntnis der französischen Impressionisten nicht vorstellbar gewesen wäre. Sie ließen ihr Bildpersonal in schmucken, hellen Stuben sitzen oder in flachen, grauverhangenen Landschaften, am Strand oder in Blumenfeldern arbeiten.

Die US-Amerikaner gelangten häufig über tonangebende Künstler in ihren Studienorten Düsseldorf und München – dort speziell über Leibl, Liebermann und Uhde – nach Holland,²¹² seltener von Paris aus, denn die französischen Künstler orientierten sich nicht in vergleichbarem Umfang außer Landes. Mit einer gewissen Genugtuung vermerkte Cook 1886 die gemeinsame künstlerische Landnahme deutscher und amerikanischer Maler aus München und rät über die Akzeptanz transnationaler Bildinhalte:

These Dutch maidens have been much painted of late by the Munich artists and even by our own men who have studied there, and of late the French artists have found them out; but the French are somewhat less fond of subjects not indigenous to their own soil, than we are, or perhaps than the Germans themselves. It is one mark of the difference between the older times and ours that [...] one could judge by the material contents of the artist's pictures [...] where he lived; whereas, nowadays, we can have no such certainty. [...] He [Paul Hoecker] lives and paints in Munich, and merely works the Dutch mine in company with a good many others of the younger race, who supply us with Dutch fisher-folk, milk-girls, flower-sellers, and orphans ...²¹³

Umgekehrt trugen Amerikaner maßgeblich zur Begeisterung junger Münchner Künstler für die unakademische Frische holländischer Motive bei. Wichtige Mittel des Ideentransfers waren Printmedien: Die jungen Künstler durchforsteten in Münchner Cafés regelmäßig die neuesten Zeitschriften und entdeckten in *Harper's Monthly* die Illustrationen von Edwin Austin Abbey. Der Amerikaner Abbey – an der Pennsylvania Academy of the Fine Arts und der Art Students League ausgebildet, von französischen und deutschen Zeichnungen angeregt²¹⁴ – hatte für das Magazin in den frühen 1880er-

211 Vgl. Stott 1998, insbes. das Kapitel »Rewriting History«, S. 78–100.

212 Kraan 1989, S. 54; Kraan 2002 (S. 246–248) zeigt weitere Beziehungen zwischen Gari Melchers und Uhde.

213 Cook 1978b, S. 154.

214 Kat. Ausst. New Haven 1973; Morris 1976.

Jahren eine Artikelserie über Holland illustriert. Hermann Schlittgen erinnerte sich, »eine Tuschzeichnung, junge singende holländische Mädchen, gegen ein großes Fenster gesehen, machte besonders Aufsehen und schuf eine ganze Münchner Richtung.«²¹⁵ Schlittgen wurde im Herbst 1883 an der Akademie unter die fortgeschrittenen Löfftz-Schüler aufgenommen und konstatierte selbst dort einen »amerikanisch-holländischen« Einfluss: »Hier hatte nun auch schon Abbey mit seiner Zeichnung hineingespukt, es wurden Modelle in holländischen Hauben und Kostümen gestellt, gegen das Fenster gesehen und in einen Raum abgeschlossen ...«²¹⁶ Als Abbey 1881 selbst nach München kam und bei Wilhelm Diez studieren wollte – es vermittelten ortsansässige amerikanische Kollegen, unter anderem Charles Menté –, konnte ihn dieser kurzfristig nicht unterbringen und verwies ihn an seinen ehemaligen Schüler Alois Erdtelt. In Künstlerkreisen schätzten viele Abbeyes Arbeit für *Harper's*.²¹⁷



Abb. 78 Walter MacEwen, *Returning from Work*, ca. 1885, Öl/Lw., 105,3×190,5 cm, Telfair Museum of Art, Savannah, GA, Museum purchase, 2011.8

215 Bei dem Lokal handelte es sich um das Café Finsterlin; Schlittgen 1926, S. 82; – Abbeyes Illustrationen entstanden 1880, erschienen jedoch erst ab Jan. 1883 bei *Harper's*, die chronologische Abfolge der »Entdeckung« Abbeyes und seiner München-Aufenthalte ist deshalb unklar, auch lässt sich in *Harper's* keine Illustration mit singenden Mädchen finden; Stott 1998 (S. 287, Abb. 18) bezieht sich auf »Fishermen's Wives« veröffentlicht in: *Harper's New Monthly Magazine*, 66 (Jan. 1883), 392, S. 180; eventuell kommt stattdessen »North Holland Girls«, ebd. (Apr. 1883), 395, S. 694 mit zwei Mädchen im Raum in Frage.

216 Schlittgen 1926, S. 131. – Sogar Löfftz malte *Die Näherin*, ca. 1888 (technische Daten und Verbleib unbekannt); F. Pecht gefiel, »Wie Löfftz das deutsche Gemüt in eine holländische Bürgerstube übertragen ...«; Pecht 1888b, Abb. nach S. 152; URL: <https://doi.org/10.11588/digit.9418#o203> (Zugriff 12.08.2021).

217 Nachdem er mit G.H. Boughton im Herbst seinen »sketching ramble« durch Holland unternommen hatte, soll sich Abbey mehrmals in München aufgehalten haben; Charles Menté bezeichnet ihn als Akademie-schüler; Kat. Ausst. New Haven 1973, S. 1; Lucas 1921, S. 109–110.

Walter MacEwen: Der Pendler

Ein zweiter Amerikaner vermittelte die »Holland mania« einflussreich nach München: Walter MacEwen aus Chicago war, nachdem er 1877 nicht wie erhofft direkt in die Diez-Klasse aufgenommen wurde, nur für ein Jahr in der Antikenklasse geblieben, hatte sich bald Duveneck angeschlossen und studierte später in Paris.²¹⁸ Ungeachtet dieser Lehrzeiten betrachtete er sich selbst in erster Linie als Autodidakt. 1878 bereiste er Holland zum ersten Mal, 1881 richtete er sich in Hattem (Gelderland) ein Studio ein;²¹⁹ doch behielt er vorerst seinen Wohnsitz in München bei und pendelte zwischen beiden Orten. Nach wenigen Jahren präsentierte MacEwen holländische Motive erfolgreich auf Ausstellungen in Chicago, Boston, New York, München und bald auch in Paris – dorthin zog er 1886, um bei Fernand Cormon und an der Académie Julian bei Tony Robert-Fleury zu studieren und von hier nach Holland zu pilgern.

Immer mehr US-Amerikaner – darunter zahlreiche Munich men – begaben sich auf Motivsuche nach Holland, wo verschiedene »summer schools« und temporäre Künstlerkolonien entstanden.²²⁰ John Twachtman etwa, der von Cincinnati aus wieder nach Europa aufgebrochen war, traf in Holland Anfang der 1880er-Jahre seinen Freund aus Cincinnati, William J. Baer, der zeitgleich in München studierte. Von dem gemeinsamen Malsommer 1884 von W.M. Chase, Robert Blum und Charles F. Ulrich war bereits die Rede.²²¹ In Holland und/oder in München scheinen sich auch Ulrich und MacEwen künstlerisch begegnet zu sein.²²² George Hitchcock, der an der Académie Julian in Paris, bei Hendrik Willem Mesdag in Den Haag sowie kurzzeitig an der Düsseldorfer Akademie studiert hatte, und Gari Melchers, der nach seinem Studium in Düsseldorf noch die Pariser Académie Julian und die École des Beaux-Arts besucht hatte, gelangten beide 1884 nach Egmond aan Zee und unterhielten dort über Jahre eine von

218 Im Matrikelbuch als »Walter M. Ewen« verzeichnet; zur Kürze des Studiums sowie den folgenden biografischen Details vgl. McCullough 2010; Spangenberg 2020 (S. 104) zitiert einen Brief MacEwens zu seiner Bekanntschaft mit Duveneck in München und dem gemeinsamen Interesse an der Radierung.

219 Dort traf er auf den ehemaligen Munich man Henry Bisbing aus Philadelphia (von ihm war bereits mehrmals die Rede), der dort vor allem Kühe malte; Cullough 2010, S. 66; zu den Amerikanern in Hattem vgl. Stott 1998, S. 56–59, zu Bisbing S. 57.

220 Stott 1998, S. 68–70; nur wenige US-Amerikaner besuchten offizielle Kunstschulen in Holland, manche arbeiteten mit Meistern der Haager Schule; ebd., S. 5.

221 Zu Twachtman, Baer, Chase und Ulrich in Holland Anfang der 1880er-Jahre vgl. Stott 1998, S. 212–217; – William Jacob Baer, aus Cincinnati stammend, schrieb sich im Okt. 1880 an der Akademie ein und studierte dort bis 1884 bei Strähuber, Benczur und Löfftz; er kehrte in den frühen 1890er-Jahren für einige Zeit nach München zurück; später unterrichtete er im Großraum New York an verschiedenen Schulen und erwarb sich einen Ruf als Miniaturmaler; Hosking 1905, Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 34; Blashfield 1897, S. 253; ein holländisches Motiv von Baer, ein junges Mädchen in Tracht (heutiger Verbleib unbekannt) war auf der *World's Columbian Exposition* 1893 ausgestellt; Kat. Ausst. Washington 1993, S. 203.

222 Die Vorbildhaftigkeit MacEwens wie auch Vermeers für Ulrich reflektieren sowohl *The Waifs* (*Haarlem, Holland*), *Children in a Schoolroom*, 1884. (Öl/parkettierte Holztafel, 50,8 × 63,5 cm, c/o Spanierman Gallery) als auch *Young Girl Embroidering*, frühe 1890er-Jahre (Öl/Holz, 40,0 × 36,8 cm, Verbleib unbekannt); Kat. Ausst. Dayton 1978, S. 138, Tafel 27; dazu gab es als Pendant eine *Blumenmacherin*, die beiden waren zusammen bei Schulte, Berlin, ausgestellt, Anon. 1894a, S. 125.

vielen informellen Kunstschulen;²²³ ganz offensichtlich gab es zahlreiche Kontakte der US-amerikanischen Künstler untereinander.



Abb. 79 Walter MacEwen, *The Ghost Story*, 1887, Öl/Lw., 121,1 × 191,5 cm, The Cleveland Museum of Art, Gift of Mrs. Edward S. Harkness, 1923.416

Neben Hitchcock und Melchers wurde MacEwen der dritte führende amerikanische Repräsentant des holländischen Genres. In Ausstellungen kombinierte er seine wahlweise im 17. oder 19. Jahrhundert in Holland oder im kolonialen Amerika angesiedelten Gemälde und schuf damit eingängige visuelle und inhaltliche Kontinuitäten.²²⁴ Für Landschaften und Außenansichten orientierte sich MacEwen formal an der Haager Schule, für Interieurs mit Figuren dagegen stärker an holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts, vor allem an Jan Vermeer und Pieter de Hooch.²²⁵ Stellvertretend werden hier zwei seiner bekanntesten Gemälde vorgestellt: *Returning from Work*, ca. 1885 (Abb. 78), und *The Ghost Story*, 1887 (Abb. 79). Konsequenter als etwa Melchers oder Hitchcock baute MacEwen ein narratives Moment ein, was man getrost auf seine Rückbindung an das erzählerische Genre in München zurückführen darf.²²⁶ So bahnt sich in *Returning from Work* ein kleiner Flirt zwischen einem jungen Bauernpaar an,²²⁷ auch die

223 Kraan 2002, S. 242–249, 331–332.

224 Walter MacEwen, Werkliste (Typoskript), Artist File, Art Institute of Chicago; Stott 1998, S. 107–110.

225 Stott 1998, S. 107–110.

226 Hamann, Hermand 1972 (S. 276) haben die anekdotische Beigabe zu naturalistischen Bildern als einen Grundzug der Genremaler »holländischer« Motive identifiziert; zu MacEwens Verhältnis zum deutschen Naturalismus und der Haager Schule siehe auch McCullogh 2010, S. 67.

227 Mac Cullough in: Kat. Ausst. Savannah 2010 (Katalogteil, S. 146), betont die naturalistische Herangehensweise in diesem Bild, was natürlich richtig ist, aber die narrative (Münchner) Komponente reduziert; –

offene Maltechnik dieses Gemäldes verdankt sich noch MacEwens künstlerischer Nähe zu Liebermann und Leibl. Damit kontrastiert seine strahlend helle Wiedergabe des silbernen holländischen Lichts, das MacEwen zu seinem besonderen Markenzeichen entwickelte. Die allmähliche Veränderung seiner Palette, welche die vertrauten, dunklen Töne sukzessive durch hellere, kombiniert mit gesättigten Grundfarben ersetzte, isolierte ihn zunächst in München – so jedenfalls berichtete ›Hephaestus‹ 1884 –, auch wenn ihn einige der jüngeren Künstler bereits dafür bewunderten.²²⁸ Seine amerikanischen Landsleute in München waren mit MacEwens Werk wohl bestens vertraut, zumal er den Glaspalast (seit 1883) und den Kunstverein beschickte.²²⁹

Die *Ghost Story*²³⁰ unterbricht das gemeinsame Flachsspinnen einer Gruppe von Mädchen in Tracht. Dieses Gemälde führt sowohl MacEwens revidiertes Farbkonzept als auch die prototypische, holländische Raumkonstellation vor: Diese weist stets lange Fensterfronten auf, leichte Vorhänge schirmen den Blick nach draußen ab und filtern das Licht zu einer diffusen Atmosphäre. Die in kräftige Grundfarben gekleideten Personen heben sich reliefartig von der kontrastierenden hellen Umgebung ab; die hellsten Flächen bilden ihre leuchtend weißen Schürzen und Hauben – diese bieten reichlich Gelegenheit für die in den 1880er-Jahren so geschätzte Weißmalerei.

Gari Melchers & William V. Schwill: ländliche und städtische Kirchenräume

Dass selbst Amerikaner in Holland ohne Wohnsitz in München über das dortige Kunstgeschehen im Bilde waren, hat Hans Kraan am Beispiel von Gari Melchers' berühmten Werken *The Sermon*, 1886, und *Holländerinnen in der Kirche*, vor 1895, und deren Verwandtschaft zu Leibl und Uhde dargelegt.²³¹ Melchers, der selbst keine persönliche Verbindung nach München hatte, orientierte sich damit an Leibl und

auch Weisberg 1992 (S. 162) spielt den Einfluss der Haager gegen den der Pariser Schule aus, erkennt jedoch den Münchens nicht.

228 *Hephaestus* 1884, S. 76: »Walter McEwen's rather remarkable performance of leaping from the deep, sombre tones he formerly indulged in to the cool grays of his present palette, promises good results for the future; at present he stands somewhat isolated in Munich, though his endeavors are appreciated by some of the younger Munich artists.«

229 *Internationale Kunstausstellung*, München 1883, mit drei Werken; Kat. Ausst. München 1883, S. 242, 245, 248; – Neal hatte MacEwens Bilder im Münchner Kunstverein gesehen und berichtete positiv nach Chicago; David Neal: »Walter M'Ewen: A Collection of His Paintings to be Exhibited Here Soon«, in: *Chicago Tribune*, 20. Juni 1884, zitiert in: McCullough 2010, S. 74.

230 Mac Cullough 2010, S. 68–70.

231 *The Sermon*, 1886, Öl/Lw., 159,0 × 219,7 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Bequest of Henry Ward Ranger through the National Academy of Design; es erhielt 1886 im Pariser Salon eine ehrenvolle Erwähnung und weitere Preise in Amsterdam, München, Brüssel und Chicago; Kraan, 2002, S. 246; – *The Sermon/Die Predigt* war 1888 in München ausgestellt, Abb. in: Kat. Ausst. München 1888, Nr. 1638, Abb. S. 93; – *Holländerinnen in der Kirche* (Öl/Lw., 120,3 × 97 cm), ehm. Städelmuseum Frankfurt, Sammlung Rathenau; 1991 bei Sotheby's Amsterdam als *Sunday Mass* versteigert, (07.06.2011, Los 61); URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/19th-century-european-paintings-am1101/lot.61.html> (Zugriff 12.08.2021). – Gerade die konzentrierte Komposition der *Holländerinnen in der Kirche* verdeutlicht Parallelen und Differenzen in Sujet und Durchführung zu Wilhelm Leibls *Frauen in der Kirche*; Kraan 1989, S. 54–55.

inspirierte wiederum amerikanische Follower nicht nur in den Niederlanden,²³² sondern auch in München.

Diese Form der Darstellung weiblicher Andacht entsprach offenbar auch dem erzählerischen Impetus von William V. Schwill. Er schilderte in *The Closing Hymn*, vor 1893 (Abb. 80a),²³³ ebenfalls eine Gruppe andächtiger junger Frauen, gesellte ihnen jedoch alte Herren bei und setzte sie in einen protestantischen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts.

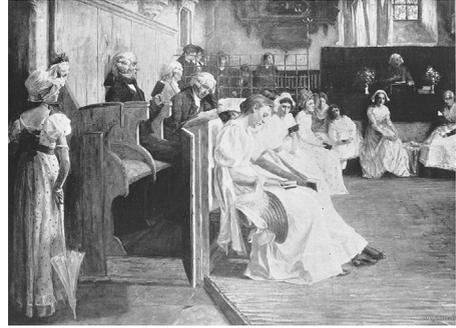


Abb. 80a William V. Schwill, *The Closing Hymn*, vor 1893, ca. 139,7 × 193 cm, Bilddaten und Verbleib unbekannt, in: Ridpath 1894, S. 309



Abb. 80b William V. Schevill, *In the Meeting House*, vor 1893, Öl/Lw., 23,6 x 32,1 cm, Harvard Art Museums/ Busch Reisinger Museum, Gift of William E. Schevill, BR 71.100

232 So bspw. Elizabeth Nourse, *In the Church at Volendam*, 1892 (Burke Museum of Natural History and Culture, Seattle, WA); Stott 1998, Abb. 132.

233 Nicht datiert, jedoch vor 1893 in München entstanden, Bilddaten und Verbleib unbekannt; Kat. Ausst. Washington 1993, S. 314, mit Abb.; Ridpath 1894, S. 309; Haverstock, Vance, Meggitt 2000, S. 767; – auf der *World's Columbian Exposition* auch als »Nearer, My God, to Thee«, Nr. 8889, von Schwill William, Munich; *World's Columbian Exposition of 1893, List of U.S. Exhibitors and Exhibits in the Department of Fine Arts, »Paintings in Oil«*, URL: <http://columbus.iit.edu/od/od-us-oil.html> (Zugriff 12.08.2021).

Die Komposition des verschollenen Gemäldes lässt sich über eine Schwarz-Weiß-Reproduktion nachvollziehen; einen Eindruck von der mutmaßlichen Farbigkeit vermittelt eine Ölskizze (**Abb. 80b**), deren beige-braune Grundstimmung, deren Schwarz-Weiß-Kontraste und starkfarbige, rote und hellblaue Akzente dem von MacEwen vorexerzierten Farbkonzept naheifern.²³⁴

Der städtische beziehungsweise höfische Kirchenraum für *The Closing Hymn* – ebenso wie die Bezugnahme auf die sogenannte »Zopfzeit« – entsprechen dem Ambiente des Chikbilds, Schwills bevorzugtem Genre. Ein strengerer Fokus, wie ihn Melchers und Leibl einhielten, ist einer rhythmisierten, weitschweifigen Raumanlage gewichen, und die Einfachheit und Ruhe jener Darsteller einer bewegten Komplexität sorgfältig kultivierter Individualität. Umso mehr überrascht, dass das Werk zeitgenössisch als nationaltypisch wahrgenommen wurde. Anlässlich der Ausstellung von *The Closing Hymn* in Chicago 1893 erklärte ein amerikanischer Kommentator die »girls in the first flush of womanhood« zu Prototypen germanischer Frömmigkeit.²³⁵

Die holländische Stube wird zum Multifunktionsraum

Die inner- und außerhalb Hollands umfassend erprobten, lichtdurchfluteten Räume mit ihren Figuren, die in diesem Licht ruhigen Tätigkeiten nachgehen, wurden in den 1880er-Jahren zu einer vielseitig adaptierten Konvention in der Münchner Malerei. Auch die US-Amerikaner schätzten die holländische Formvorlage, die sich zur Lösung unterschiedlichster inhaltlicher und bildnerischer Fragestellungen eignete. Ihre praktische Implementierung veranschaulichen im Folgenden Samuel Richards an einem literarischen und J. Ottis Adams an einem bäuerlich-genrehaften Sujet.

Samuel Richards: Amerikanische Historie und Münchner Weißmalerei

Samuel Richards beschäftigte sich, anders als seine Mitstreiter aus Indianapolis, Steele und Forsyth, während seines elfjährigen Aufenthalts in München wenig mit Landschafts-, dafür mit Porträt- und Genremalerei.²³⁶ Für sein ehrgeiziges Werk *Evangeline Discovering her Affianced in the Hospital*, 1887–1889 (**Abb. 81**), wählte Richards ein Thema aus der Nordamerikanischen Geschichte: die Deportation der Akadier durch die Briten Mitte des 18. Jahrhunderts, die Henry Wadsworth Longfellow mit seinem Versepos *Evangeline, A Tale of Acadie* (1847) ins allgemeine Bewusstsein gerückt hatte.

234 Zahlreiche weitere Vorzeichnungen in den Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of William E. Schevill, Harvard, MA, BR 71.100 und BR 71.189); weitere Vorzeichnungen mit den Inv. Nrn. BR71.187-190, 192, 194, 197, 198, 214, 215; URL: <https://www.harvardartmuseums.org/collections?q=William+Valentine+Shevill> (Zugriff 12.08.2021).

235 Unbez. Zeitungsausschnitt mit Abb. und Kommentar, William V. Schevill artist file, CAM Archives.

236 Zu Richards' Werdegang vgl. »Indiana Artists Abroad«, unbez. Zeitungsausschnitt, Indiana, nach 1893, Scrapbook, Henry Mac Ginnis papers, AAA; Anon. 1893b; Burnett 1921, S. 147–151; R.C. Morris, »Artist of World Fame Produced by Anderson«, in: *The Anderson Herald*, 1. Juni 1930, Zeitungsausschnitt, Wilbur Peat Research papers, Indianapolis Museum of Art; Albjerg 1948; Kat. Ausst. Köln 1990, S. 22, 40.



Abb. 81 Samuel G. Richards, *Evangeline Discovering her Affianced in the Hospital*, 1887–1889, Öl/Lw., 172,4×255 cm, Detroit Institute of Arts, Gift of Mr. Bela Hubbard, 92.1

In der dargestellten Episode findet die fiktive Heldin Evangeline ihren bei der Vertreibung verlorenen Verlobten nach Jahrzehnten todkrank in einem Armenhaus in Philadelphia.²³⁷

Richards' Bild ist eher konventionell inszeniert und zeigt eine gewisse Überforderung im idealisierten Figürlichen, doch liegt das eigentliche Interesse des Bildes in der Gestaltung von Raum und Requisiten durch das Licht, das über eine breite Fensterfront einströmt. Was als klare Referenz an den holländischen Prototyp erscheint, erlernte Richards offenbar in München, denn für den lungenkranken Richards sind keine Reisen nach Holland, sondern nur nach Italien und in die Schweiz überliefert.

Auch eine heute vermutlich nicht mehr existente Darstellung einer *Krankenstube* mit Schwester, 1887, von Hugo von Habermann (Abb. 81a) könnte als Anregung hilfreich gewesen sein.²³⁸ Das Licht produziert raffinierte, diversifizierende Effekte, es dringt



Abb. 81a Hugo von Habermann, *Die Krankenstube*, 1887, Bilddaten und Verbleib unbekannt, in: *Die Kunst für Alle*, 3, 1888, S. 293

237 Karl Elze (Hg.): *The Works of Henry W. Longfellow*, vol. 2, Dessau: Katz 1854, S. 152–153.

238 Andreas Meyer (Kat. Ausst. Würzburg 1994, S. 10) schreibt, das Bild sei bald nach seiner Entstehung bei einer Tombola von einem russischen Studenten gewonnen worden.

gestalterisch durch weiße Vorhänge und Evangelines Haube, es beleuchtet helle Stoffe und Mauerwerk, es erzeugt Spiegelungen und wird von tiefem Grau geschluckt. Der ehemalige Löffitz-Schüler Richards konnte hier seine Beherrschung der Ton- und der Weißmalerei unter Beweis stellen. Möglicherweise beflügelten ihn die meisterhaften Variationen weißer Stofflichkeiten in Gabriel Max' Bild der bettlägerigen *Jungfrau von Emmerich*, 1885, das die Münchner in jenen Jahren sehr bewunderten.²³⁹ Die traditionelle Assoziation von Weiß mit Unschuld und Reinheit wurde in München, vor allem in den 1880er-Jahren, in Darstellungen von Frauen als Nonnen, Krankenschwestern, Heilige und Bräute mit Andeutungen unterdrückter respektive noch nicht gelebter Sexualität verquickt. Für Richards spielte das nicht nur für *Evangeline*, sondern auch für seine Gemälde *The Day before the Wedding*²⁴⁰ und *Blissful Hours*, 1885,²⁴¹ eine Rolle: In beiden näht die junge Braut an den weißen Taftbergen ihres Hochzeitskleids, das eine Mal in einem explizit holländischen, das andere Mal in einem deutlich anglisierten Setting.²⁴²

Evangeline Discovering her Affianced in the Hospital wurde in München, Paris und einer Reihe von Städten in den USA ausgestellt. Dort befand ein ›Kunstsachverständiger‹, Richards habe (wie Leibl) den Naturalismus als Realismus plus Sympathie verstanden und sei abgesehen davon absolut originell. Er habe alles, was ihn München lehren konnte, »verdaut« und mit seiner eigenen ideellen Leistung und dem Studium der Alten Meister, vor allem der zweiten Flämischen Schule [sic] und der großen Spanier, kombiniert²⁴³ – eine Menge stolzer Quellen, wenn auch nicht ganz die richtigen. Doch bescherte das gefeierte Werk seinem Maler große Anerkennung, es folgten Aufträge und Stellenangebote, die er aufgrund seiner angegriffenen Gesundheit nicht mehr wahrnehmen konnte.²⁴⁴

J. Ottis Adams: Wandlungen zum Bayerischen

Der ebenfalls aus Indiana stammende J. Ottis Adams verlegte sich in München auf Genremalerei im bäuerlichen Milieu. Das erste Werk, mit dem er sich 1886 an der National Academy vorstellte, war das kleine Pleinair-Gemälde *Wash Day, Bavaria*, 1885 (**Abb. 58**).²⁴⁵ Adams tendierte zu kompaktem, bäuerlichem Figurenpersonal, wie in *The Gleaners*, 1886, wofür er Motive und Personal aus Jean-François Millets Bilderwelt für eine hei-

239 *Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich*, 1885, Öl/Lw., 84,5 × 67,6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

240 Das Bild scheint verschollen, ist aber als Reproduktion greifbar: »Wedding dress, engraving from painting by Samuel Richards, Illustrated London News, No. 2739, October 17, 1891«; über gettyimages.de.

241 *Blissful Hours*, 1885, 100,3 × 144,8 cm, The Dayton Art Institute, Gift of Mrs. Frank A. Brown, 1953.16.

242 Auch *Day before the Wedding*, die Darstellung einer Frau, die Orangenblüten am Hochzeitskleid befestigt, und ihres zusehenden Bräutigams, gehörte zu diesem Genre; erwähnt bei Albjerg 1948, S. 159.

243 Albjerg zitiert »Edward Garezynski, an art critic« als Autor dieses ansonsten unbezeichneten Artikels in Richards' Scrapbook, das ihr noch zur Verfügung stand; ebd., S. 158.

244 Ebd., S. 159–160; Anon. 1893b.

245 Kat. Ausst. Köln 1990, S. 70.

tere Interpretation bäuerlichen Alltags in Bayern adaptierte.²⁴⁶ Wie sehr der Künstler, obwohl er allem Anschein nach nicht nach Holland reiste, mit den in München virulenten, formalen Charakteristika der zeitgenössischen ›holländischen‹ Produktion vertraut war, wird über zwei Hauptwerke seiner Münchner Zeit nachvollziehbar, die beide holländisch konnotierte Szenen in Innenräumen variieren:²⁴⁷ *The Gossips*, 1887, eine Ausgabe des »Nähmädchengenres«, das stets in die Arbeit versunkene oder schwatzende, meist junge Mädchen zeigte,²⁴⁸ und *Courtship, Bavaria*, 1884–87, die Annäherung eines Paares. Beide Sujets wurden unter anderem von Max Liebermann, Fritz von Uhde, Paul Höcker, Walther Fierle, Ludwig Löfftz und Walter MacEwen bearbeitet.²⁴⁹

Adams' kompositorische Anlage für *Courtship, Bavaria*, 1884–87 (**Abb. 82**), basiert auf dem nunmehr geläufigen bühnenartigen Raum, der durch eine lange Fensterfront und einen bildparallelen Tisch strukturiert wird. Die erhaltenen Vorstudien zu dem Werber und der Umworbenen, für deren Entstehung sich nur eine tentative Reihenfolge etablieren lässt, erweisen sich als aufschlussreich für den Nachvollzug von Adams' Bildfindung (**Abb. 83a–d**). Veränderungen im Raumgefüge, in den Beziehungsachsen und Haltungen der Figuren sowie in



Abb. 82 J. Ottis Adams, *Courtship, Bavaria*, 1884–1887, Bilddaten und Verbleib unbekannt, Archivfoto, J. Ottis Adams papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Kleidung und Raumausstattung variieren bewusst soziale Register, Geschlechterverhältnisse sowie Kommunikationsstrukturen und entscheiden damit über Stimmung und Spannung. Stellt man die skizzenhaften Zeichnungen an den Anfang, die genauer ausgearbeiteten in die Mitte und das Gemälde ans Ende der tentativen Evolutionskette, so lässt sich beobachten, wie die anfangs holländisch und gemütlich anmutende Szene zu einer ernsteren Konfrontation in einem einfachen Ambiente mutiert, das letztlich weder nach Holland noch nach Bayern passt. In keinem Fall handelt es sich um eine naturalistische Schilderung einer alltäglichen Situation, sondern um eine überzeitlich

246 J. Ottis Adams, *The Gleaners*, 1886, Öl/Lw., 73, × 991, cm, Ball State University Art Gallery, Muncie, IN, Gift of Mrs. Fred Rose, 44.001; – J.F. Millet, *Ährenleserinnen*, 1857, Öl/Lw., 83,5 × 100 cm, Musée d'Orsay, Paris.

247 Beide scheinen verschollen, lediglich Fotografien sind in den J.O. Adams papers, AAA, erhalten; sie sind auch auf einem Foto, Ende der 1880er-Jahre in seinem Studio in Muncie, IN, aufgenommen, auszumachen. – Die Gemäldereproduktionen sind jeweils beschriftet: »The Gossips« trägt den rückseitigen Vermerk: »painted 1887 Munich Germany, owned by Mr. +Mrs. Carl Oesterley, Muncie«; bei »Courtship, Bavaria« steht auf der Vorderseite »owned by Mr. A.L. Johnson, Muncie Ind.« und rückseitig »painted about 1887, Munich Germany, owned by Mrs. Charles Davis, Chicago, Ill«.

248 Dazu existiert eine Vorstudie Adams', *Woman Sewing in an Interior*, 1885, Blei, ohne Maßangaben, Indianapolis Museum of Art at Newfields, 75.755.36.

249 Den Begriff »Nähmädchengenre« prägten Hamann, Hermand 1972, S. 160.

gedachte Darstellung, die nach akademischen Kriterien auf Verständlichkeit hin komponiert ist. Die schlussendlich gewählte und gemalte Lösung legt nahe, dass es Adams darum ging, zwar seine Kenntnis holländischer Prototypen nutzbar zu machen, aber dennoch ein Bild zu schaffen, das ihn als Absolvent der Münchner Akademie und als Vertreter der Münchner Schule auswies.



Von links nach rechts: Abb. 83a J. Ottis Adams, *Study for »Courtship, Bavaria«*, n.d., Blei, Blatt li. abgerissen, Ränder uneben, max. 18×25,4 cm, weder bez. noch sign., J. Ottis Adams papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C. – Abb. 83b J. Ottis Adams, *Study for »Courtship, Bavaria«*, n.d., Kohle, 35,9×50,2 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of Mrs. John A. Adams, 73.47.6 – Abb. 83c J. Ottis Adams, *Study for »Courtship, Bavaria«*, n.d., Kohle, 32,1×44,1 cm, Indianapolis Museum of Art at Newfields, Gift of Mrs. John A. Adams, 73.47.7 – Abb. 83d J. Ottis Adams, *Study for »Courtship, Bavaria«*, n.d., Kohle, ca. 30,8×47 cm, weder bez. noch sign., J. Ottis Adams papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Orrin Peck, William Verplanck Birney, Edward Austin Abbey, Charles F. Ulrich, Walter MacEwen, William V. Schwill, Carl Marr: Das Chikbild

Anders als Adams scheinen viele der malenden Langzeit-Expats in München ein explizit bayerisches Erscheinungsbild ihrer Bilder für den amerikanischen und europäischen Markt vermieden zu haben. US-amerikanische Maler, darunter viele ehemalige Munich men, arbeiteten nun in Holland und England, in München, Venedig und Paris und tauschten sich über das wachsende Netzwerk aus. Daraus resultierte ein Amalgam formaler Versatzstücke, das die Basis für eine homogenisierende Verbildlichung eines relativ eng abgesteckten Themenspektrums bildete: Vorzugsweise in einer vergangen

Epoche oder einer vorindustriellen Kultur angesiedelt, affirmierte es traditionelle Wertvorstellungen und klammerte gesellschaftliche, technische und soziale Realitäten des zeitgenössischen Lebens in der Regel ebenso bewusst aus wie die der multiethnischen US-amerikanischen Gesellschaft der 1880er- und 1890er-Jahre.

Es überwiegen die unkomplexen Darstellungen hierarchischer Konstanten, ob als harmonische Paarbeziehung – man ist *Verliebt*²⁵⁰ unter (ständisch) ebenbürtigen Verlobten – oder als Affirmation der getrennten Sphären der Geschlechter – spätestens *After the Honeymoon*.²⁵¹ Frauen jeden Standes träumen im Garten oder im stillen Winkel »*Von ihm!*«²⁵² –, sie klatschen, schwärmen und erfahren Mutterglück. Arme (ältere) Männer verrichten körperliche Arbeit oder ruhen sich davon aus, reiche rauchen Tonpfeifen, gerieren sich als Kunstliebhaber, erholen sich von der Jagd und konversieren dabei mit anderen Männern. Lichtdurchflutete Interieurs und romantische Gärten an einem *Summer Afternoon*,²⁵³ womöglich *In der Laube Schatten*,²⁵⁴ bieten schützende Räume für diese idealisierten sozialen Interaktionen. Ausgeführt sind sie fast durchwegs in einer hellen, oft intensiv-farbigen Palette, mit einem hohen Grad an malerischer Detailtreue und glatter Oberfläche. Sie erzählen nun jene Geschichten, welche Kritiker in den 1870er-Jahren so vehement eingefordert hatten. Nicht alle klatschten laut, es gab durchaus kritische Stimmen gegen diese »mere illustrative rather than creative, art.«²⁵⁵

William Verplanck Birney war solch ein »story-teller on canvas« *par excellence*, der unterschiedliche Metiers versatil zu handhaben verstand und seine Geschichten wahlweise in Amerika, Deutschland, Italien, Tirol, Frankreich oder England ansiedelte, wobei die Details eher unspezifisch erscheinen. Birney gehörte zu jener in München ausgebildeten Gruppe von US-Amerikanern, welche die Malerei wieder »erfolgreich« in den Dienst einer darzustellenden Geschichte stellten, ein amerikanischer Kritiker äußerte sich befriedigt:

250 Kat. Ausst. München 1890, Nr. 1153, S. 36; Bierbaum 1890, Abb., S. 15; – *Verliebt* wurde von einigen Bürgern Cincinnati für das dortige Kunstmuseum per Subskription erworben; das dort *In Love* genannte Werk (1890, Öl/Lw., 109,2 × 175,3 cm, sign. u.r. W.V. Schevill/Muenchen 1890) wurde 1975 vom Cincinnati Art Museum deakzessioniert; freundliche Auskunft Jennifer Hardin, Assistant Librarian, Mary R. Schiff Library and Archives, Cincinnati Art Museum (E-Mail an die Autorin vom 09.09.2016); – Vorskizzen, *Sketch of a Standing Man and A Seated Woman* und *People on their Terrace* in den Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of William E. Schevill, BR71.141 und BR71.220.

251 I.H. Caliga, *The Wane of the Honeymoon*, nur noch als Reproduktion bekannt, Abb. in: Austin 1893, S. 436.

252 Orrin Peck, »*Von ihm!*«, ca. 1890, (Abb. 72).

253 Carl Marr, *Summer Afternoon*, 1892, Öl/Lw., 149 × 210 cm, Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI, vgl. S. 320, Anm. 103.

254 William V. Schwill, *In der Laube Schatten* (technische Daten und Verbleib unbekannt) verlegt bei Hanfstaengl, in einem undat. [nach 1906] Katalog der Photogravuren; Sammlung Fotografie, Münchner Stadtmuseum; – entsprechende Vorzeichnungen in den Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of William E. Schevill, BR71.195, 196, 210.

255 Hier kritisiert der Autor Henry Austin Caliga, der doch mehr könne als triviale Themen zu behandeln; Austin 1893, S. 437.

A story, told in its salient facts and not left to be guessed at by the viewer with his pince-nez, implies a thought, and an intellectuality that is literary and of the world of men and women, behind and directing the brush. The story-teller in art, far from sacrificing his devotion to color and form, needs both of these as aids to his success. They are the stage accessories to the drama he is about to ring up.²⁵⁶

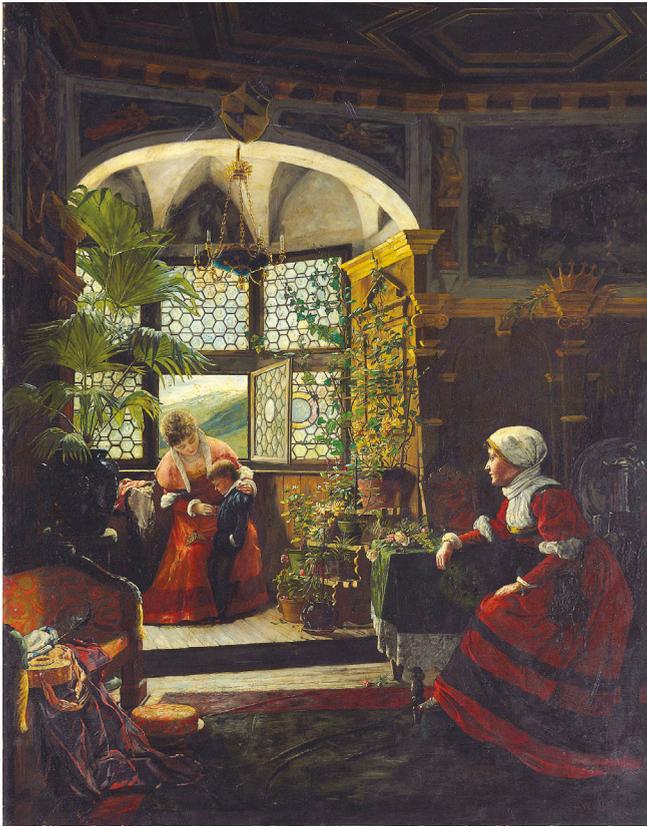


Abb. 84 William Verplanck Birney, *Mother's Care [Reluctant Student]*, 1884, Öl/Lw./Holz, 142,2 × 114,3 cm, Privatbesitz

Birneys erfolgreicher Weg von München nach überall ist schnell nachgezeichnet: Zunächst schloss er mit *Mother's Care* [auch *Reluctant Student*], 1884 (Abb. 84),²⁵⁷ an das historistische Genre in München an; der ›stille Winkel‹ befindet sich hier in einem Interieur im ›Renaissance‹-Stil, reich und buntfarbig ausgestattet, zwei Damen im Patriarzierkostümen zitieren die ›besseren‹ Vorbilder Robert Beyschlags oder F.A. von Kaulbachs; eine milde pädagogische Maßnahme für den kleinen Sohn liefert die anek-

256 Cromwell, Birney 1894, S. 147; Anon. 1909b; Dearing 2004, S. 540.

257 Zuletzt bei Christie's Interiors, New York, 03.–05.09.2008, Los 171.

dotische Komponente. Durch dieses altdeutsche Wohnzimmer weht der ›gemütvolle Hauch deutscher Tugenden‹ wie ›Mutterliebe‹ und ›Pflichterfüllung‹, eine Darstellung, die eine Lehrzeit bei Lindenschmit sehr wahrscheinlich erscheinen lässt.²⁵⁸ Bald machte sich Birney von jenem historistisch-deutschen Ton frei und bearbeitete in vage englisch oder holländisch markierten Szenen den umrissenen Themensektor: Er schilderte Paarbeziehungen (*A Pause in the Music*)²⁵⁹, träumende Mädchen (*While the Tea Brews, The Sunny Corner*),²⁶⁰ sowie zahllose rotberockte Herren im Müßiggang (*Preceding the Hunt, After the Hunt, The Glow of the Fire*).²⁶¹

Versatzstücke englischer, holländischer und deutscher Provenienz vermischten sich auch bei anderen Künstlern zu einer universalen Formel: Ob Birney, Edwin Austin Abbey, Charles Frederic Ulrich, Walter MacEwen, William V. Schwill oder Carl Marr, sie alle variierten sonnige Interieurs mit entspannt agierenden Figuren.²⁶² Als besonders langlebig erwiesen sich Szenen des gemeinsamen Muszieren zweier Personen – ob in Abbeys *The Two Sisters*, 1882,²⁶³ Marrs *The Old Song*, 1880er-Jahre,²⁶⁴ Birneys *A Pause in the Music*, 1892²⁶⁵ oder, noch einmal, Marrs *Silent Devotion*, 1896,²⁶⁶ – in einem Ambiente bescheidenen Wohlstands, das über eine breite Fensterreihe mildes Licht empfängt und auf deren Sims, so scheint es, die immer gleichen Blumentöpfe blühen.

Marrs 1884 in München gemalte *Die Spinnerinnen* – der englische Titel lautet (ebenfals) *The Gossips* (Abb. 85)²⁶⁷ – veranschaulichen ein nicht minder beliebtes Motiv das der handarbeitenden und schwatzenden Mädchen in holländischen Stuben. Wie unspe-

258 Birney kam lt. Matrikelbuch 1880 in Gysis' Naturklasse; im AKL, Bd. 11 (S. 168) ist von zwei Jahren bei Benczur die Rede; danach vermutlich bei Lindenschmit; Dearinger 2004 (S. 540) erwähnt Lehrzeiten bei Lindenschmit sowie in Paris; insgesamt soll er 1880–1884 in München verbracht haben; Anon. 1909b.

259 *A Pause in the Music*, 1892, Öl/Lw., 87,6 × 114,3 cm; Sotheby's, New York, American Paintings, Drawings and Sculpture, 02.10.2015, Los 179, URL: <http://www.artnet.com/artists/william-verplanck-birney/a-pause-in-the-music-URQa9L6jJ5WxcuoO2NQCA2> (Zugriff 12.08.2021).

260 Von William Verplanck Birney nach seinen Gemälden illustriert, in: Childe, Birney 1894, S. 145, 148.

261 Zahlreiche solcher Titel über Künstlerrecherche »William Verplanck Birney« auf artnet.com.

262 Abbey hatte sich in England niedergelassen und arbeitete seit Mitte der 1880er-Jahre in Broadway in den Cotswolds neben Francis Davis Millet, einem Vertreter der »angelsächsisch-puritanischen« Genremalerei; zur dortigen Bohème-Gemeinschaft vgl. URL: <http://www.cotswolds.info/arts-crafts-antiques/broadway-artists.shtml> (Zugriff 12.08.2021); Foster 1973, S. 5, 7.

263 *The Two Sisters*, 1882, Aquarell, Blei, 60,5 × 91,3 cm, sign. u.r. Edwin A. Abbey, /1882, Yale University Art Gallery, 1946.130, URL: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/48948> (Zugriff 12.08.2021); reproduziert in *Harper's Monthly Magazine*, Mai 1883; *La Revue Illustrée*, 4 (Juni-Dez. 1887); mit dem Titel *A Concert* in: Trumble 1887, Tafel 33; ausgestellt in der American Watercolor Society, 1882, Nr. 44; Kat. Ausst. New Haven 1973, Abb. S. 63; Kat. Ausst. Philadelphia 2017, S. 129–132.

264 *The Old Song*, 1880er-Jahre, Öl/Lw., 111 × 145 cm, Privatsammlung, Abb. in: Kat. Ausst. München 2008, S. 176.

265 Zu Birneys *A Pause in the Music*, 1892 vgl. Anm. 259.

266 *Silent Devotion*, 1896, Öl/Lw., 119 × 145 cm, Layton Art Collection, Leihgabe im Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI; ähnlich *Untitled*, ca. 1898, Öl/Lw., 59 × 73 cm, Collection of Leonore T. Zinn, Hartford, WI.

267 Ill. in Van Rensselaer 1886, n.p.; 1887 von Mr. George I. Seney dem Metropolitan Museum of Art geschenkt; Kat. Mus. New York 1896, S. 37; später in der Hausner Collection, Baltimore, versteigert bei Sotheby's New York, 02.11.1999, Los 93; derzeitiger Verbleib unbekannt. – Die Datierung auf ca. 1890 in Lidtke 1986 (S. 35) wäre zu revidieren, denn Marr erwähnt *Die Spinnerinnen* in Briefen an den Vater vom 23. März und 12. Juli 1884, MOWA, ARL.

zifisch und damit universell diese Bilder auf beiden Seiten des Atlantiks wirken mochten, indiziert G.W. Sheldons Bemerkung, bei *The Gossips* handle es sich um »A reminiscence of New England life«. ²⁶⁸ Doch scharfsinnigere zeitgenössische Beobachter verorteten die Quellen dieser bildsprachlichen Mittel sehr wohl in Deutschland und in München – und sie bewerteten die Resultate der amerikanisch-münchenerischen Vernetzung durchaus positiv: 1885 schrieb einer von ihnen angesichts der *Sisters*, E.A. Abbey

... follows in the wake of a dozen or twenty other artists, all bent on painting people sitting in front of windows shaded by muslin curtains. The fashion was set in Munich, and has been imported thence to our shores, where Mr. Abbey, Mr. Blum, Mr. Ulrich and others have tried their hands at the problem and made their solution interesting. ²⁶⁹

Als Pastelle von Robert Blum, der mit Chase und Ulrich in Holland arbeitete, in New York ausgestellt waren, bemerkte ein anonymer Kollege in *The Art Amateur*, Blum sei von »that extremely clever German, Liebermann« beeinflusst. ²⁷⁰



Abb. 85 Carl Marr, *The Gossips* [Die Spinnerinnen], 1884, Öl/Lw., 104×166,5 cm, sign. u. dat.: »München 84«, derzeitiger Aufbewahrungsort unbekannt

268 Sheldon 1888, S. 18.

269 Anon. 1885b, zitiert bei Weber 1985, S. 246.

270 Anon. 1884a, zitiert. ebd.

Die neuen Munich men in der öffentlichen Wahrnehmung in den USA

Die Generation der Munich men, die im Laufe der 1880er-Jahre in die USA zurückkehrten, wurde von der Öffentlichkeit sehr viel unaufgeregter wahrgenommen. Manche der jungen Maler reisten mit Genre- und aufwendigen Figurenbildern an, die bereits in Europa ausgestellt und in einigen Fällen in München oder Paris ausgezeichnet worden waren. Diese Werke erfüllten viele jener Forderungen, denen sich ihre Vorgänger in den 1870er-Jahren verweigert hatten: Sie zeigten ansprechende Sujets oder idealisierten sie zumindest, sie präsentierten nachvollziehbare narrative Konstellationen, sie waren meist nicht skizzenhaft, sondern formulierten aus und boten in der Regel ein hohes Maß an »finish«. Stilistisch waren sie weniger spezifisch als Produkte der Münchner Schule konnotiert.

Wie bereits eingangs dargestellt, diagnostizierte S.R. Koehler 1886 eine Zielsetzung innerhalb der amerikanischen Kunst, nach der sich die Bedeutung des Inhalts gegenüber der formalen Prozesshaftigkeit des Werks neu verfestigen sollte. Inzwischen gehe es darum, möglichst universelle Themen und vielschichtige Ideen der modernen Zeit mit einem möglichst subtilen Idiom auszudrücken. Für diese inhaltlichen Anforderungen bedürfe es einer möglichst objektiven und flexiblen Methode. Deshalb sei es verständlich, dass die meisten amerikanischen Künstler sich die französische Methode zum Vorbild nähmen.²⁷¹ Auch G.W. Sheldon betonte 1888 die unveränderte Notwendigkeit eines Studiums in Paris:

If the American painter shows traces of his French education, it is because, while remaining an American, he has acquired the results of the best teaching possible in art, namely, ›directness of vision, dexterity of hand and general accomplishment; [...] Most friends of American painting will hope that American painters will continue to study in France until America can as well teach them what France is now teaching them.²⁷²

Seit den 1880er-Jahren sattelten zahlreiche Studenten, die zunächst in München studiert hatten, ein Aufbaustudium in Paris drauf und malten dann vielfach in den Malerorten rund um Paris, in der Bretagne, der Normandie oder in Holland. Die meisten jungen Kunstschüler gingen inzwischen ohnehin direkt nach Paris. Wer schon vor einiger Zeit in die USA zurückgekehrt war, unternahm gezielt Malreisen nach Europa. Aber selbst ein weiterführendes Studium in Paris garantierte nicht unbedingt zusätzliche Anerkennung: Julius Rolshoven etwa, ein ehemaliger Duveneck Boy, der von Florenz nach Paris gezogen und inzwischen in Boston eingehiratet hatte, bekam dort von ›Greta‹ erst mal keine guten Noten für seine offenbar allzu glatt geratenen aka-

271 Koehler 1886, zitiert in: Burns, Davis 2009, S. 861.

272 Sheldon 1888, S. 145.

demischen Arbeiten: »... academic in painstaking expansiveness and creditable in all matters of technique [...] lacks sweetness, and is totally devoid of tone and atmosphere, and is moreover, tiresome in its wonderful finish of stuffs and textures.«²⁷³ Im Idealfall wurden die Rückkehrer zu Vertretern einer modernen Schule, wie das Chase zum Ende des Jahrzehnts gutgeschrieben wurde:

The collection of pictures, sketches and studies [123], by William M. Chase, exhibited at Moore's may be said to have been the most interesting exhibition ever held here of the works of an American artist. Those who think of Mr. Chase principally as the pupil of Piloty, and as an honored member of the Munich school, will be, according to the breadth or narrowness of their views, agreeably or disagreeably surprised at the variety of subjects, methods and aims of this versatile and extremely clever painter. He evidently appreciates the most different sorts of painters, Munkacsy as well as Whistler, Vollon as well as Velasquez; but he cannot be said to belong to any school unless it be the modern school.²⁷⁴

Der in den 1870er-Jahren häufig aggressiv formulierte Antagonismus der Meinungen zu Paris und München findet sich in der Presse des folgenden Jahrzehnts immer seltener. Nur noch gelegentlich wird in Ausstellungsbesprechungen ein junger Maler überhaupt als Vertreter der einen oder anderen Schule identifiziert, allem Anschein nach gab es kaum pauschale negative Urteile über die Munich men; dafür waren sie schlicht nicht mehr prominent genug. Man war immer weniger darüber im Bilde, was sich dort aktuell abspielte. Wer jetzt als Student nach München kam, hatte über den dortigen kontinuierlichen Stilwandel vor seiner Ankunft vermutlich nichts erfahren. 1889 druckte der *Art Amateur* – ganz offensichtlich in der Annahme, mit einer positiven Überraschung aufzuwarten – die Notiz eines Studenten über die veränderte Münchner Praxis:

The tendency of study in the Munich schools, according to a recent letter from a student, is largely toward work out-of-doors. The annual summer excursion is no longer in some brown and rusty old Bavarian convent or castle but to Venice or Holland. The result is that many of the worst conventions of the Munich school of painting are being modified or exorcised away. The grays have a value now which the browns used to usurp entirely, and the broad light of day is taking the place of the more restricted and artificial illumination of the studio. The works of the old and modern Dutch painters are especially recommended by the professors for their pupils to study and imitate.²⁷⁵

In den ersten kollektiven Darstellungen moderner amerikanischer Kunst in den 1880er-Jahren wurden zumindest einige Munich men der 1870er-Jahre in die Riege der Arri-

273 Greta 1889.

274 Anon. 1887a.

275 Anon. 1887b, S. 35.

vierten aufgenommen: G.W. Sheldon in *Hours with Art and Artists* (New York: Appleton 1881) behandelte Charles H. Miller, Shirlaw, W.M. Chase, W.S. Macy und Duveneck; Mariana Griswold Van Rensselaer nahm in ihr bedeutendes *Book of American Figure Painters* (Philadelphia: J. B. Lippincott 1886) Marr, Dielman, Freer, Shirlaw und Chase auf; Walter Montgomery druckte in *American Art and American Art Collections* (Boston: E.W. Walker 1889) nochmals die wichtigsten Zeitschriftenartikel der vergangenen zehn Jahre, u.a. zu Shirlaw, Chase, Freer, C.S. Reinhart, Charles H. Miller, Dielman, Duveneck und zusätzlich zu den Cincinnati Artists of the Munich School; doch nur G.W. Sheldon in *Recent Ideals of American Art* (1888) inkludierte auch Künstler wie MacEwen, Hermann Hartwich, Edward H. Potthast oder George W. Cohen, die erst in jüngster Zeit bekannt geworden waren.

Obwohl die Rückkehrer auf dem US-amerikanischen Kunstmarkt in den 1880ern vielfach noch mit den gleichen Absatz- und Anerkennungsschwierigkeiten zu kämpfen hatten wie ihre Vorgänger und zeitgenössische französische, holländische und deutsche Genrebilder oder auch die Werke US-amerikanischer Expats weiterhin begehrter waren als einheimische Ware, wurde der ›vaterländische‹ Vorwurf lauter, die Werke der jungen Maler seien in Stil und Sujet unamerikanisch. Doch der amerikanische Alltag im Bild war für Künstler und Kunden weiterhin problematisch: Wer sich in Europa an malerischen Sujets sattgesehen hatte, dem erschienen die visuellen Reize der neuen Welt erst einmal armselig, und für die Darstellungen der alltäglichen Lebensverhältnisse, mit denen sich einige Künstler befassten, fanden sich nur sehr allmählich Sammler.²⁷⁶ Die Anerkennung des Eigenen im Fremden, wie es G.W. Sheldon formulierte, galt vielfach noch als Wunschdenken:

... whatever the subject chosen by an American painter be it a Seine landscape, a Munich street-scene, an English interior, an Italian orange-girl, or a view in Central Park – the American spirit can make itself felt in the treatment of it. For the American sees his subject with the eyes of an American.²⁷⁷

276 Das galt noch nach der Jahrhundertwende, Isham [1905]/1943, S. 463–464.

277 Sheldon 1888, S. 146.

8 Der aufstrebende Künstler – Die Entwicklung deutschamerikanischer Ausstellungsbilder

Der moderne Künstler, den Oskar Bätschmann als Ausstellungskünstler definiert hat, präsentierte sich der Öffentlichkeit in Frankreich und England seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mit einem Ausstellungsstück; dafür wählte er statt der bis dahin vorrangigen »Episoden aus der griechischen oder römischen Geschichte jüngst vergangene Ereignisse aus der englisch-amerikanischen Geschichte«.¹ Auch in München hatten seit den 1840er-Jahren unter anderem Karl Schorn sowie Carl von Piloty und dessen Schüler bis in die 1870er-Jahre an diese jüngere Tradition angeknüpft. »Voraussetzungen für die Ablösung [vom Hofkünstler durch den modernen] waren«, so Bätschmann, »die Institutionalisierung der Ausstellungen und der Auftritt des Publikums als neuer Adressat der Künstler und neuer Machtfaktor im Kunstbetrieb. Auf die miteinander konkurrierenden Werke antwortete die publizierte Kritik mit dem Anspruch, die öffentliche Meinung auszusprechen.«² Wie Wolfgang Kemp dargelegt hat, war der Künstler nun stärker gefordert, die jeweilige Rezeptionssituation zu berücksichtigen, was angesichts der differenten Verhältnisse in Atelier und Ausstellungssaal schwierig war. Aufgrund der Fülle der Bilder und ihrer häufig eingeschränkten Sichtbarkeit in der Ausstellung, kam einer anschließenden Reproduktion entscheidende Bedeutung zu.³

Diese Bedingungen herrschten in den 1870er- und 1880er-Jahren sowohl in München als auch zunehmend in den Kunstzentren der amerikanischen Nordostküste. Münchner Akademieprofessoren, zumindest die Leiter der Komponierklassen, hatten sich selbst im hiesigen System profiliert und konnten ihre Schüler bei ihren initialen Karriereschritten unterstützen, sie sahen es explizit als ihre Aufgabe, die Eleven in den Kunstbetrieb »einzufädeln«.⁴ Um Kunstkritiker und Publikum für ein Ausstellungsbild einzunehmen, wählte man in der Regel ein Thema aus der Geschichte oder Literatur, das akademische Maßstäbe ebenso erfüllte wie das Bedürfnis des Publikums nach einer unmittelbar nachvollziehbaren Handlung – damit handelte es sich um eben jenes Genre, das schon bald darauf von »modernen« Künstlern und Kritikern als oberflächlich und formalistisch abqualifiziert wurde, ein Angriff, von dem es sich bis heute nicht erholt hat.⁵ Im (für die Gesamteinschätzung eines Œuvres) günstigsten Fall wird das literarische Profilierungsbild eines Akademiestudenten des ausgehenden 19. Jahrhunderts als eben jenes letzte unselbstständige Werk eingestuft, von dem sich

1 Bätschmann 2015, S. 13; allg. zum Thema Künstler und Selbstdarstellung vgl. Kris, Kurz 1980; Bätschmann 1997; Leppert 1996; zur Situation in den USA vgl. Harris 1966; Burns 1996; zu der in München vgl. Lenman 1997; Frohne 2000.

2 Bätschmann 1997, S. 9.

3 Kemp 1983, S. 103–120.

4 Dies gilt auch heute noch als eine Hauptaufgabe des Akademieprofessors; Grasskamp 2005, S. 71.

5 Barlow 2000, S. 22.

dieser anschließend abwandte, um einen formal und inhaltlich eigenständigen Weg einzuschlagen.

Doch für den Akademiestudenten waren äußere Zeichen des Erfolgs wichtig. Ab der Antikenklasse mochte er bei den akademieinternen Ausstellungen zu Ende des Sommersemesters auf eine »lobende Erwähnung« oder gar eine Medaille hoffen. Das war nicht nur wichtig für die eigene Motivation, sondern bestätigte die Unterstützung von Eltern und Geldgebern, auch die Lokalpresse in der Heimatstadt griff derartige Nachrichten gerne auf. Fortgeschrittene Schüler konnten sich an den jährlichen Preisaufgaben zu einem vorgegebenen Thema beteiligen; die großformatige Ausführung prämiierter Entwürfe wurde weiter unterstützt.⁶ Konkrete Beispiele zeigen, dass US-amerikanische Studenten sehr wohl an einer Auszeichnung, doch vielfach nicht an der langwierigen Realisierung eines historischen Stoffes interessiert waren. So kehrte Duve-neck in die USA zurück, ohne seinen ausgezeichneten Entwurf zu Goethes »Götz von Berlichingen« auszuführen;⁷ Chase, der nach eigenen Angaben nicht die Absicht hatte, seine preisgekrönte Skizze zu »Kolumbus vor dem Rat von Salamanca« umzusetzen, vertröstete Piloty auf »St. Nimmerlein«.⁸ Während diese beiden klares Desinteresse für die klassische Historienmalerei demonstrierten, hätten etwa Toby Rosenthal oder Carl Marr ein entsprechendes Angebot vermutlich begeistert aufgegriffen. Es gab entscheidende Unterschiede zwischen den Amerikanern, die sich kurz- oder auch langfristig nach den USA orientierten, und jenen, die ihre berufliche Zukunft in Europa sahen.

Mit Zustimmung des Professors konnten Studierende der Mal- und Komponierklassen im Münchner Kunstverein ausstellen – seit Anfang der 1870er-Jahre tauchen zuweilen dort ausgestellte Werke US-amerikanischer Schüler in der zeitgenössischen Berichterstattung auf.⁹ Die Wirkung dieses kleinen, allsonntäglich wechselnden Ausstellungsformats war für fortgeschrittene Akademieschüler über weite Teile des 19. Jahrhunderts wichtig, viele gaben hier ihre Debüts. Im Idealfall folgte daraus ein erster Karriereschub: eine Einladung zu einer Ausstellung außerhalb Münchens, oder die Aufmerksamkeit eines Kunsthändlers oder einer Reproanstalt, die den jungen Akademiker unter Vertrag nahm. Zur überregionalen Profilierung dienten fortgeschrittenen Studenten die *Internationalen Kunstausstellungen* im Glaspalast – in der fokussierten Kernzeit fanden diese 1869, 1879, 1883 und 1888 statt, danach jährlich. Auszeichnun-

6 Diese Preisaufgaben waren in § 22 der Satzungen vom 20. Aug. 1885 verankert; großformatige Ausführungen der preisgekrönten Entwürfe sollten in den Besitz der Akademie übergehen; »Satzungen für die Studierenden der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München«, 1885, BHStA, MK 14101.

7 Im Schreiben des Staatsministeriums an König Ludwig II. vom 4. Nov. 1877 (BHStA, MK 14166) heißt es: »Eurer Königlichen Majestät Akademie der bildenden Künste hatte schon im Jahre 1872/73 den Schülern der Abtheilung für Malerei als Preisaufgabe eine Scene aus Götz von Berlichingen gestellt. [...] Von den Schülern, deren Skizzen durch die Akademie als hervorragend bezeichnet worden waren, ging der eine, ein Amerikaner, namens Daveneck [sic] in sein Vaterland zurück, ohne die Skizze als Bild auszuführen.«

8 Vielleicht überraschend: Auch Duve-neck versuchte sich am Thema mit *Columbus Before the Council of Salamanca*, ca. 1876, Öl/Lw., 63,6 × 91,4 cm, Cincinnati Art Museum, Gift of the Artist 1915.116.

9 Lobend erwähnt wurden etwa Shirlaw und Neal in: *Kunstchronik*, 10 (19. März 1875), 23, Sp. 361–362, Rosenthal, Neal und Harry Chase in: *Kunstchronik*, 30 (7. Mai 1875), 31, Sp. 474–477.

gen in München konnten Vorschusslorbeeren in den USA bedeuten, sie konnten die Anziehungskraft einer Schule und womöglich den Absatz der professorialen Produktion erhöhen.

Drei signifikante Beispiele für diese auf einen öffentlichen Erfolg programmierten Werke werden hier stellvertretend betrachtet: William Merritt Chase' »Keying Up« – *The Court Jester*, 1875, Toby Edward Rosenthals *Elaine*, 1874, und Carl Marrs *Flagellanten*, 1889. Die inhaltliche und formale Entwicklung der jeweiligen Themen wurde zum einen von der in den vorausgegangenen Jahren erworbenen künstlerischen Identität bestimmt, zum anderen vom jeweiligen Zielpublikum: Chase und Rosenthal hatten vor allem die US-amerikanische Öffentlichkeit im Sinn, Marr in erster Linie die deutsche, selbst wenn er seinen Aktionsradius in den USA ausweiten wollte. Zielvorgaben waren die Synthese künstlerisch bewährter Vorlagen, der Nachweis akademischer Qualifikation und die Findung einer originellen bildnerischen Lösung. Alle sollten ihr Sensationspotential in den USA ausschöpfen: *The Court Jester* und *Elaine* wurden auf der *Centennial Exhibition* in Philadelphia 1876 als Beispiele einer neuen, europäisch beeinflussten Malkultur bewundert und ausgezeichnet¹⁰ – *Elaine* hatte zuvor schon in San Francisco Aufsehen erregt – und die *Flagellanten* waren auf der *World's Columbian Exposition* in Chicago 1893 eine der Hauptattraktionen.¹¹ Gemeinsam ist den drei Werken außerdem, dass sie auf unterschiedliche Weise mit der Historienmalerei verbunden sind, derjenigen Gattung, die sich zeitgleich – unter dem Eindruck der verschiedenen Ismen von Naturalismus über Idealismus und Symbolismus – im Umbruch befand. *The Court Jester* leitet aus einem historischen Bildgegenstand ein humoristisches Genrebild ab, *Elaine* aktualisiert das spätrömantische Historienbild literarischen Inhalts, die *Flagellanten* entwickeln für die tradierte Historienmalerei eine neue stilistische und emotive Form.

Mit »Keying Up« – *The Court Jester* erfüllte William Merritt Chase die Erwartungen an ein Kunstwerk der jungen kosmopolitischen Generation. Es war ehrgeizig und bot in Form und Inhalt Potential für kritische Stellungnahmen. Seine Präsentation auf der *Centennial Exhibition* in Philadelphia 1876 verschaffte dem jungen Schöpfer einen erwartungsvollen Bekanntheitsgrad, noch ehe er selbst in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt war. Für seine Interpretation eines in München und New York beliebten Motivs assimilierte Chase auf deutsch-amerikanische Erfahrungen rekurrende Vorbilder seines Professors Piloty und ihre Fortentwicklung durch dessen ehemaligen Schüler Eduard Grützner; auch Einflüsse anderer Schulen sowie persönliche Befindlichkeiten des angehenden Künstlers flossen in den Bildfindungsprozess ein. Dieser demonstriert nicht nur ein Ringen mit der Form, sondern auch eine inhaltliche Entwicklung vom eher Privaten zum Repräsentativen. *The Court Jester* belegt die Wandlungsfähigkeit des jungen Malers, die sich zu einem Schaffensprinzip verfestigen sollte.

10 Orcutt 2017, S. 123.

11 Burg 1976, S. 187.

Elaine wurde in San Francisco, Toby Rosenthals Heimatstadt, zur Sensation. Den Hype hatte Rosenthal über Updates zur Entstehung des Bildes in München selbst entfacht. Er entwickelte *Elaine* zwar noch in der Komponierschule bei Piloty, hatte jedoch zu diesem Zeitpunkt bereits mit einer Reihe historisierender Genrebilder vor deutschem und amerikanischem Publikum reüssiert. Aus einem anfänglichen Auftragsbild wurde ein Ausstellungsbild über den Liebestod von Elaine, eine Episode aus der Artuslegende. Für das in den 1860er- und 1870er-Jahren populäre Thema synthetisierte Rosenthal in München kurante französische Konventionen mit zeitgenössischen lokalen Erfolgsrezepten, wobei die Darstellungen toter Mädchen des älteren Kommilitonen Gabriel Max vorbildlich wirkten. Die früh einsetzende Legendenbildung zu *Elaine* verschafft vielsagende Einblicke in die Erwartungen eines Publikums an der kulturellen Peripherie der Vereinigten Staaten.

Die *Flagellanten* von Carl Marr lassen sich zum einen als Historienbild religiösen Inhalts im barocken Format beschreiben, zum andern als Beispiel einer medialen Transmutation, die auf der Tradition des Panoramas aufbaut und zum Vorbild früher Historienfilme wird. Marr konzipierte das Werk ohne Auftrag, er hoffte, nach einigen Erfolgen in Deutschland und den USA mit den *Flagellanten* den ›ultimativen Coup‹ zu landen. Der Komponierschüler Lindenschmits reflektierte inhaltlich und formal Prozesse der Adaption und Ablehnung sowohl klassischer als auch zeitgenössischer Vorbilder und eröffnete der Monumentalmalerei neue Wege. Bei aller Skepsis gegenüber dem schauerhaften Bildgegenstand der mittelalterlichen Geißler wurde Marrs Werk durchwegs kritischer Erfolg zuteil, und seine Ehrung auf der *World's Columbian Exposition* 1893 löste den entscheidenden Karriereschub des Malers in München aus.

Ziel der in diesem Kapitel bewusst ausführlichen Werkanalysen ist die Veranschaulichung sämtlicher von den Künstlern genutzten Ressourcen und Kenntnisse, inklusive der harten und weichen Faktoren ihrer Formation, welche sich auf Themenwahl, Konzeption und Ausführung auswirkten. Soweit bekannt, wird auch die begleitende, außerbildliche Kommunikation des jungen Akademikers beleuchtet; in allen Fällen wird das im Bild angelegte Angebot zur Interaktion herausgearbeitet, da bei dieser Bildkategorie des literarischen Genres, das seine Rezeption antizipiert, unbedingt von einer vom Künstler gelenkten emotiven Reaktion auszugehen ist. Schließlich wird die Bedeutung des betrachteten Werkes als Beginn oder Wendepunkt innerhalb des Œuvres herausgearbeitet, wobei auch biografische Daten einbezogen werden, soweit sie für das Verständnis der jeweiligen Entscheidungsfindungen relevant sind.



Abb. 86 William Merritt Chase, »Keying Up« – *The Court Jester*, 1875, Öl/Lw., 101 × 63,5 cm, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Gift of the Chapellier Galleries, 1969.37

William Merritt Chase, »Keying Up« – *The Court Jester*, 1875

Ein kleiner Mann im Narrenkostüm schenkt sich ein Gläschen ein, um sich für den bevorstehenden Auftritt in Stimmung zu bringen – diese Lesart suggeriert der Titel des Gemäldes (Abb. 86).¹² Den erwartungsvoll lächelnden Gesichtsausdruck des Narren wiederholt seine auf dem Arm sitzende Marotte; einen unverkennbar hämischen Ausdruck trägt dagegen die vordere von zwei geschnitzten Masken an dem seitlich hinter ihm sichtbaren Schrank. Darüber weist ein geöffnetes Türchen auf das Versteck der entnommenen Flasche. Den minutiös durchgespielten psychologisierenden Aspekten der kleinen Anekdote entsprechen die effektvolle formale Gestaltung und technische Ausarbeitung. Die Plastizität der leuchtend rot gekleideten Hauptfigur wird von einem dunklen, grün-braunen Hintergrund hervorgehoben. Glänzende Oberflächen spiegeln Gegenstände, und wo das Licht einfällt, produziert es Glanzpunkte auf schimmernden Flächen. Unterschiedliche Stofflichkeiten – Samt, Seide, Haut, Glas und Holz – sind sorgfältig herausgearbeitet und erhöhen die Brillanz der Farben.

Mit *The Court Jester* erfüllte William Merritt Chase einen Teil seiner Obligationen gegenüber einem der Sponsoren in St. Louis, S.M. Dodd, der das Gemälde spätestens 1880 verkaufte.¹³ Bis dahin zeigte er dieses auf einer Reihe von Ausstellungen, erstmals im Januar 1875 im Boston Art Club als *Court Jester*. Als es 1876 auf der *Centennial Exhibition* präsentiert wurde, war der Titel um »Keying Up« erweitert worden, mutmaßlich um das genrehafte Element des Bildes zu betonen; im Jahr darauf war es wieder als *The Court Jester* auf der *Chicago Interstate Industrial Exposition* zu sehen, ebenso 1878 auf der Jahresausstellung der National Academy of Design.¹⁴

Leitmotive der amerikanischen Initialrezeption

Besonders medienwirksam waren die Auftritte des *Court Jester* auf der *Centennial Exhibition* 1876 in Philadelphia, wo es mit einer Medaille ausgezeichnet wurde, und an der National Academy of Design 1878 – Kritiker zollten Anerkennung und hatten doch Einiges auszusetzen. Symptomatisch für deren Einschätzung war die lapidare Aussage von John F. Weir, einem Juror und abschließenden Berichterstatter der *Exhibition*: »Mr. Chase is likewise of the same school [the Munich school]; and »Keying Up – the Court Jester« was a very clever example of his facility of method and rich coloring.«¹⁵ Nicht nur Weir beschrieb den *Jester* als »very clever«, auch Mariana Griswold Van Rensselaer fand, es sei »a clever picture, but not a beautiful nor a pleasant nor a powerful one.«¹⁶ »Clever« also, im Sinne von (etwas zu) geschickt und klug: Hier ist es wieder, das US-amerikanische Misstrauen gegenüber der (oberflächlich) bestechenden Brillanz der Münchner Schule.

12 Pisano 2010, S. 128–132, F.3–7, mit umfangreichen zeitgenössischen Quellen.

13 Ebd., S. 130.

14 Ebd., S. 128.

15 Weir 1878, S. 122.

16 Van Rensselaer 1878, S. 149.

Die auffallende, satte Farbigkeit des Bildes polarisierte: Für S.G.W. Benjamin war Chase' Farbwahl eine positiv hervorstechende Qualität seiner Bilder: »A noble sense of color is perceptible in all his works, whether in the subtle elusive tints of the flesh, or in the powerful rendering of a mass of scarlet as in his notable painting of the ›Court Jester.«¹⁷ Ganz und gar nicht seiner Meinung war S.N. Carter: Das Bild sei »oversparkling«, wofür die hochroten, nicht ausreichend abgeschattierten Rottöne verantwortlich seien.¹⁸ Auch Van Rensselaer fand die Farbwahl nicht wirklich lobenswert: »Reds predominate and are a little overpowering without being rich in quality.«¹⁹ Überhaupt war ihr erster Eindruck nicht eben angenehm, grob erschienen ihr Konzept und Ausführung des Gemäldes, noch dazu werde der ohnehin hässliche Kopf verdoppelt: »The effect of the face—in itself too brutal—is detracted from by being so prominently reproduced in the head on the jester's bauble.«²⁰ Einige Jahre später urteilte Van Rensselaer milder: »The characterization of the head is very powerful, and one always feels impelled to speak of hands that Mr. Chase has touched.«²¹ Großes Wohlgefallen äußerte ein anonymes Berichterstatter des *Brooklyn Eagle*: Chase' Figurenbeherrschung und Charakterisierung des Narren wertete er als willkommenen Beleg für den Eintritt des jungen US-Amerikaners in die europäische Liga: »The expression of extreme satisfaction on his broad roguish face it would be difficult to equal, and the drawing of the fellow's short, thick-set figure will compare favorably with much of the work done by the leading figure painters of Europe.«²² Als weiteres positives Qualitätsmerkmal registrierte er den Grad der Ausarbeitung: »The coloring of the work is strength itself, and everything about the picture has received a careful attention from the artist that will surprise many of his detractors, who have gone so far as to call his freedom of touch carelessness.«²³ Doch mit *Keying Up*, dem stimmte auch William C. Brownell zu, legte Chase ein sehr sorgfältig gearbeitetes Bild vor: »It is not only because there is far more work in his ›Keying Up‹ that we find that pictorially superior, but it is very certain that to make it superior a good deal of care and pains had to be expended.«²⁴

Auf der *Centennial Exhibition* hingen der *Court Jester* und Walter Shirlaws *Toning the Bell* und *Good Morning* in einem Saal, der Werke von Expatriates versammelte.²⁵ Ihre Beiträge erklärte Sylvester R. Koehler, der eigentlich zu den Kritikern des europäischen Themenspektrums der Amerikaner gehörte, zu den besten Genrebildern in der

17 Benjamin 1879a, S. 494–495; auch Pisano 2010 (S. 130) zitiert Benjamin 1879a ebenso wie Anon. 1878e; Anon. 1878i; Van Rensselaer 1881a sowie zahlreiche andere Kritiken.

18 Carter 1878, S. 158.

19 Van Rensselaer 1881a, S. 136.

20 Van Rensselaer 1878, S. 149; – ähnlich: Anon. 1878f; auch dieser Kritiker findet den *Jester* »not without cleverness«, aber von einer »certain vulgarity of tone«.

21 Van Rensselaer 1881a, S. 136.

22 Anon. 1878e, zitiert in: Gallati 1995, S. 14.

23 Ebd.

24 Brownell 1880b, S. 333.

25 Orcutt 2005, S. 153, zu den Auszeichnungen der Gemälde S. 187, Anm. 205; Orcutt zieht dafür heran: Nichols 1876.

amerikanischen Abteilung – allerdings beruhe dieses »Beste« auf deutscher Expertise, es handle sich um »junge Leute, welche in München ihre Studien machen.«²⁶ Dass der Maler des *Court Jester* der Münchner Schule angehörte, wurde auch von amerikanischen Kollegen thematisiert: »(Chase) paints in the broad, dashy style of Piloty, and with the same love of gorgeous coloring«, damit stelle er ein »masterly knowledge of the laws that underlie color ...« unter Beweis, ebenso eine Technik »though so broad, has considerable finish besides its showy effects«. Der einzige Makel: Der Hintergrund sei nur Raum, der irrigen, deutschen Überzeugung geschuldet, dass ein ausformulierter Hintergrund von der Stärke des Vordergrundmotivs ablenke.²⁷ Chase wurde sogar von Edward Strahan unter die erfolgreichsten Vertreter einer noch in hohem Ansehen stehenden Piloty-Schule eingereiht:

The artist of the present picture [The Jester], William M. Chase, is one of the most successful followers in America of the actual Munich school of painting – the school of Piloty, the school whence issued Leibl and Lenbach, Munkácsy, Duveneck and Makart. His rapid and decisive skill, more particularly shown in treating objects of still-life, is effectively displayed in the way in which he has touched off the costume and accessories of this most vital and energetic figure.²⁸

Zusammenfassend lässt sich also eine Konzentration der zeitgenössischen amerikanischen Kritik auf die formalen Komponenten des *Jester* und die darin ausgewiesene technische Beherrschung feststellen. Der Newcomer Chase punktete mit technischer Brillanz, konsequenter Durchführung und der Beherrschung der Figur auf europäischem Niveau. Die Farbigkeit wurde kontrovers diskutiert, zumindest sorgte sie für Aufsehen. Das Sujet, ob es nun in seinem Humor gefiel oder in seiner Hässlichkeit abstieß, spielte eine vergleichsweise geringe Rolle. Offenbar wirkte es so vertraut, dass sich die üblichen ausführlichen Nacherzählungen des Offensichtlichen erübrigten.

Grundlagen einer neuen Betrachtung

Dass Chase mit dem *Court Jester* als Ausstellungsbild seine technischen Fähigkeiten unter Beweis stellen wollte, ist unstrittig.²⁹ Selbst in der neueren kunsthistorischen Literatur wird Chase' Bild meist primär nach formalen Kriterien behandelt, er gilt als Paradebeispiel für ›Chase vor Chase‹; will heißen, Chase zeigte sich hier als brillanter Techniker im Idiom der Münchner Schule, das er bald zugunsten einer eleganten Handschrift und aufgehellten Palette modifizieren sollte.³⁰ Der Einfluss Pilotys ist

26 Koehler 1877, S. 243.

27 Gar. 1876.

28 Strahan 1881, S. 93; Strahan beschreibt ihn, wohl scherzhaft, als »licensed fool of some old régime«.

29 Pisano 1979 (S. 22) bezeichnet es als »exhibition piece«, Bryant 1991 (S. 38) als »showpiece«.

30 »The work also shows the strong dark/light contrast, high finish, and vigorous brushwork that were hallmarks of Chase's pre-Impressionist work, reflecting his German training;« Kat. Ausst. Philadelphia 2005, S. 140; – siehe auch: Sellin 1976a (S. 12): »... a Bavarian blend of ›brown sauce‹ and Frans Hals, although Chase considered it in the tradition of Velasquez.« ähnlich Gallati 1995, S. 15, 20, 22; neutral Pisano in: Kat. Ausst. Seattle 1983, S. 40.

einerseits negiert,³¹ andererseits explizit konstatiert worden.³² Thematische Erwägungen wurden dagegen nur wenige angestellt. Erica E. Hirshler hält die kleine Marotte für den Auslöser des großen Narren.³³ Barbara Gallati vermutet, Chase habe sich von Narrenbildern des spanischen Malers Eduardo Zamacois y Zabala (1831–1871) anregen lassen, die als Teil der Sammlung William H. Vanderbilts 1869, zur Zeit von Chase' Studium an der National Academy of Design in New York, ausgestellt waren.³⁴ Dass Chase davon zu seiner Themenwahl angeregt wurde, ist durchaus vorstellbar, eine direkte Vorbildfunktion scheint angesichts der großen stilistischen und inhaltlichen Differenzen zu den Darstellungen des spanischen Schülers Ernest Meissoniers aber unwahrscheinlich. Nathan J. Timpano geht davon aus, dass Chase für das amerikanische Publikum bewusst eine exotische Themenwahl traf, die von seiner Kenntnis der orientalischen Vorlieben der Wittelsbacher, vor allem Ludwigs II., sowie durch historische Inszenierungen Pilotys, insbesondere der *Monachia* für das Münchner Rathaus, beeinflusst war.³⁵

Diese Aspekte mögen eine (Neben-)Rolle gespielt haben, doch die eigentlichen Wurzeln der Bildfindung lagen näher an Chase' Erfahrungswelt rund um die Münchner Akademie. Offenbar hat die Tatsache, dass der *Jester* ikonografisch und stilistisch aus Chase' Werk herausfällt, seine Einordnung in einen fruchtbaren Interpretationsrahmen erschwert. Eine genauere Sicht auf den münchenspezifischen Umgang mit dem Narrenmotiv, dessen Instrumentalisierung durch Piloty, das Verhältnis des Meisterschülers Eduard Grützner zum Vorbild des Lehrers, Grützners Modellfunktion für Chase, die Beliebtheit europäischer Narrendarstellungen in den USA sowie vor allem Chase' künstlerische Interessen und Talente erschließen die Quellen des Bildgegenstands und dessen kreative Aneignung. Sie führen zu einer vielschichtigen Interpretation des Bildes, die es jenseits einer effektvollen Maskerade als Programmbild des Künstlers ausweist.

Pilotys Narr für Shakespeare: Heinrich VIII. und Anna Boleyn

Der Historienmaler Carl von Piloty war ein begeisterter Theatergänger,³⁶ und der schon zeitgenössisch kommune Vorwurf, seine Malerei sei Theater, dürfte ihn nur bedingt getroffen haben, denn schließlich erstrebte er keine »wissenschaftliche Rekonstruktion von Ereignissen«, sondern eine »schöpferische Nachdichtung der Geschichte«. Neben

31 »... little of Piloty's stylistic influence can be traced in his art.« Gallati 1995, S. 19; – dagegen schrieb Gallati im Jahr darauf (falls es sich nicht um einen Übersetzungsfehler des deutschsprachigen Katalogs handelt): »... folgten die farbenfreudigen [gemeint sind *The Jester*, *The Unexpected Intrusion* oder *The Turkish Page*], anekdotischen Bilder in der National Academy of Design Pilotys Vorliebe für die spanischen Meister des Barock wie etwa Ribera.« Gallati 1996, S. 109.

32 Timpano 2009 (S. 183) reagiert damit auf die Einschätzung Gallatis 1995, S. 18.

33 Hirshler 2016, S. 14.

34 Gallati 1995, S. 20; zu Vanderbilts Sammlung vgl. Walcutt 2016, S. 201; – auch William Stewart in Paris hatte zwei Narrenbilder von Zamacois in seiner Sammlung; Hooper 1875, S. 284.

35 Timpano 2009, S. 184.

36 Metze 2003, S. 85.

historischen Abhandlungen bildeten auch Romane und Dramen Grundlagen seiner Werke.³⁷ In Abgrenzung zur Ideenmalerei der Nazarener hatte sich Piloty für einen Ansatz in der Historienmalerei entschieden, den Stefan Germer als »Öffnung des Vergangenen für die Empfindungen moderner Rezipienten« beschrieben hat, indem die »Ereignisse [...] zum Individuellen in Beziehung gesetzt [werden], wodurch tendenziell die geschichtliche Distanz zum Dargestellten aufgehoben und durch den Eindruck des unmittelbaren Beteiligtseins ersetzt wurde.«³⁸ So erhielt das Historische »einen modernen Gefühlsgehalt«, was eine »Spektakularisierung« nach sich zog, die »allein auf die Wirkungsmacht des Visuellen« baute.³⁹

Seit den 1860er-Jahren beschäftigte sich Piloty mit Figuren und Themen aus der englischen Geschichte des 15. und 16. Jahrhunderts sowie den Dramen William Shakespeares – mit Maria Stuart, Heinrich VIII., Richard III. und den Kindern Edwards IV.⁴⁰ Eingeführt hatte ihn Ende der 1840er-Jahre sein Schwager, der Akademieprofessor Karl Schorn, welcher sich zur Blütezeit des Genres in Paris in den Ateliers von Jean-August-Dominique Ingres und Antoine-Jean Gros weitergebildet und den *style troubadour* kennengelernt hatte.⁴¹ Schorn und später Piloty vertraten gegen die Übermacht der idealen Auffassung von Peter von Cornelius und Wilhelm von Kaulbach eine realistisch aufgefasste Geschichtsmalerei, wie sie die Belgier Louis Gallait und Edouard de Bièfve in ganz Europa vorgeführt hatten. Auf zahlreichen Reisen nach Italien, Frankreich, England und Belgien studierte Piloty Alte Meister wie van Dyck und Rubens, Veronese und Tintoretto; für die englischen Sujets fand er vor allem in Paris und London in den Arbeiten seiner Zeitgenossen zusätzliche Anregungen.⁴²

Für Chase dürften besonders Pilotys Darstellungen *Heinrich VIII. wirbt auf dem Ball bei Kardinal Wolsey um Anna Boleyn*, ca. 1871–1879,⁴³ und *Heinrich VIII. verstößt Anna Boleyn*, um 1874,⁴⁴ interessant gewesen sein. Denn in beiden führte Piloty einen

37 Büttner 2003, S. 56–57, Zitate S. 56; zu Piloty im Spiegel der Kunstkritik vgl. Wurst, Streppelhoff 2003, S. 99–103.

38 Germer 1997, S. 24.

39 Ebd., S. 25.

40 Seit 1867 wurden Shakespeares Stücke in München regelmäßig aufgeführt, vermehrt ab 1873, als Friedrich Bodenstedt, ein besonderer Verehrer des englischen Dramatikers, die Intendanz des Hoftheaters übernahm; Metzke 2003 (S. 314, Anm. 5); zu den beiden letztgenannten Stücken vgl. Hirsch 2003.

41 Zu Karl Schorn (1803–1850) vgl. Holland 1891; Boetticher 1944, 2, 2, S. 641–642; Nerlich, Savoy 2013, S. 263–264; URL: <http://matrikel.adbk.de/lehrer/schorn-carl/>; (Zugriff 12.08.2021); – auch in der Düsseldorfer Schule war englische Geschichte schon in den 1840er-Jahren ein beliebtes Thema; Morgen 2008, S. 144.

42 Härtl-Kasulke 1991, S. 25–30, 47–49, 69–73; Heilmann 1979, S. 56–58; Nerlich, Savoy 2015, S. 195–198.

43 Zwischen 1871 und 1879 entstanden offenbar mehrere Skizzen und vollendete Versionen, mindestens eine davon lebensgroß, die sich nicht mehr vollständig dokumentieren lassen; Metzke 2003, S. 314–316, Anm. 1, 2, 13, 22; – jedoch wird 1875 noch eine davon im Atelier Pilotys vorhanden gewesen sein.

44 Die Verstößungsszene ist nur noch über Reproduktionen greifbar, das Gemälde selbst gilt als verschollen; zu den Hintergründen siehe Metzke 2003, S. 314, Anm. 2, Abb. S. 304; Metzke 2003 revidiert zum Teil die Zuordnungen der verschiedenen Varianten und Skizzen in Härtl-Kasulke 1991, S. 200–205; – heute existieren nur noch die hier reproduzierte s/w Abbildung aus der *Gartenlaube* (1881) 40, (mit Text) S. 663–667, sowie ein späterer, kolorierter Druck (Ullstein 1900), der jedoch in seiner Farbgebung untypisch für Piloty scheint; URL: <https://www.gettyimages.de/fotos/henry-viii--repudiating-anne?family=editorial&phrase=Henry%20V%20VIII%20repudiating%20anne&sort=mostpopular#license> (Zugriff 12.08.2021).



Abb. 87a Carl von Piloty, Skizze zu »Heinrich VIII. wirbt auf dem Ball bei Kardinal Wolsey um Anna Boleyn«, ca. 1871, Öl/Holz, 44 x 57 cm, Privatbesitz



Abb. 87b Carl von Pilotys »Heinrich der Achte von England verstößt Anna Boleyn«, in: *Die Gartenlaube*, 1881, S. 664–665

Narren in interpretatorischer Funktion ein, obwohl Shakespeare in *König Heinrich VIII.* gar keinen auftreten lässt.⁴⁵ In *Heinrich VIII. wirbt auf dem Ball bei Kardinal Wolsey um Anna Boleyn*, ca. 1871 (**Abb. 87a**), taucht eine profilansichtige, grinsende Narrenfigur links neben dem ungleichen Paar auf, welche mit der ironischen Geste des Falschspiels nach einer Laute greift. Wie Metzke festgestellt hat, spiegelt Piloty mit jener schlanken, sich geziert drehenden Figur den sogenannten »Hochzeiter« aus dem Zyklus der um 1480 entstandenen Moriskentänzer von Erasmus Grasser für das Münchner Rathaus.⁴⁶ In seiner kompositorischen und inhaltlichen Rolle setzt Piloty den Narren als Pendant zu Kardinal Wolsey ein: Links respektive rechts von Heinrich und Anna platziert, verkörpern die hochrot gekleideten Figuren unberechenbare Narrheit auf der einen und politisches Kalkül auf der anderen Seite. In Pilotys *Heinrich VIII. verstößt Anna Boleyn* (**Abb. 87b**) sitzt der Narr wiederum links im Bild neben Heinrich VIII., den Rücken dem Betrachter zugewandt – selbst im Profil wirkt seine Miene vielsagend. Auffallend ist hier der gesenkte Kopf seiner »Marotte«, des Narrenzepfers, in kruder Anspielung auf das demnächst über dem Schafott sich beugende Haupt der Anna Boleyn – sie erleidet (rechts im Bild) gerade einen Schwächeanfall.

Wichtig ist hier zunächst die Werbungsszene, in die Piloty erstmals einen Narren einbezog, womöglich versprach er sich davon eine besonders positive Aufnahme durch seinen Auftraggeber: Edward Strahan behauptet in dem 1879 erschienenen, ersten Band seiner repräsentativen Publikation zu den zeitgenössischen amerikanischen Privatgalerien, *The Art Treasures of America*, der New Yorker Sammler John Wolfe habe Piloty den originalen Auftrag zur Verbildlichung des Stoffes erteilt.⁴⁷ Laut Strahan gehörte Wolfe seit der Eröffnung der Düsseldorf Gallery in New York 1848 zu den Liebhabern jener Schule, später habe er seine Sammlung um Werke deutscher sowie belgischer Maler erweitert, auch deren persönliche Bekanntschaft gesucht. Diese Vorlieben resultierten in einem »strong Teutonic twang« seiner Kollektion, als deren Krö-

45 Shakespeare 1869, S. 26–27.

46 Metzke 2003, S. 308–311, 315, Anm. 15; aufgrund der Restaurierung und des Rückkaufs der Figuren in den 1870er- und 1880er-Jahren dürften diese im öffentlichen Bewusstsein präsent gewesen sein; vgl. dazu Kirstein 1999, S. 50–42; zu Entstehung und Rezeption vgl. Lauterbach, Weidner 2013.

47 Wann dies geschah, lässt sich nicht verifizieren; da Piloty 1871 zum ersten Mal ein Bild mit diesem Thema in München ausstellte, könnte es sich sogar noch zuvor ereignet haben (Metzke 2003, S. 308); auf jeden Fall befand sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Strahan 1879 eine Version in Wolfes Sammlung; Strahan 1879a, S. 63; ähnlich Strahan 1880d, S. 53; – dabei scheint es sich um die einzige noch existente vollendete Version des Gemäldes zu handeln: *Heinrich VIII. wirbt auf dem Ball bei Kardinal Wolsey um Anna Boleyn*, ca. 1871, Öl/Lw., 118 × 178 cm, heute Wien Privatbesitz, bis zum Ankauf durch die Galerie Reith in München 1992 in amerikanischem Privatbesitz (versteigert bei Sotheby's New York, 17.10.1991, Los 88); Ludwig 1992 (S. 6–17) listet folgende Provenienz: 1881 John Wolfe, New York, Verkauf: American Art Association; 1933 Mrs. Jacob H. Schiff, New York, Verkauf: American Art Association; S. Bergmann; die Erwerbung 1881 dürfte zu spät angesetzt sein, da Strahan 1879a das Bild bereits als in Wolfes Sammlung erwähnt; vgl. auch Metzke 2003, Abb. S. 302–303; – eine weitere Skizze in Münchner Privatbesitz; ebd., Abb. S. 309; die oben abgebildete Skizze kommt in der Anlage der heute in Wiener Privatbesitz befindlichen Version relativ nahe, ihr heutiger Besitzer erwarb sie bei der Sonderauktion von Gemälden aus der Sammlung Schäfer, Schweinfurt, am 29.10.2015 bei Neumeister Kunstauktionen, München; – zu John Wolfe (1821–1894) als Sammler vgl. die Sammlerdatenbank der Frick Collection: URL: <https://research.frick.org/directory/detail/2649> (Zugriff 12.08.2021).

nung Pilotys *Henry VIII and Anne Boleyn* gelte.⁴⁸ Der Autor war schon 1876, in seinem Prachtalbum der Gemälde auf der *Centennial Exhibition*, davon ausgegangen, dass die amerikanische Öffentlichkeit mit Pilotys *Die Ermordung Caesars* sowie *Henry VIII. und Anna Boleyn* zumindest über Reproduktionen und Fotografien vertraut sei.⁴⁹ Weitere Exemplare berühmter Werke Pilotys befanden sich in Privatbesitz, etwa in der New Yorker Sammlung von A.T. [Alexander Turney] Stewart. Piloty war in den USA lange Zeit ziemlich gut im Geschäft,⁵⁰ auch wenn für den »Cicerone«, bei dem es sich um niemand anders als Strahan handelte, der »rich and dazzling effort« des »famous Piloty« großes Theater war: »Piloty is a theatrical colorist, and his effect is inspired in his mind by what he has seen produced by lime-lights and reflectors in the splendid theatres of Bavaria.« Gleichwohl gestand er zu, dass Piloty mit seiner Begabung für die Historie den Betrachter zu fesseln verstehe.⁵¹

Die Frage nach Emanuel Leutzes Vorreiterrolle

Shakespeares Dramen waren in den USA während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allgemein populär, auch in der Malerei hatten deren Charaktere zusammen mit anderen Persönlichkeiten aus der englischen Literatur und Geschichte Hochkonjunktur.⁵² Davon war der Erfolg eines berühmten Bildes getragen, an das sich wohl nicht nur John Wolfe, als ausgewiesener Liebhaber der Düsseldorfer Schule, erinnern haben

48 Strahan 1880c.

49 Strahan 1876, S. 27; zu Pilotys frühen Kontakten vgl. Härtl-Kasulke 1991, S. 55.

50 Als nach A.T. Stewarts Tod 1887 dessen Sammlung zur Versteigerung kam, schrieb der Lokal-Korrespondent der *Kunst für Alle*, die »Stewart=Galerie« sei vielleicht die letzte amerikanische Privatsammlung gewesen, die noch große Historienbilder erworben habe; Hann 1887, S. 232–233; zu Stewart als Sammler vgl. URL: <https://gildedage3.omeka.net/exhibits/show/collectors/sumptuoussales/atstewart> (Zugriff 12.08.2021). – Eine Version von *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus* (ca. 1875) ersteigerte Horace Russel für US\$ 3900 und schenkte sie dem Metropolitan Museum (Öl/Lw., 134,6 × 196,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Horace Russel, 1887); – *Der letzte Gang der Girondisten*, 1879, wurde 1883 von der Münchner Galerie Wimmer an Mr. Georg A. Drummond in Montreal verkauft, wo die Girondisten besondere Wertschätzung genossen; Album der Galerie Wimmer, Bibliothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; Strahan 1881, nach S. 66, 67; zu Varianten und Studien vgl. Härtl-Kasulke 1991, S. 214–219; Abb. in: Ward 1896, S. 153 sowie *Reclams Universum*, 33 (1917), 1, nach S. 474. – Für Catherine Lorillard Wolfe (1828–1887), Tochter von John David Wolfe (1792–1872), fertigte Piloty eine Kopie des *Gleichnis von den weisen und törichten Jungfrauen*, 1884; sie vermachte es dem Metropolitan Museum, von diesem wohl deakzessioniert; zu Wolfe als Sammlerin vgl. URL: <https://research.frick.org/directory/detail/1150> (Zugriff 12.08.2021). – Auch davon waren offenbar mehrere Versionen im Umlauf: Die *Virgins* waren 1888 im Haydon Art Club in Lincoln, NE, zu sehen, eine Kopie befindet sich im örtlichen Museum; Information Courtesy Sheldon Museum of Art, University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, NE, vom 19.11.2018. – In Cincinnati erwarb H. Probasco *Elizabeth of Bohemia Hearing of the Defeat of Prague*, (Strahan 1882, S. 71, 74); S.A. Coale in St. Louis besaß eine »Scene from Goethe« (ebd., S. 60), man darf annehmen, dass Chase das Bild seinem Gönner vermittelt hatte; – Härtl-Kasulke 1991 (S. 77, 114–115) berichtet außerdem von einem *Columbus* in einer Privatsammlung in Indianapolis; – Strahan führte noch weitere auf; Strahan 1882, t. 123; S. 29, 40; Strahan 1881, c. 82; – abgesehen von *Henry VIII and Anne Boleyn* und *Last Moments of the Girondists* handelte es sich wohl meist um (eigenhändige) kleinere Kopien berühmter Werke.

51 Cicerone 1880d, S. 53.

52 Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte wurde Shakespeare ausschließlich Teil der Highbrow-Kultur; Gallati 2011, S. 41–52.

dürfte:⁵³ *The Courtship of Anne Boleyn*, 1846, des deutschamerikanischen Malers Emanuel Leutze.⁵⁴ Leutze gestaltete seine Komposition zwar komplexer als Piloty, indem er auch die noch rechtmäßige Königin Katharina von Aragon einbezog, doch schuf er ebenfalls klare Verhältnisse: Auf der rechten Bildhälfte befinden sich die Königin mit Hofstaat und Kardinal Wolsey, und auf der linken das neue Paar mit einem hier offensichtlich betrunkenen Narren. Da Leutze Sympathien für eine deutsche Revolution hegte, ist dieses Bild als politisches Statement interpretiert worden.⁵⁵ 1846 in Düsseldorf fertiggestellt, reiste es im folgenden Jahr nach New York und fand in Präsentationen der American Art Union und der National Academy of Design so großen Anklang,⁵⁶ dass der Inhaber der Düsseldorf Gallery, John Boker,⁵⁷ bei Leutze eine Kopie bestellte, die er ab 1849 in seiner Galerie zeigte.⁵⁸

Auch in Deutschland erfuhr das kunstinteressierte Publikum vom Erfolg des Gemäldes in New York: »Ein höchst vollendetes und sehr glücklich aufgefasstes Bild – in Kabinettsgröße – stellt die »erste Zusammenkunft Heinrichs VIII. und Anna Bullen's vor, es ist von Leutze, einem jungen Deutschen, der in Philadelphia erzogen und eingebürgert ist, gegenwärtig aber seine Studien in Düsseldorf fortsetzt«, war 1847 im *Kunstblatt* zu lesen.⁵⁹ In Münchner Künstlerkreisen war Leutze bekannt, seitdem er dort 1842/43 eines der Gemälde aus seinem Kolumbus-Zyklus fertiggestellt hatte – angeblich im Atelier Wilhelm von Kaulbachs.⁶⁰ Sicher hatte man Leutzes Erfolge und Bildthemen seitdem genau registriert, etwa die Präsentation vom *Uebergang Washingtons* (aus dem Jahr 1851) 1852 in Berlin und natürlich die Vorstellung von *Anna Boleyn und Heinrich VIII.* 1858 in München, die großes Aufsehen erregt haben soll.⁶¹

Dafür, dass Piloty sich auch für seine Darstellung von *Heinrich VIII. und Anna Boleyn* an Leutzes Vorbild orientiert haben könnte, spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass andere prominente Schilderungen der fatalen Verbindung keine ähnliche kompositorische Anlage mit einem Narren aufweisen.⁶² Nicht nur im Hinblick auf einen US-amerikanischen Auftraggeber, sondern auch als Lehrer könnte sich Piloty für Leut-

53 Auch in der Düsseldorfer Schule waren in den 1840er- und 1850er-Jahren Oliver Cromwell und Maria Stuart beliebte Figuren; Morgen 2008, S. 144.

54 Emanuel Leutze, *The Courtship of Anne Boleyn*, 1846, Öl/Lw., 72,4 × 101,8 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., URL: <https://americanart.si.edu/artwork/courtship-anne-boleyn-14565> (Zugriff 12.08.2021).

55 Label zum Bild; ebd.

56 Morgen 2008, S. 152–154.

57 Zu Bokers Galerie vgl. Gerdtts 1996a, S. 54–57.

58 Morgen 2008, S. 154.

59 e.(rnst) f.(örster): »Kunstnachrichten aus Nordamerika, Art-Union, June 1847«, in: *Kunstblatt*, 38 (5. Aug. 1847), S. 149, zitiert in: ebd., S. 153, Anm. 148; Der Schriftsteller, Maler und Kunsthistoriker Ernst Förster war Herausgeber des Berliner Kunstblatts.

60 Lasch 1926, S. 4.

61 Leixner 1883, S. 550; ob Piloty das Bild persönlich gesehen hat, ließ sich nicht klären.

62 Dass Piloty um eine psychologisierende und sinnfällige Interpretation rang, bei welcher der Narr eine wichtige Rolle spielt, legt Metzke 2003 (S. 308–312) dar. – Etwa zeitgleich schuf Adolph Menzel eine Illustration der Ballszene für die Grote'sche Shakespeare-Ausgabe – ohne Narr (!); Anon. 1874b, Sp. 134–135 mit Abb.

zes Werk interessiert haben. Leutze war in den 1840er-Jahren Lehrer und Mentor einer Generation amerikanischer Maler in Düsseldorf, Piloty unterrichtete seit den späten 1860er-Jahren eine Reihe vielversprechender US-amerikanischer Studenten; doch während sich viele Piloty-Schüler für Stoffe aus der englischen Geschichte und Sagenwelt begeisterten,⁶³ lebte sich von den US-Amerikanern nur David D. Neal in diese thematische Nische ein.⁶⁴ Als Chase sein Schüler war, versuchte Piloty 1875, mit einer Preisauflage zu Kolumbus als Entdecker jenes Genre zu forcieren, das seit Beginn des 19. Jahrhunderts zum Standardrepertoire der bildenden Kunst in Deutschland und den USA zählte. Piloty hatte selbst 1865 ein monumentales Porträt des Entdeckers als Seemann unterm Sternenhimmel vorgelegt,⁶⁵ und der junge Leutze verdankte seinem Gemälde *Kolumbus vor dem hohen Rat in Salamanca*, 1841, seinen ersten Erfolg; Wilhelm von Schadow, der Direktor der Düsseldorfer Akademie, hatte es sehr bewundert und sich für dessen Ausstellung eingesetzt.⁶⁶ Eine ähnliche Anschubleistung für zukünftige Historienmaler hatte wohl auch Piloty für seine US-amerikanischen Studenten im Sinn. Clarence Cook gibt eine entsprechende Reminiszenz W.M. Chase' wieder: »At one time, when a good many of the pupils happened to be Americans, Piloty came into the studio and said with his strong voice and energetic manner: ›I will give you a subject; it belongs to you; take it, and do your best with it: Columbus before the Council.«⁶⁷

Chase' Entwurfsskizze zeigte die Hauptfigur Kolumbus – äußerst unkonventionell – von hinten und wurde trotzdem von den akademischen Preisrichtern prämiert.⁶⁸ Obwohl Piloty diese Lösung nicht für gut befand, drängte er Chase zur Ausführung. Für die Platzierung des Gemäldes im Kapitol in Washington wollte er sich persönlich verwenden.⁶⁹ Bei Erfolg hätte dies einen beträchtlichen Prestigegewinn bedeutet: für die Münchner Historienmalerei und für Piloty selbst als Lehrer eines genialen Schülers. Chase seinerseits wand sich unter dem Druck. Komplexe Kompositionen seien für Schüler, die sich noch nicht ausreichend vorbereitet fühlten, kontraproduktiv, konsta-

63 Von den älteren Münchner Akademieprofessoren schuf Wilhelm von Kaulbach in den 1850er-Jahren eine Shakespeare-Galerie (W. v. Kaulbachs *Shakespeare-Galerie* erläutert. v. M. Carrière, Berlin 1856); – Diez, Lindenschmit und Löffitz interessierten sich meines Wissens nicht für englische Geschichte, doch unter Pilotys Schülern (und späteren Professoren) verbildlichte eine Reihe Episoden aus dem englischen Königshaus, etwa Alexander Liezen-Mayer, *Queen Elizabeth about to Sign Mary's Death Warrant* oder Otto Seitz, *Murder of the Princes in the Tower, The Murder of Rizzio* und *Children of Edward IV*; Cook 1978b, S. 58–59, 61–62.

64 David D. Neal, *Maria Stuart mit dem Sänger Rizzio* sowie *Milton und Cromwell*; Anon. 1876b.

65 *Christoph Kolumbus*, 1865, Öl/Lw., 316,0 × 229,5 cm, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

66 Morgen 2008, S. 83–99; Leutze schuf dann seinen Kolumbus-Zyklus; Boetticher 1944, 1, 2, S. 894.

67 Cooke 1978b, S. 50; über Chase' preisgekrönten Entwurf wurde auch aktuell berichtet; Anon. [vermutlich G. Henry Horstman] in: *Art Notes* 1875–1876 (Okt.–Juni), unbez. Artikel, CAM Curatorial Files.

68 Es sind zwei gleichnamige Entwürfe erhalten: (A) *Sketch for a Picture – Columbus before the Council of Salamanca* (*Christopher Columbus before the Council of Salamanca*), ca. 1876, Öl/Lw., 57,2 × 92,1 cm, und (B) ca. 1876, Öl/Lw., 57,2 × 92,1 cm; beide Los Angeles County Museum of Arts, Gift of Pamela Edwards McClafferty and Larry A. Thompson (AC1993.193.2); URL: <https://collections.lacma.org/node/175277> und <https://collections.lacma.org/node/175267> (Zugriffe 12.08.2021).

69 Cook 1978b, S. 51; Roof 1976, S. 38–40; in den Akten der Akademie waren keine Angaben zur Preisauflage für 1876 auffindbar.

tierte W.C. Brownell einige Jahre später: »Indeed, it has long been acknowledged that the vice in much foreign art-teaching—notably that of Germany—is the extent to which the study of composition is carried.« Als Kronzeugen für seine Argumentation zitierte er einen ehemaligen Piloty-Schüler, hinter dem unschwer Chase zu erkennen ist.⁷⁰

Überhaupt waren Chase und die meisten jungen US-Amerikaner seiner Generation nicht an Historienmalerei interessiert, und angesichts der anhaltenden Spaltung im Land erschien eine bildliche Bewältigung der jüngsten Geschichte problematisch:⁷¹ Auf der *Centennial Exhibition* hatten von den etwa 1000 gezeigten amerikanischen Kunstwerken gerade einmal 20 einen historischen Inhalt.⁷² Erst in den 1880er-Jahren entwickelte sich jene Wertschätzung genrehafter Darstellungen der kolonialen Vergangenheit, auf die – wie im vorausgehenden Kapitel geschildert – auch die jungen Landsleute in Europa aufbauten. Ab den 1890er-Jahren bestimmte ein affirmatives Bild der eigenen Geschichte und Zukunft die neue Monumentalmalerei.⁷³ Statt an großer Historie hatte Chase großen Spaß an spielerischen historischen Inszenierungen, an Kostümen, Requisiten und Theater. So wählte er für sein Ausstellungsbild ein Versatzstück aus einem historisch konnotierten Zusammenhang. Narrenfiguren gab es nicht nur in Pilotys Atelier zu studieren, sondern auch bei einem seiner ehemaligen Schüler, mit dem Chase gerade Freundschaft geschlossen hatte.

Eduard Grützner: »Paß auf Gevatter!«

Eduard Grützner, Piloty-Schüler von etwa 1867 bis 1870,⁷⁴ hatte sich, bevor er sich auf sein berühmtes, einträgliches Mönchsgenre verlegte, mit Billigung des Meisters Sir John Falstaff und eine Reihe von Narren aus Shakespeares Dramen vorgenommen: 1873 hatte Grützner mit einem Bild des pfeifenden Narren Probststein aus *Was ihr Wollt* auf der Wiener Weltausstellung reüssiert,⁷⁵ und im Mai 1875 stellte er ein Gemälde mit dem Titel *Musikalischer Unterricht* (Abb. 88) im Münchner Kunstverein aus.⁷⁶ Es zeigt ein Interieur mit einem lässig auf einem Stuhl sitzenden Mann im Narrenkostüm, ein Papagei balanciert auf seinem ausgestreckten rechten Zeigefinger. Die Lippen des

70 Brownell 1880b, S. 330.

71 Mitnick 1983, S. 157; Burns, Davis 2009, S. 523–526; während Stücke, welche die individuelle Erinnerung verarbeiteten, eher positiv aufgenommen wurden, etwa Winslow Homers *Prisoners from the Front*, 1866 (Öl/Lw., 61 × 96,5 cm, Metropolitan Museum of Art, Gift of Mrs. Frank B. Porter, 1922; Burns, Davis 2009, S. 526–528), wurde Peter Frederick Rothermels *Battle of Gettysburg*, 1867, eine Auftragsarbeit des Commonwealth of Pennsylvania, vermutlich vor allem wegen seiner realistischen Darstellung vieler Beteiligter der Schlacht, heftig kritisiert; Orcutt 2005, S. 172.

72 Koehler 1877, S. 243; die Ausstellung gilt als Auslöser für das Colonial Revival, doch das betraf vor allem Architektur und Kunsthandwerk, wovon in Philadelphia wenig zu sehen war; Orcutt 2017 (S. 60–61).

73 Zur Historienmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts in den USA vgl. Mitnick 1983, S. 157–175; zu Erfolgsrezepten und Geschmacksveränderungen vgl. Thistlethwaite 1983, S. 142, 204, 214.

74 Grützner 1922, S. 120.

75 »*Was ihr wollt*«, (Lw., 74,5 × 59 cm, bez. u.r.: Eduard Grützner 1871), W. 648, Balogh 1981, S. 236, Abb. S. 120.

76 Ebd., S. 164–165, Abb. S. 29. – Das Bild wurde anlässlich seiner Ausstellung Anfang Juni 1875 lobend erwähnt; Anon. 1875e; – Ostini 1902 (S. 77) brachte dieses und ein weiteres Bild von 1875, *Vogelliebhaber*, mit dem »diskreten Humor« Carl Spitzwegs in Verbindung.

Narren sind zum Pfeifen geschürzt, seinen linken Zeigefinger hält er zum »hab acht« erhoben. Auffallend sind die Vielfalt der leuchtenden, hellen Rottöne, die Erfassung des lebendigen Licht- und Schattenspiels und die detaillierte Wiedergabe der Stofflichkeiten.⁷⁷ Das »im keck realistischen Style gehaltene Werk« zeichne sich durch »[f]rische Lebensfülle der Situation« und eine »ebenso originelle wie packende Detailmalerei« aus, bescheinigte zeitgenössisch die *Gartenlaube* – dass sie das Bild überhaupt vorstellte, indiziert die Popularität des Genres.⁷⁸



Abb. 88 Eduard Grützner, *Musikalischer Unterricht* (Narr mit einem Papagai), ca. 1875, Öl/Lw., 61,8 × 49 cm, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moskau

Musikalischer Unterricht offenbart über eine Reihe von Parallelen in Komposition und Ausstattung Grützners Kenntnis und kreative Adaption von Pilotys Bildschöpfungen zu *Heinrich VIII. und Anna Boleyn*: Aus der Verstoßungsszene könnte Grützner die Zweiteilung des Raumes und Elemente der Möblierung übernommen haben, ebenso die Profilansichtigkeit des Narren und seine expressive Gelenkigkeit. Auch im Musikzimmer bedeckt ein gemusterter Teppich den Boden, und im Vordergrund liegt eine Mandoline – die kleine Verwandte jener Laute, die Pilotys Narr in der Ballszene spielt. Doch anders als Pilotys faltig-asketischer Typus trägt Grützners Narr sinnlichere Züge. Seine Zwiesprache mit dem Papagei, traditionell ein Symbol für Gefühl, für gefangene Liebe, aber auch für Dummheit,⁷⁹ könnte sich augenzwinkernd auf *Heinrich VIII.*

und *Anna Boleyn* beziehen. Grützners Gemälde war nicht nur kleiner,⁸⁰ sondern auch intimer und politisch harmlos. Doch für die Zeitgenossen implizierte schon die einzelne Narrenfigur einen Bezug zu Shakespeare. »Wie aus Shakespeare's Dramen entflohen, ein Bild köstlicher Jovialität und behaglicher Lebensfröhlichkeit ...« las man zu »Paß auf, Gevatter« in der *Gartenlaube*.⁸¹

77 Grützner 1922, S. 20.

78 Der anonyme Autor beschrieb es als »Paß auf, Gevatter! Nach einem Gemälde von Eduard Grützner«; *Die Gartenlaube* (1876), 15, Text S. 258, Abb. S. 247, URL: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_\(1876\)_247.jpg&oldid=-](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_(1876)_247.jpg&oldid=-) (Zugriff 12.08.2021).

79 Henkel, Schöne 1987, S. 803–804.

80 Anon. 1875e.

81 *Die Gartenlaube* (1876), 15, S. 258.

Im Jahr 1875, als Chase und Grützner an ihren Narrenbildern arbeiteten, malte der Amerikaner den Deutschen im Stil eines van Dyck'schen Künstlerporträts,⁸² das wohl ein *Bildnis des Kupferstechers Karel van Mallery*, um 1630–35, aus van Dycks Werkstatt zum Vorbild nahm. Es unterscheidet sich vom Original durch eine etwas übersteigerte Gestik und einen verhalten amüsierten Ausdruck, dessen Ursprung man in einer von Maler und Modell geteilten Heiterkeit angesichts der künstlichen Theatralik vermuten darf. Chase kannte Grützner nicht mehr als Mitstudenten aus der Piloty-Klasse, da sich dieser vier Jahre vor Chase' Eintritt selbstständig gemacht hatte, doch ein freundschaftlicher Kontakt war beim offensichtlichen Gleichklang der Temperamente kein Wunder.⁸³ Die frühen Biografien der beiden deuten bei allem künstlerischen Ehrgeiz auf eine gewisse Leichtigkeit, sie bescheinigen eine Begeisterung für die Verkleidungen des Münchner Künstlerfaschings und eine Liebe zum Theater. Grützner hatte schon bei Akademiefesten verschiedene Rollen gespielt;⁸⁴ seit den späten 1860er-Jahren unterhielt er Kontakte zu Schauspielern und Sängern, zuweilen entwarf er Bühnenbilder und Kostüme.⁸⁵ In mehreren bekannten Gemälden wie *In der Theatergarderobe*, 1870, oder *Bauerntheater*, 1882, bewies er seine intime Kenntnis des volkstümlichen Theatermilieus.⁸⁶ Auf den bayerischen Volksbühnen wurde höfisches Leben gerne aus Sicht der einfacheren Bevölkerung inszeniert.

Auch Chase ironisierte mit der Figur des *Jester* höfische Kultur, indem er aus dem Narren einen komödiantischen Volksbelustiger machte, dessen Witz vom Alkohol beflügelt wird. Schließlich lag Chase das Komödiantische ebenso: Aus der Münchner Studienzeit ist eine Fotografie des Amerikaners in der Rolle des ›Bauerntölpels‹ erhalten,⁸⁷ und nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten ließ er sich als ›holländischer Raucher‹ ablichten. Legendar sind seine kreative Implementierung historischer Vorwürfe⁸⁸ und sein idiosynkratischer, phantasievoller Künstlerhabitus, der wesentlich zu seinem Image als Künstler mit Unterhaltungswert beitrug.⁸⁹ Im Gegensatz zu vielen US-amerikanischen Mitstudenten, die von Besuchen im Nationaltheater, insbesondere

82 *Bildnis Eduard Grützner*, ca. 1875 (Öl/Lw., 87×73,5 cm, Privatbesitz), Abb. in: Ruhmer 1984, S. 224; Ruhmer hat die Parallele aufgrund der Haltung und Gestalt der Hände aufgestellt; zum *Bildnis des Kupferstechers Karel van Mallery*, 1630–35 (Öl/Lw., 107,5×89,9 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Schleißheim, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/JZG6oDZ4W0> (Zugriff 12.08.2021), vgl. auch Kat. Ausst. München 2019, S. 314–319.

83 Begeistert schrieb Chase an seinen Gönner Coale über Grützner, ob er ihn bereits persönlich kannte, wird nicht deutlich; Chase an Coale, München, 27. März 1873, zitiert in: Brumbaugh 1959, S. 121.

84 Grützner 1922, S. 100, 128.

85 Ostini 1902, S. 70.

86 *In der Theatergarderobe*, [Schauspieler vor der Vorstellung], 1870, Öl/Lw., 77×133,5 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; *Bauerntheater*, 1882, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland.

87 ›William Merritt Chase in Farmer's Costume, on the occasion of a costume party at the Royal Academy Munich, ca. 1875‹, W.M. Chase Archives, Southampton, NY, The Parrish Art Museum, Gift of Jackson Chase Storm; Abb. in: Frohne 2009, S. 77.

88 Pisano, Longwell 1992; vgl. auch S. 288.

89 Chase' Habitus wurde schon zu Lebzeiten ausführlich thematisiert; Burns 1996, S. 20–23.

von Aufführungen der Opern Richard Wagners schwärmten, hatte es Chase vor allem das Volkstheater angetan. 1903, anlässlich seines einzigen Besuches in München nach seiner Studienzeit beschrieb er seiner Frau ein nostalgisches Déjà-vu: »I went to the Gartner Platz Theater tonight. It is the theater I used to go to so often. It is not changed at all, even the same drop curtain. For the moment I was taken back to the student days.«⁹⁰ Ob nun Grützner oder Chase zuerst mit dem Narrenmotiv begann, bleibt offen, doch Chase' im Folgenden nachvollzogene Motivgenese zeigt, dass er von einer ähnlichen Konstellation wie Grützner ausging.⁹¹

Vom sitzenden Musikanten zum aufrechten Trinker: Genese des *Court Jester*



Abb. 89 William Merritt Chase, *Serenade to a Cockatoo*, 1875, Öl/Lw., 35,6 × 45,7 cm, Verbleib unbekannt

Aus diesen Ikonografien und Prototypen sowie aus dem persönlichen Dialog mit Piloty und Grützner entwickelte Chase sein Bildkonzept. Dabei ließ er sich leiten von seinen Präferenzen für bestimmte Ausprägungen der Münchner (Mal-)Kultur zum einen und von seiner Einschätzung amerikanischer Erwartungshaltungen zum anderen. Allein die in Chase' Œuvre ansonsten ungewöhnliche Zahl erhaltener Vorstudien in verschiedenen Medien belegt die Bedeutung des Unternehmens für den Meisterschüler.⁹² Aus den Variationen des Motivs wird offen-

sichtlich, was Chase adaptierte und wo er neu konzipierte. An den Anfang der Entwicklungsserie ist eine Studie zu stellen, die einen ähnlichen Ausgangspunkt wie Grützner nahm. In der Ölskizze *Serenade to a Cockatoo*, 1875 (Abb. 89),⁹³ erkennt man (mit Mühe) einen Mann, der im Schneidersitz auf einem Teppich lagert, er trägt ein Kostüm mit heller Kappe und spielt Mandoline. Rechts von ihm flattert auf einem Gestell ein heller Kakadu vor dunklem Hintergrund und spielt damit eine prominentere Rolle als die kleine Sitzfigur. Die querformatige Komposition zerfällt in zwei Hälften, aus dem Nebeneinander der beiden will sich keine Dynamik entwickeln.

In einer Bleistiftskizze *The King's Jester Seated*⁹⁴ entwarf Chase eine neue Figur, die er in wichtigen Punkten wie der Sitzhaltung und dem Motiv der Zwiesprache in die Ölskizze *The King's Jester*, 1875 (Abb. 90), übertrug.⁹⁵ Dabei hat der Narr deutlich an

⁹⁰ Zitiert in Roof 1976, S. 195.

⁹¹ Diese direkte Verbindung ist bis jetzt nicht gezogen worden; Kat. Ausst. Sacramento 1978 (S. 40) nimmt allgemeine Parallelen zu Grützner an.

⁹² Darauf verweist Pisano 1979, S. 22.

⁹³ Pisano 2010, S. 131, F.5.

⁹⁴ *The King's Jester Seated*, n.d., Blei, 29,4 × 19,9 cm, Verbleib unbekannt; Pisano 2010, S. 184, D.10.

⁹⁵ Pisano 2010, S. 131, F.4.



Abb. 90 William Merritt Chase, *The King's Jester*, 1875, Öl/Lw., 48,3×33 cm, Verbleib unbekannt

Präsenz und Prägnanz zugenommen. Mit seinen langen, gekreuzten Beinen sitzt er nun frontal auf dem Teppich, hält eben inne im Bemalen seiner Marotte und scheint mit seinem Konterfei spöttische Zwiesprache zu halten. Die sich durch das Hochformat ergebende Raumhöhe wird von dem flatternden Kakadu in beinahe identischer Gestalt wie im ersten Entwurf belebt, jedoch befindet er sich über dem Narren, außerhalb seiner Kontrolle, was dem Ganzen Spannung verleiht. Kakadu und Narr heben sich von einer Vertäfelung und der Andeutung einer Tapiserie (?) ab. Der Kakadu und das Gesicht des Narren sind malerisch sorgfältig ausgearbeitet, mit zunehmender Entfernung von diesen Brennpunkten werden die Gegenstände in einer flüssigen, summarischen Pinselschrift umrissen. Im Gesicht des Narren stechen deutlich sein großzügiger Schnurrbart und seine rote Nase hervor. Wahrscheinlich handelt es sich bereits um das Modell für »Keying Up« – *The Court Jester*, doch sind seine Züge ver-

haltener formuliert. Der Raum ist zum improvisierten Atelier umgestaltet, im vorderen linken Eck stehen Töpfchen mit den Grundfarben blau, rot und gelb, welche auch die Farbigkeit des Bildes bestimmen. Hier gibt Chase ein selbstreflexives Stück über den kreativen Prozess und die Identität von Künstler und Werk, in dem ein Verweis auf die Farbenlehre eine selbstverständliche Rolle spielt. Aus dem spielerischen Umgang mit einem persönlichen Thema entsteht eine Skizze von großer Unmittelbarkeit, die zunehmende technische Gewandtheit und inhaltliche Unabhängigkeit beweist. Die Figur des Narren hat sich vom Musiker zum Maler gewandelt und nimmt direkten Bezug zum Topos des bildenden Künstlers als Narren, der die Bedingungen der Kunst referenziert.⁹⁶ Eine Wiederholung dieses Motivs ist nicht bekannt. In Kenntnis des endgültigen Bildes darf man vermuten, dass Chase seine akademische Formation evidenter machen und dem Publikum mit einem allgemeinverständlichen, weniger spezifischen Sujet entgegenkommen wollte.⁹⁷

Die Ölskizze *The Jester*, 1875, leitet schließlich die Serie der stehenden Narren ein, die zur endgültigen Bildform führt.⁹⁸ Bereits relativ genau ausgearbeitet ist der hier noch leicht nach rechts geneigte Kopf in auf die einschenkenden Hände konzentrierter Haltung. Chase erprobte dieses Einschenken in weiteren Zeichnungen.⁹⁹ Durch die entscheidende Wandlung vom sitzenden Maler zum ›aufrechten‹ Trinker lässt Chase seine Figur mehr Raum einnehmen und für den Betrachter präsenter werden. Auch Ronald Pisano hat vermutet, dass Chase sich für den thematischen Wandel mit Blick auf sein Zielpublikum entschied.¹⁰⁰ Ebenso mag die breite Akzeptanz des Grützner'schen Genres der heiligen und unheiligen Zechbrüder auf dem deutschen und US-amerikanischen Markt Chase dazu bewogen haben.¹⁰¹ Inzwischen haben sich Gestalt und Physiognomie zu ihrer endgültigen Form verfestigt. Der schlaksige Typus nach dem Vorbild von Grützners Hofnarr ist zum gedrungenen, kurzbeinigen Männlein mit großem Kopf und breiten Schultern mutiert. Damit nähert ihn Chase dem Typus des verwachsenen, sogenannten »natürlichen« Narren an, der durch Velázquez in der Kunstgeschichte etabliert und in der zeitgenössischen US-amerikanischen Wahrnehmung von Eduardo Zamacois y Zabala in *The Favorite of the King*, 1865–1867, wiederbelebt wurde.¹⁰² Des

96 Starobinsky 1985, S. 10, 15; zum Thema allg. vgl. Kat. Ausst. Münster, 2006.

97 Ein unlängst aufgetauchtes Bild eines schlafenden, sitzenden Narren schert aus der etablierten Sukzession der Varianten aus: *Jester Resting on a Chair* (Öl/Holz, 35,7 × 26 cm, sign. Will. M. Chase, dat. »Munich 75« u.r.) zuletzt bei Eldred's, East Dennis, MA, 23.11.2019); D. Frederick Baker, der Vorsitzende des Chase Catalogue Raisonné Projects bestätigt die Aufnahme des Werks in das Werkverzeichnis; Email an die Autorin, 22.02.2021.

98 *The Jester*, 1875, Öl/Holz, 18,4 × 14,3 cm, sign. Chase (o.l.), Verbleib unbekannt; Pisano 2010, S. 132, F.6.

99 *The Court Jester*, Tinte, 22,2 × 11,4 cm, Verbleib unbekannt; Pisano 2010, S. 184, D.11.

100 Pisano 2010, S. 132.

101 Cook 1978b (S. 100–101) bildete *Your Health* aus der Sammlung von Selmar Hess, New York ab; auch J.T. Wolfe besaß einen trinkenden Mönch von Grützner, *The Connoisseur*; Strahan 1879, S. 64.

102 URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EDUARDO_ZAMACOIS_Y_ZABALA_-_El_Favorito_del_Rey_\(Colección_Frankel_Family_Trust,_Dallas,_1865-67._Óleo_sobre_tabla,_56_x_45_cm\).jpg#metadata](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EDUARDO_ZAMACOIS_Y_ZABALA_-_El_Favorito_del_Rey_(Colección_Frankel_Family_Trust,_Dallas,_1865-67._Óleo_sobre_tabla,_56_x_45_cm).jpg#metadata) (Zugriff 12.08.2021); Gallati 1995 (S. 20); – Zamacois' Narrendarstellungen sind auch erwähnt bei Strahan 1876, S. 18; Strahan 1879a, S. 37.

Narren Zwirbelschnurr- und Ziegenbart entsprechen nebenbei dem Faible des jungen Chase für diese im Englischen »van Dyck« betitelte historische Bartkombination, die in den 1870er-Jahren, wie so vieles, eine Renaissance erlebte. Mit ihr distanziert er seinen Narren von den bartlosen, mittelalterlich anmutenden Typen Grütznern und Pilotys. Selbst die Betonung der roten Nase und der gichtstarren Hände des Gewohnheitstrinkers sowie die übertrieben großen Schuhe verorten diesen Narren in Chase' Gegenwart: dies ist keine Kunstfigur mit höheren Weihen, sondern ein realer Komiker mit kleinen Tricks, der gewiss kein Weltentheater vorführt.



Abb. 91 William Merritt Chase, *The Jester (Sketch of the Court Jester)*, 1875, Öl/Holz, 37,8×22,9 cm, Debra Force Fine Art, New York

Mit einer weiteren Ölskizze *The Jester (Sketch of the Court Jester)*, 1875 (Abb. 91),¹⁰³ nähert er sich der endgültigen Version an, bleibt aber in der sinnfälligen Gewichtung der Massen und Größenverhältnisse noch hinter der endgültigen Form zurück. Auffallend ist eine betont brillante Wiedergabe glänzender Effekte und die Steigerung der Farbe zu einem leuchtenden Rot sowie eine starke Modellierung der Beine, wie man ihr in spätmittelalterlichen Darstellungen bestumpfter biblischer Folterknechte begegnet; auch eine als Gewandstudie etwas hart geratene Draperie in einem Grün-Olivton erinnert an mittelalterliche Retabel. Chase' Ambition, sich in der europäischen Kunstgeschichte zu bewegen, hatte ihn offensichtlich »auf Abwege« in die Alte Pinakothek geführt. Diese Elemente verleihen dem Entwurf etwas Hartes, dezidiert Altdeutsches, das mit den glänzenden Stilprinzipien der Piloty-Schule konkurriert. Spätestens in diesem Stadium wird Chase Piloty seinen Entwurf vorlegt haben, wie es der Praxis der Meisterschüler entsprach –

erst mit dessen Zustimmung nahmen sie die Ausführung eines wichtigen Gemäldes in Angriff. Piloty wusste sehr wohl, dass selbst ein einfiguriges Debütbild unter der Fülle von Werken in einer großen Ausstellung durch Sujet, leuchtende Farben und einen brillanten technischen Vortrag Aufmerksamkeit erregen konnte.¹⁰⁴

103 Pisano 2010, S. 132, F.7.

104 Auch Pisano geht davon aus, dass Chase übertrieb, um wahrgenommen zu werden; Pisano 1982, S. 22.

Der Vergleich von Chase' letztem Entwurf mit der endgültigen Version legt nahe, dass der Meister auf die Bedeutung der Ausgewogenheit der Effekte hinwies und eine konsequente malerische Behandlung einforderte. Durch die differenzierte Herausarbeitung der unterschiedlichen Stofflichkeiten, der glänzenden Textilien und spiegelnden Hölzer, der Flüssigkeit im Glas und des blinkenden ›Diamanten‹ am Finger wird das finale »Keying Up« – *The Court Jester* zu einem charakteristischen Exempel malerischer Finesse, wie sie in der Piloty-Schule gepflegt wurde. Dazu gehört auch, dass Gesicht und Hände sehr viel detaillierter behandelt sind als etwa Bereiche des Gewandes, für die Chase in Piloty'scher Manier pastose Dunkelheiten und Glanzlichter nebeneinandersetzt, die erst mit einigem Abstand zu einem Ganzen verschmelzen – am augenfälligsten wird dies in den Samteffekten des Höschens und der Schuhe. Für die spiegelnden Flächen des Schrankes hat Chase auf die mit breitem Pinsel vertriebenen, dünnflüssigen Partien wenige Glanzlichter aufgesetzt. In der Wahl der kräftigen Rot- und Goldtöne wird Piloty den Schüler bestärkt haben, der darauf die grüne Draperie übermalte¹⁰⁵ – schließlich kommt Grün auf Pilotys barocker Palette praktisch nicht vor. Außerdem wurden Elemente zurechtgerückt und die Details des Gewandes sowie anatomische Übertreibungen reduziert – teilweise subtile Veränderungen, die jedoch in der Summe eine souveräne, ungleich organischere Gesamtwirkung ergeben. Das bis dahin eindimensionale Narrativ wird durch kleine Details um prägnante Bezugspunkte erweitert. Im Rückgriff auf *The Jester Seated* richtet sich der im Entwurf noch locker fallende Kopf der Marotte auf und wird zum aktiven Konterfei. Möglicherweise angeregt durch die Masken an der Rückenlehne des Stuhls, auf dem Grütznars Narr saß, installierte Chase zwei geschnitzte Masken auf dem Gesims des Schrankes – gleichsam als stille Teilhaber. Durch die prägnante Formel der grellbunten Figur vor dem sparsam gestalteten Hintergrund wirkt der Narr sehr unmittelbar. Immerhin wird dieser starke Effekt durch die Unterlebensgröße des Zwergs etwas abgemildert, und da er keinen Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt, kann dieser unbehelligt ein amüsiertes Überlegenheitsgefühl entwickeln.

Der Narr und sein Ebenbild konzentrieren sich auf das Einschenken, der »fruchtbare Moment« erfährt eine genrehafte Trivialisierung. Entsprechend wählte Chase für seinen volkstümlichen Narren ein Modell, dessen äußere Erscheinung eine bescheidene soziale Herkunft indiziert. Auch dessen Charakterisierung zeigt den Einfluss der Prinzipien der Diez-Schule, welche Chase in Gemeinschaft mit seinen Künstlerfreunden parallel erprobte. Deren Modelle stammten aus den Münchner Vorstadtkneipen und hatten derbe Gesichter und rote Trinkernasen. Als quasi bohemienshaften Gestus weisen viele Künstlerporträts aus dem Umfeld der Diez-Schule und des Leibl-Krei-

105 Chase hatte die grüne Draperie noch einmal angelegt; sogar mit bloßem Auge ist beim endgültigen Gemälde in der Pennsylvania Academy of the Fine Arts der untere Abschluss der Draperie ebenso deutlich sichtbar wie grüne Ränder entlang der Beine.

ses unverblümt rote Nasen auf.¹⁰⁶ Alkohol besaß nicht nur eine hohe gesellschaftliche Akzeptanz, das gemeinschaftliche Biertrinken als verbindendes Element unter den Ständen war ein vielzitatierter Topos.¹⁰⁷ Als Sujet für die Genremalerei erfreute es sich nicht nur bei einer lokalen Käuferschicht, sondern auch in den USA großer Beliebtheit.¹⁰⁸

Chase kontrastiert den volkstümlichen Typus mit einem schrillen, pseudoprächtigen Kostüm und bildet damit jenes temporäre Aussetzen der sozialen Realitäten ab, wie er es am Gärtnerplatztheater erleben konnte. Des Deutschen nicht mächtig, fühlte der amerikanische Student sich offensichtlich dort wohler, wo komplexere Inhalte durch Mimik und allgemeinverständliche Komik ersetzt wurden und mangelnde Sprachbeherrschung weniger störte als beim hohen Kunstgenuss. Der Narr als »Prototyp des melancholischen und schweigsamen Künstlers«, der dem Publikum zu Diensten sein muss,¹⁰⁹ tritt zurück gegenüber dem positiv besetzten Entertainer aller sozialen Schichten.

Ähnlich wie in den Theatern erlebten die Akademiestudenten bei Künstlerfaschingsfesten den Rausch des historistischen Verkleidungskults, in dem räumliche, zeitliche und soziale Grenzen ausgesetzt wurden. Das Künstleratelier war der performative Raum, in dem dieses schöpferische Verwandlungspotential ständig präsent war. Piloty, Grützner und viele andere Münchner Maler schufen dauerhaft solche Räume, welche sie mit Requisiten, Möbeln und Antiquitäten ausstatteten, die ihrer thematischen Nische entsprachen.¹¹⁰ Chase selbst hatte 1875 wohl bereits begonnen, schöne Dinge und Möbel zu sammeln,¹¹¹ während seines Aufenthalts in Venedig kamen weitere Objekte hinzu.¹¹² Das Atelier als Raum einer phantastischen Gegenwelt ließ sich von München nach New York verpflanzen – Chase' Tenth Street Studio wurde quasi sein Markenzeichen. Er machte dieses reizvolle Ambiente, das performativer Kunstraum und Ort der Begegnung mit Kunstfreunden zugleich war, auch zum Gegenstand zahlreicher Gemälde.¹¹³ In München auf allen Ebenen der eklektizistischen Aneignung und Transformation geschult, fand dieser dafür besonders empfängliche und talentierte Künstler

106 Zum Beispiel zeigen die Künstlerporträts von Alois Erdtelt rote Nasen: *Carl Marr*, 1879, Öl/Lw., 7 × 57,5 cm; *Der Maler Hermann Hartwich*, 1880, Öl/Lw., 106 × 70 cm, beide Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München; *Lovis Corinth*, 1881, Öl/Lw., 73 × 58 cm, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

107 So bspw. Grützner 1922, S. 133.

108 Gerade Grützners erfolgreiches Œuvre rund um das Trinken war dafür ein gutes Exempel, auch wenn ein verklärender »Weichzeichner« seinen Darstellungen stets etwas Märchenhaftes verlieh.

109 Kat. Ausst. Münster 2006, S. 28–29.

110 Kat. Aukt. München 1930, n.p.; – Pilotys Atelier war selbst in den USA Thema; F.C. Dumas, *Illustrated Biographies of Modern Artists*, Paris: Bachet 1882–1888, S. 155, zitiert in: Kat. Ausst. Southampton 1997, S. 109.

111 Roof 1976 (S. 41) setzt den Beginn der Sammlung mit dem antiken Stuhl an, auf dem Chase den Künstlerfreund Duveneck porträtierte; zu Chase' Sammlung vgl. auch Benjamin 1879, im Abschnitt »IV William Merritt Chase« n.p.; Kat. Ausst. New York 2005, S. 19.

112 Chase an S.P. Avery, Venedig, 2. Apr. 1878, Abschrift, artist file, Brooklyn Museum; vgl. S. 243, Anm. 167.

113 Es gab zeitgenössisch zahlreiche Beschreibungen von Chase' Tenth Street Studio, besonders ausführlich Moran 1879; seitdem Cikovsky 1976; Burns 1996, S. 50–53, 67–69; Frohne 2000, S. 241–242; Frohne thematisiert auch die Vorbildfunktion der »prachtvollen Interieurs der Künstlerdomizile Grützners, Kaulbachs, Makarts und Stucks in München«, ebd., S. 285–287, 291 passim; Hirshler 2016, S. 12–16; Longwell, 2014, S. 42.

neue Wege der kreativen Inszenierung seiner Malerei und seiner Person.¹¹⁴ Seine Atelierdarstellungen, die nicht unumstritten waren,¹¹⁵ adressierten die wachsende Kunstbegeisterung und Sammelleidenschaft der New Yorker Gesellschaft.

Fazit und Ausblick

Aus der Summe des in München künstlerisch Erlebten generierte Chase ein Bild, das für ein US-amerikanisches Publikum auf unterschiedlichen Ebenen lesbar war: Für die Kritiker stellte es sich als formal und technisch überzeugendes Gemälde sowie als unterhaltsames Porträt dar. Für die Ausstellungsbesucher war eine Karikatur europäischer, aristokratischer Traditionen dazu angelegt, statt des üblichen Minderwertigkeitskomplexes in kulturellen Dingen den Stolz auf die eigene demokratische Gesellschaftsform zu stärken. Als persönliche Reflexion auf die Rolle des Künstlers wird *The Court Jester* allenfalls von Chase' Künstlerkollegen wahrgenommen worden sein. Dem *Jester* wurde in den Ausstellungen von 1878 ungleich mehr Aufmerksamkeit zuteil als in den Jahren davor – was mit der Anwesenheit des inzwischen nach New York zurückgekehrten Künstlers und dem Staub, den er zusammen mit Gleichgesinnten mit der Art Students League und der Society of American Artists aufgewirbelt hatte, zusammenhängen dürfte. Im Jahr darauf übertrug Chase sein Erfolgsbild eigenhändig in eine Radierung.¹¹⁶ Die Reproduktion wurde als Druck verkauft sowie in verschiedenen Publikationen zu Chase abgebildet und sorgte so für die weitere Verbreitung des Motivs.¹¹⁷ Die lukrativen Möglichkeiten der Vermarktung der eigenen Produktion durch die Printmedien hatten die US-amerikanischen Akademiestudenten in München bei vielen Professoren und ehemaligen Studenten erlebt.¹¹⁸ Chase' seitenverkehrte Radierung hat die festen Formen in zarte, sich teilweise stark verdichtende Strichlagen aufgelöst. Chase entfernte sich bereits von der klar umrissenen und stofflichen Wiedergabe der Münchner Jahre und nahm die impressionistische Ästhetik vieler seiner späteren Gemälde vorweg.

114 Taube 2016.

115 S.G.W. Benjamin etwa fand Chase' Arrangements oberflächlich: »Thus it is in arrangements of rich stuffs that he excels, and obtains his best effects, and as such this painting of his studio is attractive.« Benjamin 1881a, S. 73; er kritisierte dasselbe Bild, über das J.B. Millet ganz anders urteilte: »... Mr. William M. Chase's In the studio, which has rightly been given the place of honor in the main gallery [...]. It [...] seems to contain every good and admirable quality of the Munich school, with an added purity and richness of color seldom if ever reached by the disciples of Munich.« Millet 1881, S. 204; – zu Chase' Atelierbildern als Teil einer neuen Konsumkultur vgl. Burns 1996, S. 50–53, 67–69; Longwell 2014, S. 12–14.

116 Die Radierung ist weit verbreitet, ein Abzug befindet sich u.a. in der Sammlung des Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Museum purchase, 1975.45, vgl. auch Pisano 2006a, S. 90–91.

117 Pisano 2006a, S. 91.

118 Hess 2009, S. 87–98.

Toby E. Rosenthal: *Elaine*, 1874



Abb. 92 Toby E. Rosenthal, *Elaine*, 1874, Öl/Lw., 97,9 × 158,8 cm, sign. u.l.: »Toby E. Rosenthal Munich. 1874«, Art Institute of Chicago, Gift of Mrs. Maurice Rosenfeld, 1917.3

Eine junge Frau mit offenem blondem Haar liegt reglos, aufgebahrt auf einem blumenbekränzten, schwimmenden Kahn – eine Lichtgestalt, die sich strahlend abhebt von ihrer dunklen Umgebung. (Abb. 92) Die hochaufragende Figur eines Mannes in schwarzer Kutte steht am Heck des Bootes, das er durch das stille, dunkle Gewässer steuert; am Horizont kündigt sich helles Morgenlicht an, doch noch ist alles von einem bewegten, dunklen Himmel überwölbt – ein weißer Vogel entfernt sich über dem Boot. Diese dramatische Szenerie verbildlicht eine Episode aus den *Idylls of the King*, einer Interpretation der Artuslegende von Alfred Tennyson (1859): Elaine, Maid of Astolat, stirbt aus unerwiderter Liebe zu Sir Lancelot of the Lake. Am Morgen nach ihrem Tod wird die Leiche der jungen Frau, ihrem letzten Wunsch entsprechend, vom stummen Diener ihres Vaters nach Camelot gerudert. Dort will die Tote ihre Klage gegen Lancelot posthum vorbringen – in Form eines Briefes, den sie in ihrer erstarrten Linken hält.

***Elaine* in San Francisco: eine Erfolgsstory**

Toby Edward Rosenthal vollendete *Elaine* 1874 in München. Nach Ausstellungen im Münchner Kunstverein und der Königlichen Akademie der Künste, Berlin, sowie in Hamburg wurde es in die USA verschifft,¹¹⁹ wo es nach kurzem Halt Anfang 1875 in der Elliot, Blakeslee & Noyes Gallery in Boston weiter nach San Francisco, dem Her-

¹¹⁹ Rosenthal 1927, S. 73; nur die Berliner Ausstellung ließ sich nachvollziehen, vgl. Kat. Ausst. Berlin 1874, Nr. 669.

kunftsor t des Künstlers reiste. Vom 30. März bis zum 10. April wurde es in der Snow and May Gallery gezeigt und schrieb dort Erfolgsgeschichte.¹²⁰ Für Rosenthal selbst begann der triumphale Weg des Bildes in Deutschland: In seiner Autobiografie berichtet er, die Berliner *Vossische Zeitung* habe anlässlich seiner Ausstellung in der Akademie der Künste ihr Erstaunen geäußert, von diesem Künstler noch nie etwas gehört zu haben, und insbesondere die »reine, romantische Konzeption«, die harmonischen Verhältnisse von Licht und Schatten und die Integration kunstvoll gemalter Details in die Gesamtwirkung des Gemä ldes hervorgehoben.¹²¹ Daraufhin habe ihm die Berliner Photographische Gesellschaft einen Reproduktionsvertrag angeboten und die *Illustrated London News* eine doppelseitige Abbildung von *Elaine* veröffentlicht. »Unverhoffte Weltreklame« nannte der Maler diese Veröffentlichungen.¹²²

So zeigte sich auch in Boston, wo *Elaine* zum ersten Mal auf US-amerikanischem Boden ausgestellt wurde, das kunstinteressierte Publikum wohlwollend gegenüber dem jungen Kalifornier und ließ die Präsentation zu einem finanziellen Erfolg werden.¹²³ In der Medienlandschaft San Franciscos setzte sich die Migration der Meinungen fort: *Elaine* eilte ihr Ruhm voraus – von Europa in die USA, von der Ostküste zur Westküste. Die Presse in San Francisco zitierte die Berichte aus Boston oder New York, die sich ihrerseits teilweise auf europäische Korrespondenten berufen hatten¹²⁴ – hier ist das klassische Phänomen der Aufwertung der Kunsturteile vom Zentrum zur Peripherie zu beobachten. Unterstützt von Rosenthal und seiner dort ansässigen Familie befeuerte die Presse in San Francisco die Erwartungen: Rosenthals Vater Jacob, der aus Strasburg in Westpreußen (heute Brodnica in Polen), eingewandert war, spielte der lokalen Presse Berichte über Rosenthal Jr. in München zu. Ohnehin war dieser in seiner Heimatstadt kein Unbekannter: Auf dem jährlichen Mechanics Fair wurden seine Bilder gezeigt,¹²⁵ und während eines Besuchs in San Francisco 1871 hatte er für die bessere Gesellschaft einige Porträtaufträge ausgeführt.¹²⁶

Nachdem sich der Kontinentaltransport des Bildes mit der Eisenbahn um 40 Tage verzögert hatte, herrschte bei dessen Ankunft eine Atmosphäre hysterischer Antizipation. Seit einem halben Jahr wurden Reproduktionen von Rosenthals Gemä lde verkauft,¹²⁷ und die Nachfrage nach Tennysons Buch konnte kaum mehr befriedigt werden. Die San

120 Elliot, Blakeslee & Noyes Gallery, Boston, Jan.-Feb. 1875; Anon. 1875f; Snow and May Gallery, San Francisco, 20. März – 10. Apr. 1875; URL: <https://www.artic.edu/artworks/72320/elaine?q=Elaine> (Zugriff 12.08.2021); Rosenthal 1927, S. 73.

121 Ausschnittweise in englischer Übersetzung zitiert in: Haley 1936, Bd. 3, S. 13.

122 Rosenthal 1927, S. 77.

123 Rosenthal schreibt in seinen Erinnerungen, der Grund der Ausstellung sei ein »wohl tätiger Zweck« gewesen, dem nach Abzug der Kosten etwa M 10.000.- zugeführt wurden; ebd., S. 73; vgl. auch Anon. 1875g.

124 Anon. 1875h; ebenso erschienen der erwähnte Artikel aus dem *Boston Daily Advertiser* vom 6. Jan. (Anon. 1875g) im *Daily Evening Bulletin* vom 19. Jan. 1876, 87, S. 4; und der Artikel »T R« des »Munich correspondent« des *New York Herald* im *Daily Evening Bulletin*, 9. März 1875 (Anon. 1875i).

125 Neben dem *San Francisco Chronicle*, der am häufigsten über Elaine berichtete, beschäftigte sich *The Hebrew* immer wieder mit ihr; Kramer, Stern 1978, S. 16–17.

126 Kramer, Stern 1978, S. 14–20.

127 Ebd., S. 28–29.

Franciscans besuchten *Elaine*-Clubs, spielten den *Elaine*-Waltz, rauchten *Elaine*-Zigaretten und aßen im *Elaine*-Restaurant¹²⁸ – es war eine Kampagne im Gange, die mit dem Hype um Hans Makart in Wien vergleichbar war. Wenige Tage vor Ausstellungsbeginn intensivierte die Presse ihre Berichterstattung und lancierte eine hochdramatische Nacherzählung der Werkgenese in München, berichtete über den Streit mit dem Auftraggeber aus San Francisco um den Preis des Bildes sowie die Kaufofferten renommierter Persönlichkeiten¹²⁹ und sie brachte die Geschichte vom *local boy* (Rosenthal) in Umlauf, der als Modell ein *local girl* auserwählt und sich womöglich in sie verliebt hatte.¹³⁰ Als die Snow and May Gallery endlich ihre Türen öffnete, wurde sie in den ersten drei Tagen von knapp 4.000 Besuchern überrannt.¹³¹ In der Nacht zum vierten Tag wurde das Gemälde gestohlen, nach drei weiteren Tagen entdeckt und erneut ausgestellt.¹³² Die ungeheuer emotionalen Reaktionen des Publikums – das die Wiederauffindung des Bildes zur ritterlichen Rettung der dargestellten Jungfrau stilisierte – standen nun im Mittelpunkt der nie restlos aufgeklärten Kriminalgeschichte.¹³³ Rosenthal selbst bezeichnete den Diebstahl als »weitere originelle Reklame für das Bild«.¹³⁴

Die Frage nach den Gründen für die beispiellose Popularität von *Elaine* in San Francisco 1875 hat ihre Rezeption im 20. Jahrhundert bestimmt.¹³⁵ Die soziokulturellen Untersuchungen von Kramer und Stern, von Hjalmarson und Pinder beschäftigen sich primär mit *Elaines* Faszinationskraft für die in Kunstdingen relativ unbeleckte Gesellschaft der Stadt an der Westküste.¹³⁶ Inwieweit ihre Präsentation als Beweis für die Etablierung eines breiten Kunstinteresses gewertet werden kann, lässt sich nicht beantworten. Pinder nimmt an, dass Besucher aller Klassen die Ausstellung als populäre Unterhaltung betrachteten¹³⁷ und erst durch deren Gefährdung die ideelle Komponente des Bildes mit der sentimental verquickten. In ihrer Studie nimmt sie die Faszination der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts für Ritterlichkeit und Rittertum – die im »jungen Westen« eine besonders zwiespältige Ausprägung fand – als Ausgangspunkt für ihre Untersuchung des Schnittpunkts zwischen dem Narrativ der *Elaine*-Epi-

128 Ebd., S. 22.

129 Fisher 1875; der Autor thematisiert vor allem den jungen Rosenthal vor seiner Zeit an der Akademie; *San Francisco Chronicle*, 28. März 1875 zitiert in: Kramer, Stern 1978, S. 26.

130 Zum Lokalstolz vgl. Pinder 1996, S. 71–72, zum Modell Hattie Green, S. 72; Pinder zitiert hierfür einen Artikel aus *Daily Alta California* vom 7. Apr. 1875; vgl. auch Kramer, Stern 1978, S. 24.

131 Genau gesagt 3.773; Kramer, Stern 1978, S. 30; Pinder 1996 (S. 67) spricht sogar von 8.000.

132 Rosenthal erzählt von dem Gerücht, man hätte der Besitzerin 100.000 Mark geboten, was die Diebe auf die Idee gebracht hätte; er selbst beschreibt die Diebe als Kunstliebhaber; Rosenthal 1927, S. 73–74; zur Wiederauffindung siehe auch *Secrets* 2004, S. 175–178.

133 Kramer, Stern 1978, S. 21–50; Hjalmarson 1999, S. 43–44.

134 Rosenthal 1927, S. 74.

135 Rosenthal 1927, S. 69–74; Hailey 1936, Bd 3, S. 7–10; Kramer, Stern 1971; Kramer, Stern 1978, S. 21–50; Pinder 1996, darin das Kapitel »The Knight, the Damsel and the Feminine Chivalric Ideal: Toby E. Rosenthal's Elaine as a Case Study«, S. 67–128; Pinder 1998; Hjalmarson 1999, darin das Kapitel »Realism Revisited«, S. 34–45.

136 Hjalmarson 1999, S. 2–33.

137 Pinder 1996, S. 102; der Eintrittspreis war mit 25c erschwinglich; der Zirkus bspw. kostete 50c.

sode aus der Artuslegende und der Geschichte von Raub und Rettung des Gemäldes.¹³⁸ Dagegen sind bei der formalen Analyse und kunsthistorischen Einordnung des Bildes eher allgemeingültige Etiketten vergeben worden: So wurde behauptet, *Elaine* zeige Rosenthals Beherrschung des »romantischen Stils« der Münchner Akademie, sie rufe mit ihrer »caravagesken Lichtsituation« barocke Vorbilder auf¹³⁹ und spiegle den Einfluss der Präraffaeliten.¹⁴⁰ Doch es gibt auch konkrete Hinweise auf kompositorische Parallelen zu Gustav Dorés *Elaine*-Illustrationen und Hans Makarts *Die Scheintote Julia von Capulet*.¹⁴¹

Zwischen den Mechanismen der Rezeption, wie sie Pinder für das Publikum von San Francisco definiert hat, und denen, wie sie für ein Münchner Publikum angenommen werden können, bestanden sowohl Übereinstimmungen als auch aufschlussreiche Unterschiede. Die Differenzen betrafen die Erwartungshaltung gegenüber einem literarischen Thema, die Auseinandersetzung mit dem Tod, die gesellschaftliche Rolle der Frau und die Wahrnehmung der Natur. Im Folgenden soll untersucht werden, wie Toby Rosenthal in München dieses Thema – in ständiger Auseinandersetzung mit lokalen Gegebenheiten auf der einen Seite und seinen Annahmen über die kalifornischen Erwartungen auf der anderen – konzipierte, vorbereitete und ausführte, welche formal-ästhetischen und inhaltlich-psychologisierenden Voraussetzungen und Vorbilder in diesen Entwicklungsprozess einfließen, welche Wirkung der Maler mit seiner Inszenierung zu erzielen gedachte und welche er tatsächlich provozierte.

Ihre ästhetisch-formale Entstehungsgeschichte

Toby Rosenthal erhielt den Auftrag für *Elaine* von Tiburcio Parrott,¹⁴² einem Bankier und Geschäftsmann in San Francisco, im April 1872, kurz vor seiner Abreise nach einem neunmonatigen Aufenthalt in seiner Heimatstadt. In seinen Erinnerungen schildert Rosenthal faszinierende Ausflüge in die kalifornische Wildnis, aber auch die kulturelle Ödnis und das unterentwickelte Kunstverständnis der Stadt, das sich in einigen Porträtaufträgen erschöpfte. Umso mehr freute er sich, nun als Historienmaler gefordert zu sein.¹⁴³

Rosenthal war seit 1869 Komponierschüler Pilotys an der Akademie und hatte bereits sehr erfolgreiche Genrebilder vorzuweisen, darunter *Der Letzte Liebesgruß* [auch *Der letzte Liebesdienst*], sein erstes, 1868 in San Francisco ausgestellt Gemälde, dessen Darstellung eines Kinderbegräbnisses die Menschen zum Weinen gerührt haben

138 Ebd., S. 69.

139 Kat. Ausst. Washington 1983, S. 62.

140 Permanent collection label AIC, URL: <https://www.artic.edu/artworks/72320/elaine> (Zugriff 12.08.2021).

141 In der Bildakte am Art Institute of Chicago befindet sich dazu ein kenntnisreicherer Text, der von einer wissenschaftlichen Mitarbeiterin des Museums stammen dürfte; AIC, Rosenthal, Object Folder 1917.3.

142 Rosenthal 1927 (S. 69, passim) nennt ihn Tiburtio Parrot; zeitgenössisch findet man auch andere Varianten; zutreffend ist wohl Tiburcio Parrott wie bei Kramer, Stern 1978, S. 22, vgl. auch URL: <https://www.findagrave.com/memorial/56958670/tiburcio-parrott> (Zugriff 12.08.2021).

143 Rosenthal 1927, S. 65–69; drastischer an B.P. Avery, San Francisco, zitiert in: Kramer, Stern 1978, S. 20.

soll,¹⁴⁴ sowie *Sebastian Bach mit seiner Familie bei der Morgenandacht*, 1870, welches das Kunstmuseum in Leipzig für einen sagenhaften Preis erworben hatte.¹⁴⁵ Die Münchner Ausbildung Rosenthals war etwas unorthodox verlaufen:¹⁴⁶ Er hatte die Antikenklasse nach einem Jahr verlassen und bei dem jungen Absolventen der Piloty-Schule, Karl Raupp, privat studiert. Piloty nahm ihn einige Jahre später trotzdem auf, sah allerdings noch Nachholbedarf im »Technischen« und entwarf einen »Arbeitsplan«, der unter anderem einen Studienkopf und ein »liegendes Mädchen in Lebensgröße auf weißen Kissen« vorschrieb.¹⁴⁷ Sowohl Rosenthals humoristische als auch seine melancholischen Genrebilder fanden Käufer auf beiden Seiten des Atlantiks, mehrere waren bereits von deutschen Kunstanstalten reproduziert worden.¹⁴⁸ Außerdem unterhielt er Arbeitsbeziehungen mit verschiedenen Zeitschriften, so sollen nicht zuletzt auf seine Anregung hin die malerischen Reize Rothenburgs publik geworden sein.¹⁴⁹ Während des Krieges mit Frankreich 1870/71 fertigte er zusammen mit Otto Seitz in München Zeichnungen »vom Kriegsschauplatz« für einen Stuttgarter Verleger.¹⁵⁰ Selbst während seines Besuchs in San Francisco 1871 belieferte er die *Leipziger Illustrierte*.¹⁵¹

In seiner Autobiografie, die nur bis etwa 1880 reicht und posthum erschien, zeichnete Rosenthal den Entstehungsprozess von *Elaine* nach: Er beschrieb verschiedene Stadien der Werkgenese und Studien nach der Natur – wovon sich keine greifbaren bildlichen Zeugnisse erhalten haben –, doch über Anregungen, Vorbilder und dergleichen schwieg er sich aus. Das Buch liefert interessante, aber nicht notwendigerweise korrekte Informationen. Es diente Rosenthals Stilisierung zum begabten, dabei bescheidenen und hart arbeitenden, dabei rasch zu Erfolg gelangten US-amerikanischen Künstler in München.¹⁵² Sein Auftraggeber Parrott wünschte sich ein Bild von

144 »Der letzte Liebesdienst, nach seinem Oelgemälde auf Holz übertragen von Toby Rosenthal aus San Francisco«, in: *Die Gartenlaube* (1869), 27, Text S. 432, Abb. S. 421, URL: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_\(1869\)_421.jpg&oldid=-](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_(1869)_421.jpg&oldid=-) (Zugriff 12.08.2021). – Auf dem Mechanics Fair im Sept. 1868 trug es den Titel »Affection's last Offering«; – Pinder bestätigt die Beliebtheit dieses und eines weiteren Bildes, *Pleasures and Pains of Spring* [Frühlings Lust und Leiden], in San Francisco; Pinder 1994, S. 23; Pinder 1996, S. 80–81; vgl. auch Kramer, Stern 1978, S.173–176.

145 (1945 zerstört), wurde 1872 für 2.360 Taler erworben; der hohe Preis ist wohl mit der Verehrung der Stadt für Bach zu erklären; Ludwig 1992a, S. 27–28.

146 Es gibt einen Hinweis darauf, dass Rosenthal bei seiner ersten Bewerbung an der Akademie an die Kunstgewerbeschule verwiesen wurde; Bildtext zu Toby Rosenthal »Die letzte Liebesgabe«, in: *Die Gartenlaube* (1869), 27, S. 432.

147 Rosenthal 1927, S. 43.

148 Zu den Reproduktionen seiner Gemälde bei Franz Hanfstaengl, der Photographischen Union in München und der Photographischen Gesellschaft in Berlin vgl. Hess 2009, S. 98, Anm. 44.

149 Rosenthal berichtete nach einem Studienaufenthalt in Rothenburg (wohl 1869) an den Verlagsinhaber der *Gartenlaube* Ernst Keil, der daraufhin einen illustrierten Artikel publiziert haben soll. Den Anspruch Rosenthals, Rothenburg »entdeckt« zu haben, bestätigt Hagen 2006, S. 45–47.

150 Es handelte sich um den Verleger Holberger; Rosenthal 1927, S. 53–54.

151 Ebd., S. 66.

152 So ist beispielsweise erwiesen, dass er, entgegen seiner Behauptung in den *Erinnerungen*, nicht in den USA geboren wurde, sondern noch vor der Auswanderung seiner Eltern in Ostpreußen und somit kein »waschechter« Amerikaner war; Kramer, Stern 1978, S. 3–5; Haley 1936, Bd. 3, S. 1.

Elaine, der berühmten tragischen Frauenfigur aus seiner Lieblingsballade *Idylls of the King*. Seit seiner Veröffentlichung 1859 hatte Alfred Tennysons Versepos den Stoff so weit popularisiert, dass auch dessen bildliche Darstellung eine gewisse Standardisierung erfahren hatte.¹⁵³ Für ein kleinformatiges Bild einer von Rosenthal frei zu wählenden Szene¹⁵⁴ wurde die eigentlich großzügige Summe von 1.600 \$ angesetzt, doch Format und Preis sollten später Anlass zum Zerwürfnis zwischen Auftraggeber und Künstler geben.¹⁵⁵ Denn schon in der Entwurfsphase erkannte Rosenthal nach eigener Aussage, dass das Unternehmen komplizierter war als angenommen, dass das »Sujet sich nicht auf einer kleinen Leinwand erschöpfend darstellen ließe« und dass es sich »je mehr [er] in den Stoff eindrang, desto schwieriger gestaltete«.¹⁵⁶ Er entschied sich für eine größere Leinwand und nahm gezielt in Kauf, eventuell einen anderen Abnehmer finden zu müssen.¹⁵⁷ Mit dem gewählten Format von 97,9 x 158,8 cm vollzog er den Schritt vom privaten Sammlerstück zum Ausstellungsbild.

Schon während der Passage über den Atlantik fertigte Rosenthal erste Zeichnungen. In München zeigte er Piloty einen Kompositionsentwurf. Seine Aussage, Piloty habe das Thema nicht gekannt, doch seine »Disposition der Figuren und die Linien« hätten ihm gefallen – wirkt unglaublich angesichts der ausgewiesenen Begeisterung des Meisters für englische Geschichte und Literatur. Auch hätte Rosenthal die visuelle Ausformulierung seines Stoffes in keiner anderen Schule so perfekt vorbereiten können: Für den Professor und seine Schüler gehörte die Inszenierung des tragischen Todes einer historischen Persönlichkeit oder einer bedauernswerten Heroine sozusagen zum Kerngeschäft.

Anregungen aus der Piloty-Schule: Gabriel Max & Hans Makart

Nach der Initialzündung für die Entwicklung einer realistisch formulierten Historienmalerei durch die Belgier Louis Gallait und Edouard de Bièfve ließen sich Piloty und in der Folge einige seiner prominenten Schüler vor allem von Paul Delaroche und dessen Nachfolgern stilistisch und konzeptionell anregen.¹⁵⁸ Delaroche galt als Erfinder des historischen und/oder literarischen ›Unglücksfalls‹, dessen Protagonisten lebendig und psychologisierend aufgefasst werden sollten.¹⁵⁹ Zwei berühmte Gemälde des Meisters zeichneten Lösungsmöglichkeiten für das Erscheinungsbild von Toten auf dem Wasser

153 Mancoff 1990, S. 165–166, 174–175; Mancoff untersucht das Phänomen nur für England und Rosenthal kommt bei ihr nicht vor, doch die Parallelen zu Pinders Studie über San Francisco sind eng.

154 Rosenthal 1927, S. 69.

155 Bei einem ungefähren Wechselkurs von 1:4 kann man von zeitgenössisch etwa 6400 Mark ausgehen.

156 Rosenthal 1927, S. 70.

157 Ebd.

158 Vgl. zum Thema allg. Schoch 1997; Mai 1990.

159 Härtl-Kasulke 1991, S. 61–63; Büttner 2003, zum Einfluss der französischen Malerei S. 26–30, der belgischen S. 39–42; Kat. Ausst. Berlin 1968, S. 138, Nerlich 2015, zu Delaroches Popularität in München, S. 96.

vor: *Kardinal Richelieu in seiner Staatsbarke auf der Rhône*, 1829,¹⁶⁰ als Präfiguration seines Totenzugs – ein Bild, mit dem sich Piloty in Vorbereitung auf sein *Wallensteins Zug nach Eger*, 1861/62, intensiv beschäftigt hatte¹⁶¹ – sowie *La Jeune Martyre*, 1855,¹⁶² eine einsam auf dem nächtlichen Tiber treibende Frauenleiche. Zwischen diesen beiden von Delaroche vorgeführten Extremen von Pracht und suggestiver Leere bewegt sich auch Rosenthals Komposition: Er lässt seine Leiche diagonal übers Wasser gleiten wie Delaroche Richelieu und seine Elaine leuchten wie jener seine Märtyrerin – und sie ebenso von einem Mann stumm betrauern (in *La Jeune Martyre* übernimmt diese Rolle ein silhouettierter Glaubensbruder am Ufer). Gleichzeitig mit Rosenthals Eintritt in Pilotys Klasse brillierten zwei ihrer ehemaligen Meisterschüler in diesem Genre: Gabriel Max perfektionierte gerade – anknüpfend an Piloty, Delaroche und Ary Scheffer sowie an George Frederic Watts und präraffaelitische Vorbilder – die Interpretation des ›weiblichen Leidens und Sterbens‹,¹⁶³ und Hans Makart präsentierte eine *Scheintote Julia Capulet*, 1869, die in schönen Gewändern, mit gelöstem Haar auf prächtigen Kissen ruht,¹⁶⁴ Max zog 1874 – also während der Entstehungszeit von *Elaine* – mit zwei Varianten dieses Themas nach.¹⁶⁵ Rosenthals bildnerisches Resultat zeigt deutlich, dass ihm Makarts barocke Bildanlagen und dynamische Kompositionen weniger lagen als Max' stille Fassungen.

Gabriel Max hatte mit der Ausstellung der *Märtyrerin am Kreuz, (Hl. Julia)*, 1867,¹⁶⁶ im Münchner Kunstverein einen Überraschungserfolg gelandet. Das Bild handelt von einer jungen Frau, die sich in der Selbstaufgabe an Gott verwirklicht – so die zeitgenössische Lesart – der Ausdruck ›lebendigen Glücks‹, den sie im Tod trage, löse die Liebe und Bekehrung eines jungen Römers aus. Im Publikum weinten die Damen, welche sich mit dem Opfer der Märtyrerin identifizierten, während die Herren mit einem gewissen Unbehagen gegenüber dem unmännlichen Verhalten des Jünglings zunächst spotteten.

160 *Kardinal Richelieu in seiner Staatsbarke auf der Rhône*, 1829, Öl/Lw., 57,2 × 97,3 cm, Wallace Collection, London. URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/emp/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=4456&viewType=detailView> (Zugriff 12.08.2021).

161 *Wallensteins Zug nach Eger*, 1861/62, Öl/Lw., 121,9 × 151 cm, Privatbesitz New Orleans; zu Pilotys Beschäftigung mit diesem Werk in Vorbereitung auf sein *Wallensteins Zug nach Eger* vgl. Wijsenbeek 2003, S. 188–189.

162 *La Jeune Martyre*, Öl/Lw., 171 × 148 cm, Le Musée du Louvre, Paris, URL: <https://www.akg-images.de/archive/La-jeune-martyre-2UMDHUHL3AVF.html> (Zugriff 12.08.2021).

163 Weniger für Max als für Rosenthal kommt als Anregung auch John Everett Millais' *Ophelia*, 1852, in Frage, die 1872 zum ersten Mal ausgestellt wurde; Pinder 1996, S. 82.

164 Hans Makart, *Die scheinote Julia Capulet*, 1869, Öl/Lw., 196 × 166 cm, Belvedere, Wien; vgl. Frodl, Husslein-Arco 2013, S. 99–100, URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2539/die-scheintote-julia-capulet> (Zugriff 12.08.2021).

165 Gabriel Max, *Julia Capulet am Hochzeitsmorgen*, zwei Gemälde mit gleichlautendem Titel, beide 1874 datiert: Nr. 1. Öl/Lw., 41,9 × 51,3 cm, Neue Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum; URL: <https://www.akg-images.de/archive/Julia-Capulet-am-Hochzeitsmorgen-2UMEBMAF7DJV.html%202>; 2. Öl/Lw., 144 × 216 cm, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Oldenburg; URL: <https://artsandculture.google.com/asset/julia-capulet-am-hochzeitsmorgen/RwHzzxir78G9pg?hl=de> (Zugriffe 12.08.2021).

166 *Märtyrerin am Kreuz, (Hl. Julia)*, 1867, Öl/Lw., 121,9 × 93,3 cm, Frye Art Museum, Seattle; über URL: https://fryemuseum.org/founding_collection/ (Zugriff 12.08.2021), weitere Versionen in der Nationalgalerie Prag und in Privatbesitz.

Die pikante Mischung aus Schönheit und Tugend, aus Erotik und Unschuld, eine sorgfältige malerische Ausführung und eine exquisite, gedämpfte Farbigkeit übten differenzierte Reize auf männliches und weibliches Publikum aus.¹⁶⁷ Die *Hl. Julia* gab den Startschuss für Gabriel Max' Karriere: Bruckmann, eine der großen, in München ansässigen Kunstreproduktionsanstalten, nahm den Künstler unter Vertrag, erwarb sein Bild zu einem beachtlichen Preis und verpflichtete ihn zu dessen Präsentation auf der Pariser Weltausstellung 1867. Zwei Jahre später erregte Max mit einem weiteren Beispiel des morbidschönen Genres Aufsehen: In einem dunklen Raum sinniert *Der Anatom*, 1869,¹⁶⁸ über einer Mädchenleiche, die als Lichtgestalt mit aufgelöstem Haar auf dem Seziertisch liegt; er hat das Leintuch, das sie bedeckt, etwas gelüftet und ihre Brust freilegt. Die unterschwellig wirksamen Gegensatzpaare von Faszination und Abstoßung, weiblicher Verführungskraft und männlicher Gewalt sind der *Hl. Julia* verwandt,¹⁶⁹ doch geht der Darwinist und Spiritualist Max hier einen Schritt weiter, spricht offen die Frage nach der Herkunft des Menschen und nach dem Weg der Seele nach dem Tod an – nach Max' Verständnis moderne, wissenschaftliche Fragestellungen.¹⁷⁰ Selbst wenn es keine Hinweise auf eine ähnliche Interessenlage Rosenthals gibt, beschäftigte ihn die sentimentale Anrührung des Betrachters durch die Verbildlichung von Tod und Reue seit einigen Jahren. Zu seinem frühen motivischen Repertoire zählten ein Kinderbegräbnis, Kinder am Grab ihrer Mutter und der Kummer eines jungen Mönchs.¹⁷¹

Alfred Tennysons »Elaine«: Probleme des literarisch-künstlerischen Transfers

Then rose the dumb old servitor, and the dead,
Oared by the dumb, went upward with the
flood–/In her right hand the lily, in her left/
The letter–all her bright hair streaming down–/
And all the coverlid was cloth of gold/
Drawn to her waist, and she herself in white/
All but her face, and that clear-featured face/
Was lovely, for she did not seem as dead,
/But fast asleep, and lay as though she smiled.¹⁷²

167 Pecht 1879, S. 325–326; Althaus 2010, S. 76–84.

168 *Der Anatom*, 1869, Öl/Lw., 136,5 × 189,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

169 Die wechselseitigen Bezüge zwischen der Mädchenleiche, dem Wissenschaftler, dem sie durch ihren toten Körper Erkenntnis ermöglicht, und dem Text, in den diese Erkenntnis übersetzt wird und der beider Tod überdauert, behandelt Bronfen 2004 im Kapitel »Vorbereitung einer Autopsie«, S. 13–27.

170 Zur Toten bei Gabriel Max vgl. Althaus, Böller 2010.

171 Zu den erstgenannten vgl. S. 392, Anm. 144. – In etwa zeitgleich zu *Elaine* malte Rosenthal für den amerikanischen Sammler F.E. Schmeitz aus Pittsburgh *Mahnt mich nicht, daß ich alleine bin, vom Frühling ausgeschlossen*, 1875, das Bild eines jungen Mönchs, der sehnsüchtig zwei sich paarende »zärtliche Schmetterlinge« aus seiner Zelle beobachtet; Datierung nach Hayley 1936 (Bd. 3, S. 22) »Representative Works of Toby Rosenthal«; hier »Nature and Humanity«, ebd., S. 14; als »Young Monk« auf der *Centennial Exhibition* ausgestellt und gelobt; Weir 1878, S. 122; es weist Parallelen auf zu Gabriel Max, *Die Nonne im Klostergarten*, 1869, Öl/Lw., 86,5 × 98 cm, Hamburger Kunsthalle, und zu Charles De Groux, *Regrets*, 1855, Öl/Holz, 41 × 29 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

172 »Lancelot and Elaine« in: Lord Alfred Tennyson, *Idylls of the King and a Selection of Poems*, New York: Signet 1981, S. 164, zitiert in Pinder, 1996, S. 77.

Des Dichters explizite Beschreibung von Atmosphäre, Figuren und Ausstattung machte Rosenthal wohl zunächst zuversichtlich, er könne diese visuell übersetzen. Doch als es an die Ausführung ging, musste er sich die Unzulänglichkeit seines Vorgehens eingestehen:

Ich empfand immer mehr die großen Schönheiten und die Stimmung, von der diese Dichtung erfüllt ist, und immer weniger befriedigte mich mein Bild. Um dem Geist und dem Rhythmus der Dichtung gerecht zu werden, versuchte ich immer neue Aenderungen in Linien, Ton und Verteilung der Massen.¹⁷³

Tennysons Nachdichtung der Episode aus der mittelalterlichen Artuslegende reflektiert Befindlichkeiten des 19. Jahrhunderts: die romantische Wahrnehmung der Natur, die Unsicherheit über eine Veränderung der Geschlechterrollen, eine nostalgische Faszination für Rittertum und die Sehnsucht nach Erfüllung in spiritueller Liebe.¹⁷⁴ Die gesellschaftliche Relevanz dieser Aspekte war in der angelsächsischen Welt und in Deutschland unterschiedlich ausgeprägt.¹⁷⁵ Rosenthals *Elaine* zeigt, dass er sich der Unterschiede bewusst war und er sein Bild primär für das Publikum in San Francisco konzipierte, was eine differenzierte Assimilation und sogar die Ablehnung in München gängiger Konventionen erforderte. Im Vergleich etwa zu Gabriel Max' Werken lassen sich eine Reduzierung der Unmittelbarkeit und der erotischen Konnotation, dafür eine detaillierte Ausformulierung des gesamten Bildraums sowie dekorativer Details beobachten. An den Reaktionen des Zielpublikums würde sich der »Erfolg« dieses Vorgehens ablesen lassen, oder anders gesagt an der affektiven Empathie für das Bildthema und an der Achtung für dessen Interpreten. Rosenthals formalästhetische Strategie sah eine präzise Komposition mit realistischen Ausdrucksmitteln und eine leicht verständliche Ikonografie vor. Durch die ausformulierte Symbolhaftigkeit sollten die Affekte des Betrachters direkt angesprochen werden. Indem er auf tieferliegende psychologische Bedürfnisse einging, agierte dieser Ansatz manipulativ.¹⁷⁶ Seine sozial-mediale Kampagne unterstrich das Selbstverständnis des Künstlers im Verhältnis zum Auftraggeber, die Herausforderungen der Werkgenese bis zur Selbstaufgabe und dergleichen Topoi, welche zu den Komponenten vieler Künstlerlegenden gehören.¹⁷⁷

173 Rosenthal 1927, S. 71; man kann davon ausgehen, dass Rosenthal viele, nicht erhaltene, Entwürfe fertigte, nur einer ist belegt als *Entwurf z.d. Gemälde Elaine*, 1869, (ohne genauere Angaben), er wurde 1918 von der Galerie Heinemann an den Glaspalast (und unverkauft an Rosenthals Witwe zurück-)geliefert; URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-30652.htm> (Zugriff 12.08.2021).

174 Vgl. Ahem 2004.

175 Vgl. Kat. Ausst. Berlin 1968, S. 21–28.

176 Ich folge hier in groben Zügen Meisel 1986, S. 69.

177 Nach eigenen Angaben versuchte Rosenthal so beharrlich diese Anforderungen zu erfüllen, dass er seine Gesundheit gefährdete, und Piloty, besorgt um den begabten Schüler, die Vernichtung des späteren Meisterwerks verlangte; Rosenthal 1927, S. 71; Kramer, Stern 1978, S. 23–24, zitieren dazu den *San Francisco Chronicle*, 30. März 1875.

Anders als seine Mitstreiter in der Verbildlichung dieser *Elaine*-Episode deutete Rosenthal weder Ausgangs- noch Endpunkt der Überfahrt an,¹⁷⁸ sondern fokussierte die Passage der Toten und implizierte lediglich über die Ruderleistung des Fährmanns ein Vorangehen. Damit betonte er die Einsamkeit ihres endgültigen Übergangs vom Leben zum Tod. Schon durch die Bildanlage, die Verteilung von Licht und Schatten, der Massen und Farbigkeiten erklärte Rosenthal die Grundzüge des Geschehens. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste etablieren den Grundcharakter der mysteriösen Szenerie.¹⁷⁹ Er platzierte Elaine auf der mittleren horizontalen Ebene des Bildes mit geringfügiger, diagonaler Verschiebung. Durch ihre Entfernung vom Vordergrund ergibt sich eine leicht monumentalisierende Untersicht. Das Mädchen auf seiner Ruhestätte hebt sich von den tiefdunklen Zonen leuchtend ab – sie scheint aus sich selbst heraus zu strahlen, ein Lichtband am Horizont hinterfängt ihren Glanz –, ansonsten werden nur einzelne Bereiche der dekorativen Rosengirlanden schlaglichtartig hervorgehoben. Während Hell und Dunkel in der linken Bildhälfte, aus der sie kommt, einigermaßen gleichmäßig gewichtet sind, versinkt die rechte, in die sie eingeht, fast völlig im Dunkel. Die fein abgestuften Farbtöne werden durch den Auftrag von Lasuren in ihrer Leuchtkraft gesteigert; in einigen Bereichen sind Grenzen in einem feinen Sfumato aufgelöst. In den Stofflichkeiten rund um Elaine konkretisieren sich die Blau- und Goldtöne der Landschaft in kräftigen Varianten. Die frischen, rosa-grünen Girlanden übernehmen eine wichtige Kontrastfunktion zu den stumpfen, das Leblose andeutenden Grautönen. Das Gemälde entfaltet so eine maximale Oberflächenwirkung, die sich in die tieferen Schichten fortsetzt – alles ist leicht lesbar, es gibt keine Widersprüche, keine Überraschungen.

Während der Betrachter durch die lebhaften Hell-Dunkel-Kontraste schon aus der Ferne auf ein dramatisches Geschehen vorbereitet ist, wird er aus der Nähe durch einen hohen Grad fast feinmalerischer Ausarbeitung bestochen. Rosenthal antizipierte wohl, dass sein Bild in San Francisco in den Abendstunden bei Gasbeleuchtung betrachtet werden würde, und kannte die Detailverliebtheit seiner Landsleute; tatsächlich wurde in einer Ausstellungsankündigung geraten, ein Opernglas mitzubringen, denn Mr. Rosenthal habe viele Einzelheiten »versteckt«.¹⁸⁰ Jenseits von Tennysons Vorgaben unterstützen größere und kleine symbolträchtige Arrangements und dekorative Einzelheiten die Aussage der Bildanlage, von denen es hieß, Rosenthal habe damit

178 Die erste illustrierte Ausgabe von Tennysons *Idylls* übernahm Gustave Doré 1868 (London: Edward Moxon, 1867); er zeigt Camelot am hohen Ufer, die meisten seiner Nachfolger in der Ferne; ohne Hinweise auf Abfahrt oder Ankunft kommt Sophie Gengembre Andersons *Elaine*, 1870, aus, das 1872 im Pariser Salon ausgestellt gewesen sein soll (allerdings nicht in Goupil, Ill. cat. Explicaton des ouvrages de peinture, 1872) und 1871 von der Walker Art Gallery angekauft wurde; Kat. Ausst. Liverpool, 1976, S. 9–10; vgl. auch Pinder 1996, S. 82; Mancoff 1990, Abb. 52, 54, 89.

179 Auch Max beherrschte diese Form der bildlichen (Er-)Klärung; Pecht 1879, S. 330; zum initialen Effekt vgl. auch Meisel 1986, S. 73.

180 Die Galerie war von 8 bis 22 Uhr geöffnet, Kritiker rieten jedoch, zwischen 10 und 16 Uhr zu kommen, da das gelbliche Gaslicht die Farbwerte verändere; Kramer, Stern 1978, S. 29–30.

»archaeological accuracy« angestrebt.¹⁸¹ Ein Baldachin am Kopfende der Barke überwölbt Elaine wie die Hauptfigur einer antiken oder christlich-katholischen Prozession, schwere Rosengirlanden, ein Lieblingsornament der Piloty-Schule¹⁸² – deren Frische den Tod in sich trägt – schmücken das Boot, Eichenlaub rankt sich um heraldische Embleme, zwei stilisierte Schlangen zischen in den Nachthimmel – schillernde Symbole, die mit dem Tod und der Erneuerung des Lebens, aber auch mit Weisheit, Macht und Verführung assoziiert werden. Am Bug des Bootes schwebt eine kleine goldene Galionsfigur, eine geflügelte Gestalt mit Federschmuck auf dem Kopf, in ein fließendes Gewand gekleidet, die mit einer dynamischen Geste eine breite, goldene Krone weit nach oben streckt – Rosenthals persönliche Adaption einer Fortuna.

Im Zeichen der Jungfrau: Anforderungen eines angelsächsischen Ideals

Pinder hat die Komplexität der für dieses Gemälde notwendigen Transferleistungen auf den Punkt gebracht: »The determination of a German Jew to paint an Anglo-Saxon head for an Italian-American banker in San Francisco placed Elaine in the midst of the racial and class complexity of late nineteenth-century California.«¹⁸³ Zentral für die Rolle der Elaine war das Casting des Modells. Rosenthal war sich bewusst, dass der bayerische Frauentypus dem angestrebten englischen Ideal nicht entsprach.¹⁸⁴ Die lokal-patriotischste aller Lösungen erschien ihm in Form von Hattie Green, einer hübschen jungen Frau aus San Francisco, die in München weilte.¹⁸⁵ Leider erwies sich Hattie in der notwendigen Verkürzung als unschön, ebenso ein Münchner Modell.¹⁸⁶ Rosenthal will schließlich ein ideales Antlitz als Kompositbild konstruiert haben.¹⁸⁷ Allen Anstrengungen zum Trotz sollte sich das Ideal des Wahlmünchners nicht mit der amerikanischen Vorstellung von »englischer Lieblichkeit« vereinbaren lassen.¹⁸⁸ Folklore sicher, doch entscheidend, war doch die Gesamtaussage des Bildes eng an den Frauentypus geknüpft. Unter den an Tennyson geschulten, anglo-amerikanischen Liebhabern der Artus-Sage galt Elaine vor allem deshalb als die beliebteste Frauenfigur, weil sie ein unkompliziert reines und unschuldig tragisches Symbol der Liebe darstellte; die meisten ihrer viktorianischen Interpreten präferierten spirituell überhöhte Sensualität gegenüber manifester Weiblichkeit.

181 Anon. 1875g.

182 Um nur zwei zu nennen: Piloty, *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*, 1873/74; Gyula Benczur, *Die Taufe Vajks*, 1875, Ungarische Nationalgalerie Budapest; auch bei Max und Makart spielen Rosen eine Rolle, wenn auch nicht derart geballt wie bei *Elaine*.

183 Pinder 1996, S. 73.

184 »Der bayerische Schädel hat gar keine Aehnlichkeit mit der Kopfform der anglo-sächsischen Rasse.« Rosenthal, 1927, S. 71–72.

185 Brief von E.F. Green über seine/ihre Schwestern Hattie E. Green und Eva M. Green an das Art Institute of Chicago, 7. Mai 1918, Rosenthal Object Folder 1917.3, AIC; Green schreibt, Eva sei Rosenthals Schülerin in München gewesen, Hattie habe Musik studiert; der Autor/die Autorin des Briefes erzählt, dass Hattie Modell gestanden habe, nicht jedoch, dass ihr Bild wieder getilgt wurde.

186 Rosenthal 1927, S. 71; doch er erwähnt Hatties Namen nicht.

187 Kramer, Stern 1978 (S. 24) berufen sich hier auf den *San Francisco Chronicle* vom 9. Jan. 1879.

188 Siehe dazu die Stellungnahmen von Strahan und Isham weiter unten.

Rosenthals Elaine ist körperlich präsenter und stärker als in diesen Idealvorstellungen, sie wirkt in gewisser Weise siegreich. Selbst wenn das vorzeitige Ende ihres jungfräulichen Lebens durch eine geknickte Lilie in ihrer Rechten ebenso wie die einzelne, auf dem Wasser schwimmende Rose symbolisiert wird – eine unterschwellige erotische Ausstrahlung konterkariert diese Unschuld. Abweichend von Tennyson malte Rosenthal Elaines Kleid nicht in unschuldigem Weiß, sondern in Coelinblau: Formal sorgt das für mehr Leuchtkraft und bezieht Himmel und Wasser ein, inhaltlich stellt es eine Verbindung zwischen Himmlischem und Weltlichem her. Der dünne Stoff des Kleides bedeckt und enthüllt zugleich reizvoll die schimmernde Haut der nackten Arme und umspielt ihren Oberkörper, Stoff und Fleisch steigern einander in ihrer Wirkung.¹⁸⁹ Dabei hat Rosenthal diese beliebten Effekte – wie sie für Max' und Delaroches Märtyrerinnen kommun waren – bereits erheblich reduziert. Dagegen steigerte er die transzendente Lichtmetaphorik: Elaine überstrahlt die Dunkelheit des Flusses noch heller als Delaroches berühmte Lichtgestalt. Die schwebende Gloriole über dem Haupt jener *Märtyrerin* wird bei *Elaine* in einen glänzenden, blonden Haarkranz übersetzt. Rosenthals Frauenfigur hat tatsächlich etwas von einer siegreichen Germanin,¹⁹⁰ und ihre Todesfahrt ist sehr viel deutlicher als bei Tennyson zum Triumphzug stilisiert. Der literaturkundige Betrachter wusste, dass nach Elaines Eintreffen auf Camelot König Arthur selbst ihren Brief vorlesen würde, der Bedauern, Schuldgefühle, aber auch Bewunderung auslösen und ein königliches Begräbnis notwendig machen sollte. So würde ihr Opfer in einen erweiterten Text eingehen, der sie überdauert.¹⁹¹

Rosenthal zeigte diesen Triumph schon im Tod, was seine Interpretation von den Erwartungen des amerikanischen Publikums entfernte, welches von diesem Thema die Verbildlichung weiblicher Entrücktheit und Opferbereitschaft erwartete und gleichzeitig durch eine gewisse Stilisierung vor starken Emotionen geschützt zu werden wünschte.¹⁹² In Zeiten massiver Einwanderung vermischte sich ein Gefühl der Bedrohung angelsächsischer Vorherrschaft in sozialer und kultureller Hinsicht mit der Sehnsucht männlicher Teilnehmer nach einer Epoche, in der Frauen ihre Dominanz noch nicht in Frage gestellt hatten.¹⁹³ Das mag mit den Realitäten des kulturellen *outpost* wenig zu tun gehabt haben, doch gerade auch in San Francisco, wo eine extreme soziale Fluktuation zum Alltag einer Bevölkerung gehörte, die nicht nur aus den USA, sondern auch aus Europa oder Asien stammte, versuchte man sich, sobald die finanziellen Mittel dafür

189 Vgl. Roters 1968, S. 22–23.

190 Strahan 1876, S. 290.

191 Bronfen 2004 (S. 224–246) entwickelt ihre Theorie zur Produktion eines autobiografischen Textes in der ästhetischen Inszenierung eines Selbstmords, in dem der erreichbare Tod gegen den unerreichbaren Geliebten eingetauscht wird; ebenfalls aus feministischer Perspektive argumentiert Dijkstra 1986, S. 40–41.

192 Präraffaelitische Interpretationen waren nicht unbedingt populärer, denn sie rekurrten auf die älteren Artus-Erzählungen von Thomas Malory (1485) und stellten gängige moralische und religiöse Ansichten in Frage; Mancoff 1990, S. 174–179.

193 Pinder 1996, S. 72–73.

ausreichen, rasch zu ›kultivieren‹ und als neue Elite zu etablieren – mittelalterliche Kodizes wurden dabei gerne aufgegriffen.¹⁹⁴

Der Tod des Mädchens ist das zentrale Thema in »The Maid of Astolat«, doch Tennyson schwächt dessen Endgültigkeit in einer ambivalenten Beschreibung ab. Ihr Gesicht sei lieblich gewesen, schreibt er in den letzten Zeilen der Strophe, weniger tot als fest schlafend, dabei schien es, als lächle sie. Auch hier bereitete der Transfer Münchner Konventionen auf US-amerikanischen Mainstream Probleme. Einige Beobachter in San Francisco fanden, Rosenthals Elaine sähe zu leidend, zu tot aus.¹⁹⁵ Dabei hatte dieser die geisterhafte Farblosigkeit, mit der Gabriel Max sein Publikum faszinierte, schon merklich zurückgenommen, denn sicherlich kannte er die Abneigung des US-amerikanischen Betrachters gegen ungemilderte Effekte in der Kunst. Trotzdem waren zumindest Teile des Publikums von der Atmosphäre tiefer Traurigkeit überfordert,¹⁹⁶ andere verweilten lange, um jedes Detail des Gesichts, der Kleidung, der Dekoration zu diskutieren. »From incidents of this kind the inference is drawn that the picture is painfully realistic in its character«, notierte ein Besucher der Ausstellung in Boston.¹⁹⁷ Was nicht heißen soll, dass das amerikanische Publikum nicht gleichzeitig großen Wert auf einen Realismus legte, der auf Naturbeobachtung basierte. Ein spezielles Bedürfnis nach Wahrhaftigkeit und Verifizierbarkeit ist als Resultat eines wachsenden Misstrauens gegenüber den visuellen Manipulationen in den modernen Medien interpretiert worden.¹⁹⁸ Der Hinweis des *San Francisco Chronicle*, Rosenthal habe sich eine Mädchenleiche ins Atelier geholt und diese so lange studiert, bis sich die Nachbarn über den Geruch beschwerten – auch die Wahrheitssuche bis zur sozialen Ausgrenzung ist ein klassischer Topos der Künstlerlegende –, könnte deshalb als Beleg seiner Wahrhaftigkeit vom Maler selbst lanciert worden sein.¹⁹⁹

Stimmungslandschaft: Chiemsee statt Themse

Die in Liebesdingen enttäuschte und betrogene Frau sucht in der Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts häufig Erlösung im Wasser.²⁰⁰ Selbst wenn Elaine nicht hier den Tod findet, vollzieht sich auf der Fahrt über den Fluss ihr endgültiger Abschied vom Leben. Rosenthal gibt dieser Landschaft – der Wasseroberfläche, dem Himmel und den Ausblicken auf das Ufer – sehr breiten Raum und damit eine bedeutende Rolle als Ver-

194 Ebd., S. 73–76.

195 Hjalmarson 1999, S. 42, sie zitiert dazu Anon.: »A Criticism on Elaine«, in: *Alta California*, 25. Apr. 1875 und Anon.: »Tojetti's Elaine«, in: *San Francisco Chronicle*, 4. Juni 1876.

196 Notiz in: *The Hebrew*, 2. Apr. 1875, zitiert in: Pinder 1998, S. 102.

197 Anon. 1875j, S. 126.

198 Leja 1994.

199 Kramer, Stern 1978, S. 23–24; In seiner Autobiografie erwähnt Rosenthal diese Geschichte nicht, sie wäre bei ihrer Geläufigkeit im Münchner Kontext wohl nicht »der Rede wert« gewesen.

200 Zur Rolle des Wassers und des Gestades vgl. Roters 1968, S. 23–24; zur positiven Wahrnehmung des Todes durch Ertrinken am Beispiel der »L'inconnue de la Seine« vgl. Bronfen 2004, S. 295–297.

mittlerin einer charakteristischen Stimmung.²⁰¹ Dabei ist noch die von Friedrich Theodor Vischer für die spätromantische Malerei definierte Form der Stimmungslandschaft wirksam. Nach Vischer zeichnet sich diese durch die Konstruktion von Ferne im Bild, durch harmonische Farbkonstellationen, atmosphärische Dichte und Handlungslosigkeit aus, die sowohl auf die in der Landschaft eingebundenen Gestalten als auch auf den Betrachter wirke.²⁰² Während in der Romantik die Landschaft gegenüber den Figuren mehr Gewicht besaß, ist in Rosenthals Bild das Verhältnis umgekehrt. Dennoch sind Landschaftstyp und Wetterstimmung zur »Supra-Realität« gesteigert und erhöhen den »Sinnbild-Charakter« der geheimnisvollen Darstellung.²⁰³

In der Historienmalerei literarischen Inhalts aus der Piloty-Schule war die Kombination mit genauen Landschaftsbeobachtungen nicht gängig. Wenn etwa Gabriel Max eine Szene ins Freie verlegte, dann beschränkte er sich auf stimmungstragende Andeutungen oder enge Ausschnitte aus der Natur. Rosenthal seinerseits folgte mit der Einbindung der Figuren in eine naturalistische Landschaftsschilderung der Tradition der Münchner Genrelandschaft. Nach eigener Aussage kam dem Maler hier seine Kenntnis der Chiemsee-Landschaft zugute; sobald die Komposition stand, sei er dorthin gefahren, um auf der Fraueninsel Studien zu Wasser, Schilf und Luft zu machen.²⁰⁴ Rosenthal hatte in den späten 1860er-Jahren als Schüler von Karl Raupp die Fraueninsel mit ihrer kleinen Künstlerkolonie kennengelernt. Der »Chiemsee-Raupp« entwickelte die Darstellung der Fischer und ihrer Familien in Booten auf dem See zu seinem Markenzeichen – in einer häufig ins Rührselige abgleitenden, gelegentlich jedoch ernsten Verquickung von Volksleben und Naturschauspiel wie in *Heimkehr des verwundeten Soldaten*, 1871.²⁰⁵ Auch in den USA fand der Doppelcharakter dieser Bilder Beachtung, einige Jahre später beschrieb Cooke seinen Eindruck:

... Raupp is almost equally interested in the landscape in which his figures are placed, as in the people themselves. He does not treat this landscape conventionally, as many of the old Dutchmen did; he gives to each group a frame of its own, suited to the action, and reports the aspects of nature with poetic faithfulness.²⁰⁶

201 Zu unterschiedlichen Aspekten von »Stimmung« in der Kunst des 19. Jahrhunderts vgl. Thomas 2010.

202 Vischer 1922, S. 45. – Sie unterscheidet sich zum einen von der »Stimmung als harmonisierter Seelenzustand«, in die der Betrachter einer schönen Landschaft gerät, welche im 18. Jahrhundert etwa von Friedrich Schiller beschrieben und Ende des 19. Jahrhunderts von Alois Riegl auf die zeitgenössische Kunst angewandt wurde; vgl. Locher 2010, S. 12; – zum anderen von jener Landschaft, auf die »menschliche Leiblichkeit« projiziert wird; vgl. Kohle 2008, S. 141; – zur Fixierung der Münchner Schule auf die bayerische Landschaft und deren naturalistische Auffassung in den 1870ern vgl. Uhde-Bernays 1983, S. 28–30.

203 Roters 1968, S. 24.

204 Rosenthal 1927, S. 70.

205 *Heimkehr des verwundeten Soldaten*, 1871 (Öl/Lw., 36,6 × 59,4 cm, Ketterer Kunstauktionen, Alte Meister und neue Meister, 23.11.2012, 394, Los 219), URL: <https://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=112001557&anummer=394> (Zugriff 12.08.2021).

206 Cook 1978b, S. 146.

Doch psychologisierende und gleichzeitig naturalistisch geschilderte Landschaften trafen nicht die Sehgewohnheiten des US-amerikanischen Publikums. Stattdessen war es vertraut mit den religiös-transzendenten Landschaften der Hudson River School, mit ideologisch-politisch motivierten Schilderungen des Westens oder darwinistisch konnotierten Darstellungen des südamerikanischen Kontinents. Ob die San Franciscans tatsächlich, wie Pinder meint, die von ihr als »vast and awesome« interpretierte Natur als Bedrohung für Elaine wahrnahmen, scheint trotzdem fraglich.²⁰⁷

Der reale Raum fungiert auch als spiritueller Raum, in dem sich der Übergang vom Leben zum Tod vollzieht. Rosenthal versah ihn mit einer Fülle von Anspielungen auf den transitorischen Charakter der Szene, die dem Betrachter nicht entgangen sein dürften. Sie kombinieren antike, christliche und zeitgenössisch-spiritistische Vorstellungen: Die noch unversehrt schöne junge Frau wird vom Diener/Charon über den Usk/Styx in eine dunkle Bildzone/Unterwelt gerudert, während ihr Geist/ihre Seele in Form einer weißen Taube in den Nachthimmel aufsteigt. Auch wenn sich kein Hinweis auf ein Engagement Rosenthals in der sogenannten ›Psychologischen Gesellschaft‹ in München oder überhaupt auf ein besonderes Interesse am Spiritismus findet, war dieser doch in Münchner Künstlerkreisen dermaßen omnipräsent – Gabriel Max, Rosenthals wichtigstes künstlerisches Vorbild in der Darstellung toter Mädchen, war hier ein führender Protagonist –, dass zumindest eine unbewusste Beeinflussung durch parapsychologische Auffassungen bei der Darstellung eines solchen Themas vorausgesetzt werden darf. Nach dem Verständnis der Spiritisten ist ungewiss, an welchem Punkt zwischen Tod und Verwesung die Seele den Körper verlässt und wohin sie geht – nicht das Ende einer Existenz wird angenommen, sondern deren Verwandlung. Ob es eine ›spiritistische‹ Rezeption von *Elaine* in San Francisco gab, bleibt offen, auf jeden Fall existierte dort, wie in vielen Städten der USA, eine aktive Szene.²⁰⁸

Die perfekte Elaine: ein Stereotyp als Handicap

Nachdem Rosenthals Auftraggeber Tiburcio Parrott sich weigerte, in das vergrößerte Format von *Elaine* zusätzlich zu investieren,²⁰⁹ verkaufte sie der Maler an die in Florenz ansässige Millionärin aus San Francisco, Kate Johnson.²¹⁰ Selbst ein prominentes (selbstverständlich publik gemachtes) Gegenangebot der Kaiserin Augusta sollte ihn davon nicht abhalten, rechnete er doch mit der Präsentation des Bildes in San Francisco.²¹¹ Schließlich erforderte der inzwischen in der Lokalpresse ausgetragene Streit um »Tobys« finanzielle Forderungen zwischen Parrott und der Familie Rosenthal eine

207 Pinder 1996, S. 97.

208 Schlesinger 1896; Herman 2006.

209 Rosenthal spricht in seiner Autobiografie von 400\$, also insgesamt 2.000\$ zusätzlich, in der Lokalpresse war anscheinend von 2.200 bzw. 2.500\$ die Rede; Kramer, Stern 1978, S. 25.

210 Mrs. Johnson soll 3.500\$ bezahlt haben; Toby E. Rosenthal an Jacob Stern, Juli 1908, zitiert ebd., S. 25–26; Art Institute of Chicago, Ownership history, URL: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/72320?search_no=4&index=0 (Zugriff 12.08.2021).

211 Rosenthal 1927, S. 72; Kramer, Stern 1978, S. 26–28.

Rehabilitierung.²¹² Wie eingangs geschildert, bescherten Erwartungshaltung, Lokalpatriotismus, Tennyson-Begeisterung und Sensationslust *Elaine* ungeheures Interesse. Nichtsdestotrotz verursachte deren Liebestod offenbar ein gewisses Unbehagen. Die Galeristen überreichten jedem Besucher diesen erläuternden Text:

A child in years. She returned his [Lancelot's] natural kindness and attention, with a passionate devotion. After being entertained for some time by the noble lord, her father [...] he [Lancelot] returned to Camelot, thinking nothing else but that the passion which he had aroused would prove as evanescent in her breast as in his. The result proved the theories of the lady poets to be correct. She pined away ...²¹³

Die lokale Berichterstattung stellte keine geschlechtsspezifischen Unterschiede in der Rührung der Betrachter dar, wie dies in München bei vergleichbaren Stücken der Fall war.²¹⁴ Allerdings kursierte in Boston ein Witz über unangemessene weibliche Reaktionen, der auch in San Francisco nacherzählt wurde; darin bezweifelt die »alte Jungfer« den Anstand und die »Feministin« den gesunden Menschenverstand *Elaines*.²¹⁵ Das männliche Publikum sah sich jedoch in seiner Ritterlichkeit gefordert, als die gemalte Maid geraubt wurde.²¹⁶ Über die Schutzlosigkeit des Mädchens und die Traurigkeit ihres Opfers wurde vielfach diskutiert – Lust und Beklemmung angesichts der latenten Erotik und der dekorativen, ambivalenten Inszenierung ihrer Todesfahrt sind an der Kritik realistischer Details abzulesen: Rosenthals Modell sei zu groß, mit fast maskulinen Beinen meinten die einen, sie sei zu sehr Frau, die anderen; ihr Ausdruck zeige den Todeskampf zu deutlich, die Barke sei zu reich geschmückt, die rosaroten Rosen nicht funeral genug.²¹⁷

Nicht zuletzt Tiburcio Parrott sah seine Stunde gekommen: Er beauftragte den in San Francisco ansässigen italienischen Maler Domenico Tojetti, für angeblich exorbitanten Lohn, eine größere *Elaine* zu gestalten und dabei die kritisierten Punkte zu rektifizieren.²¹⁸ Im November 1875 wurde Tojettis *Elaine* nach Boston versandt und man ließ sich von dort berichten, das Bild erfahre noch mehr Aufmerksamkeit als Rosenthals; die Leute fänden, es sei Rosenthals Kreation in Konzeption und korrekter Zeichnung unterlegen, überlegen dagegen in der Schönheit seiner Farben und im Gesicht der Lilienmaid.²¹⁹

212 Hjalmarson 1999, S. 41; Kramer, Stern 1978, S. 25–28.

213 Kramer, Stern 1978, S. 20.

214 Pecht 1879 (S. 325–327) ironisiert die geschlechtsspezifischen Reaktionen auf Gabriel Max' *Hl. Julia*.

215 Anon. 1875k; der Artikel stammte laut Herausgeber aus der *Boston Sunday Times*.

216 Pinder 1996, bes. S. 89–94.

217 Hjalmarson 1999, S. 42.

218 Ebd., S. 44–45; Hailey 1936, Bd. 3, S. 33–35.

219 Anon. 1876c; Tojettis *Elaine* war in der Brainard's Gallery in Boston ausgestellt.

Rosenthals bei aller Kritik enormer lokaler Erfolg wurde im Jahr darauf durch die Aufnahme in den »Salon of Honor« in der »Memorial Hall« auf der *Centennial Exhibition* in Philadelphia und eine Auszeichnung auf nationaler Ebene bestätigt.²²⁰ Er profilierte sich mit *Elaine* als Maler ernst-romantischer, poetischer Stücke: »The manner in which the artist has seized upon the idea of the poet and expressed it in form as Tennyson did in words, makes comment supercilious [sic]. Whoever can feel the one can not fail to be charmed with the other also.«²²¹ Dennoch hatte man Mühe mit diesem amerikanischen Produkt der Münchner Schule. Nicht nur S.R. Koehler meinte, das Bild »gehört eigentlich nach München«,²²² für die US-amerikanischen Kritiker war die stilistische Nähe ebenso wenig zu übersehen: Man begegnete der Verbindung von Münchner Bildsprache und Englischer Dichtung mit Vorbehalt, wenig überraschend auch Edward Strahan:

It is a noble and tragic composition, but so distinctly a representative of the Munich school of painting that it neither seems like a picture to be rightly called a work of American art, nor an illustration of the legendary epoch of Great Britain. The dead girl, with her blonde massiveness, her powerful frame and large jaws, would do very well for a character from the Nibelungen Lied, but is less suitable for an illustration of British loveliness.²²³

Nichtsdestotrotz räumte Strahan ein, keine der bereits existierenden Interpretationen des Themas, auch nicht die von »M. Doré«, könne es mit Rosenthals aufnehmen: »The general cast of the subject, the funereal-majesty of the black-draped barge, the solemn mournfulness of the servitor, compose one of the few paintings which completely fill the conditions of the grand style, without a false note in any part.«²²⁴

Während Strahan 1876 noch die persönliche Leistung des Historienmalers würdigte, sah Samuel Isham 1905 in *Elaine* nur noch das Produkt einer Erziehung zu technischer Perfektion und publikumswirksamem Pathos – ohne Eigenleistung: »Neither in conception nor in execution is there any trace of a lofty or subtle insight for beauty personal to the artist.«²²⁵ Weiterhin haftete der Makel der kulturellen Unangemessenheit der Mittel an Rosenthals *Elaine*: Isham zitierte seinerseits eine Aussage von 1876: »When Rosenthal sent his ›Elaine‹ to the Centennial Exhibition at Philadelphia, a critic characterized it as ›a good loud translation of our household Tennyson into the dialect of Munich,‹ and the phrase gives a fair idea of the picture.«²²⁶

220 Orcutt 2017, S. 78, 219.

221 Anon. 1887c, S. 215, die Reproduktion einer Radierung nach Rosenthals *Elaine*, S. 229.

222 Koehler 1877, S. 242.

223 Strahan 1876, S. 290; tatsächlich ist das Gesicht des Mädchens in dem abgebildeten Stich von R. Hinshelwood voller geraten als in der gemalten Vorlage, doch Strahan sah sicher das Bild selbst.

224 Ebd., S. 292; Tennyson zumindest fand Rosenthals Interpretation gelungen; Pinder 1996, S. 78, Anm. 26.

225 Isham 1943, S. 378.

226 Ebd., S. 377–378.

Nachleben

Seinen kalifornischen Künstlerfreunden in München schien Rosenthal etwas erschöpft nach all dem Rummel, der ihn allerdings hinreichend für seine Mühen entschädigte.²²⁷ Selbst wenn er bei seinem nächsten Heimaturlaub in San Francisco 1880 als *Elaines* berühmter Schöpfer gefeiert wurde, beklagte er in einem Interview, dass er ausgerechnet aus San Francisco seitdem keine Aufträge erhalten hätte.²²⁸ Doch nun engagierte ihn der Präsident der Union Iron Works, Politiker und Kunstsammler Irving M. Scott,²²⁹ die Schlüsselszene aus *Marmion* von Walter Scott zu verbildlichen: *The Trial of Constance de Beverly*, 1880–1883, in dem eine ehemalige Nonne, die als Page verkleidet ihrem untreuen Ritter dient, von einer Runde voyeuristischer Geistlicher enttarnt wird.²³⁰ Wieder stellte er das vollendete Werk zunächst in München und Hamburg, dann in New York und Baltimore aus und verkaufte die Reproduktionsrechte,²³¹ bevor das Bild 1884 in San Francisco mit anderen, dort in Privatsammlungen befindlichen Werken zu einer kleinen Retrospektive versammelt wurde – *Elaine* war nicht dabei.²³² Das Publikum soll nun mehrheitlich weiblich, die Begeisterung ähnlich groß wie für *Elaine* gewesen sein.²³³ Doch allmählich entfernte sich selbst in San Francisco der Publikumsgeschmack von der literarischen Historienmalerei. *Constance de Beverly* war Rosenthals letzte Schöpfung im schwermütig-amourösen Fach, er blieb für immer in München und verlegte sich endgültig auf heiteres und rührseliges Genre, das ihm große Popularität bescherte.²³⁴

Rosenthal wurde von amerikanischer Seite als deutscher Maler behandelt und von deutschen Kritikern in die Geschichte eines aussterbenden Genres aufgenommen.

227 So schilderte es der Schriftsteller Charles W. Stoddard, der in München bei Reginald B. Birch und Joseph Strong wohnte, der kalifornischen Leserschaft: »... I loaf down to Rosenthal's studio and talk with him hour after hour. [...] The whole story of ›Elaine‹ (the picture), as he tells it, is very interesting. So many things happened to it before he finally sent it to California. He says he feels as if the success that has followed was sent by Providence to compensate him for two years of sorrowful experience during the progress of the picture.« Stoddard 1875.

228 Kramer, Stern 1978, S. 53.

229 Zu Scott als Sammler vgl. URL: <https://research.frick.org/directory/detail/390> (Zugriff 12.08.2021).

230 *The Trial of Constance de Beverly* [Gericht über Constanze Beverley], 1880–1883, Öl/Lw., 146,4 × 231,2 cm, Los Angeles County Museum of Art, Gift of Joseph J. Szymanski in memory of Renate Lippert Szymanski, URL: <https://collections.lacma.org/node/175584> (Zugriff 12.08.2021); Kramer, Stern 1978, S. 81–82; Hailey 1936, Bd. 3, 1936, S. 17–20; – auch diesmal ließ sich Rosenthal von einer wirkmächtigen Vorlage leiten: Jean-Léon Gérôme's *Phryne vor den Richtern*, 1861 (Öl/Lw., 80 × 128 cm, Kunsthalle Hamburg, Freiherr Johann Heinrich von Schröder Stiftung 1910), wobei er sich bei der ›Enttarnung‹ auf Constances blonde Haarpracht beschränkte.

231 Kramer, Stern 1978, S. 84.

232 1885 war es wieder bei Snow & Company in San Francisco zu sehen; Art Institute of Chicago, Exhibition History, URL: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/72320?search_no=4&index=0 (Zugriff 12.08.2021).

233 Kramer, Stern 1978, S. 85–86.

234 Die Titel sprechen für sich: *Der genesende junge Geiger*, *Seemanns Heimkehr*, *Alarm im Mädchenpensionat*, *Tanzstunde unserer Großmutter*, *Der leere Platz* etc.; – vgl. dazu bspw. Rosenberg 1887, S. 32; die meisten Titel wurden noch in seinem Nachruf erwähnt; Anon.: »Toby Rosenthal +« in: *Neueste Nachrichten*, 24. Dez. 1917, nicht näher bez. Artikel, Zeitungsausschnitt-Sammlung zu Rosenthal, Münchner Künstlergenossenschaft, Monacensia München.

men.²³⁵ Anlässlich seiner Gedächtnisausstellung in der Galerie Heinemann 1919 schrieb Wilhelm Hausenstein von der »Achtung vor dem erstaunlichen Können« und der »Beklemmung gegenüber dem ›Genre‹«, der »mißlichen Fassade der letzten zwei, drei Jahrzehnte«; gelten ließ er dessen Landschaften und frühe figürliche Bilder, er erinnert sich an *Elaine*, für die Rosenthal »beste malerische Anregungen von Piloty und Makart« erhalten habe.²³⁶ Anfang der 1890er-Jahre befand sich *Elaine* in einer Heidelberger Sammlung. Als ihr Besitzer, Jos. Rosenberg, sich von ihr trennen wollte, riet ihm Rosenthal, sie nicht in München oder Berlin, sondern in den USA zu verkaufen, etwa in Pittsburgh, wo sich viele seiner Werke befänden, ebenso wie in Boston oder San Francisco, wo man sich noch an *Elaine* erinnere.²³⁷ Rosenberg sollte das Werk 1891 an Mrs. Maurice Rosenfeld in Chicago veräußern, die es 1917 dem Art Institute schenkte.²³⁸

235 »I have often wondered how an artist of such genuine merit as Rosenthal should have sunk so completely out of sight in his own country. This is probably due to his long residence in Munich, where he has become more of a German than an American«; Anon. 1892c, S. 193; auf die *World's Columbian Exposition* 1893 schickte Rosenthal *A Dancing Lesson of Our Grandmothers*; Kat. Ausst. Washington 1983, S. 311.

236 Wilhelm Hausenstein: »Toby Rosenthal«, in: *Neueste Nachrichten*, 14. Mai 1919; ähnlich P.B.: »Kunst und Wissenschaft«, in: *Münchener Zeitung*, 7. Mai 1919; beide Zeitungsausschnitt-Sammlung zu Rosenthal, Münchener Künstlergenossenschaft, Monacensia München.

237 Toby E. Rosenthal, München, an Jos.[eph] Rosenberg, Heidelberg, 7. Feb. 1891, Kopie Rosenthal Object Folder 1917.3, AIC.

238 URL: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/72320?search_no=4&index=0 (Zugriff 12.08.2021).





Abb. 93 Carl Marr, *Die Flagellanten*, 1889, Öl/Lw., 420×790 cm, City of Milwaukee Collection, on permanent loan to the Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI

Carl Marr: *Die Flagellanten*, 1889

»Und das berühmte oder, besser gesagt, berüchtigte ›große Bild‹, das nun einmal jeder Akademiker der früheren Generationen gemalt haben mußte, mochte es an sich für die Kunstgeschichte viel oder wenig bedeuten, – viel hat es immer bedeutet für den werden den Maler!«²³⁹ So kategorisierte Fritz von Ostini in der Rückschau die Bedeutung der *Flagellanten* (Abb. 93) für die Karriere Carl Marrs. Dessen »rießenhaftes Geschichtsbild« habe bei der *Jahresausstellung* im Münchner Glaspalast 1889 »bei Kunstverständigen und Laien großes Aufsehen« hervorgerufen. Hauptgrund hierfür war nach Ostinis Ansicht, dass es dem bis dahin kaum bekannten Maler mit seinem »gewaltigen Gemälde« gelungen war, das insgesamt veraltete Genre der »›großen Historie‹ mit den malerischen Mitteln der neuen Zeit«, also »des ›Pleinair‹ wieder aufzunehmen.«²⁴⁰

Nichts Geringeres als die Revolution der Tradition hatte Marr offensichtlich im Sinn, als er 1884 sein gewaltiges Unternehmen in Angriff nahm: ein 420 × 790 cm großes Gemälde mit über 200 Figuren. Gleichmaßen faszinierend wie abstoßend war das Sujet, das er dafür wählte: Eine Prozession mittelalterlicher Geißelbrüder durch eine oberitalienische Stadt. Für die meisten Betrachter und Kritiker stand dieses mit der Pest assoziierte historische Phänomen im Vordergrund und wurde immer wieder aufs Neue beschrieben.²⁴¹ In München mit einer Goldmedaille ausgezeichnet, reiste Marrs Riesengemälde ab Herbst 1889 durch deutsche, österreichische und andere europäische Städte, dann 1892 nach St. Louis, schließlich 1893 nach Chicago – und sammelte dabei weitere Medaillen.²⁴² Auch die Tatsache, dass Eduard Hanfstaengl noch 1889 die Reproduktionsrechte für das Bild erwarb und es bis mindestens 1904 in sechs Größen im Sortiment führte, bestätigt dessen langfristiges Erfolgspotential.²⁴³ Gleich zu Anfang stritt man sich in Wien darüber, ob eine Ankündigung »der dämonischen Wanderung der Geißelbrüder« als »Sensationsbild« denn nicht »tendenziös« und das Kunstwerk »fast zu gut für diese Art von Behandlung« sei.²⁴⁴ Zumindest bekräftigte den kommerziellen, modernen Charakter seiner Präsentation der Einsatz einer neuartigen Intensiv-Gaslampe für die Abendstunden (von 3 bis 8 Uhr).²⁴⁵ Das geradezu furchteinflößende Gemälde soll auch auf der *World's Columbian Exposition* in Chicago 1893 die

239 Ostini 1908, S. 34.

240 Ebd., S. 33.

241 Pecht 1889a, S. 306–307; Anon. 1889a; J.G. 1889; Anon. 1892d; Kat. Ausst. Chicago 1893, o.S.; Bancroft 1893, S. 680; Tappan 1914, S. 48.

242 Die Münchner Kunsthandlung J. Littauer organisierte »eine kurze Ausstellungstournee in den größeren Städten Deutschlands und Österreichs«, Augsburg machte den Anfang; Anon. 1889b; – eine für das Frühjahr 1890 geplante Überführung in die USA verschob sich offenbar; 1892 war die europäische Rezeption Fachleuten in den USA bekannt; Carr 1993, S. 93; Ausstellungshistorie in der Bildakte, MOVA, ARL.

243 Hess 2009, S. 90–91.

244 Anon. 1889c; Ankündigung in: Anon. 1889a.

245 Anon. 1889a. – Diese »Intensiv-Gaslampe und k.k. priv. Gasbogenlicht-Lampe von F. Butzke & Col in Berlin« versprach ein gleichmäßiges, »schönes weißes, dem elektrischen Bogenlicht nahekommendes Licht«; Anon. 1889d.

meisten Menschen angezogen haben und rückhaltlos bewundert worden sein.²⁴⁶ Vielleicht gerade deshalb fühlten sich pietistische Kritiker des Bildes provoziert, bei den Behörden Beschwerde wegen Religions- und Gotteslästerei einzulegen und (allerdings erfolglos) die Entfernung des Bildes zu fordern.²⁴⁷

Qualen und Quellen



Abb. 94 Carl Marr, *Old Man Kneeling*, ca. 1885, Kohle, 149 × 100 cm, Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI, Gift of Joan Marr Pick, 0054

Soweit die Synopsis der zeitgenössischen Rezeption von Carl Marrs Erfolgsbild, das hier als ultimatives Beispiel dieser Kategorie das Finale dieser Betrachtungen darstellt. Es verkörpert den Ehrgeiz seines Schöpfers, den geltenden inhaltlichen, stilistischen und technischen Rahmen der Historienmalerei zu sprengen und damit ein Massenpublikum für eine Meinungsbildung zu seinen Gunsten zu mobilisieren. Es versteht sich fast von selbst, dass Marr es ohne Auftrag in Angriff nahm und als reines Ausstellungsbild konzipierte. In der diskursiven Logik des in dieser Arbeit verfolgten Narrativs stehen die *Flagellanten* für den Versuch, aus den Lehren der Münchner Schule die Summe zu ziehen und letztendlich mit ihnen abzurechnen. Doch nicht nur der Umgang mit der Tradition ist Gegenstand dieser abschließenden Studie, sondern auch die

Wirkungsweise der ›neuen Medien‹ in diesem Kolossalbild, die ihren Ausgang bei der Panoramamalerei nehmen und in den jungen Film münden.²⁴⁸ Nicht zuletzt veranschaulicht Marrs Bild mit seiner grandiosen Erfolgsgeschichte das endgültige Scheitern solcher Anstrengungen in der Historienmalerei am Ende des 19. Jahrhunderts. So soll dieses bewusst kurze, letzte Teilkapitel auch zugleich Resümee und Ausblick sein. Ausdrücklich steht hier nicht noch einmal der Werkprozess im Mittelpunkt, was er gar nicht könnte, denn zum einen hat sich nur eine einzige Studie, *Old Man Kneeling*,

²⁴⁶ Burg 1976, S. 187.

²⁴⁷ Spier 1901, S. 15.

²⁴⁸ Unter anderem hat schon Roters auf den Zusammenhang zwischen Schaustellerei (Panorama), vielfiguriger Malerei und Film verwiesen; Roters 1998, S. 17–18; vgl. auch König 2008.

ca. 1885 (**Abb. 94**), zum Gemälde erhalten,²⁴⁹ zum anderen hat Marr selbst keinerlei Details zu Vorbildern, Bildfindung, Modellen etc. verraten und auch sonst nicht sonderlich viel zu dessen Historiografie beigetragen. So gilt es hier, Marrs Eigenständigkeit auszuloten, sein Verwerfen des Bestehenden und gleichzeitig die Konditionen seines künstlerischen Aufbruchs aufzuzeigen

Der US-Amerikaner, anfänglich Seitz-, dann Max-Schüler, war 1882 in die Kompositionsschule Wilhelm Lindenschmits eingetreten, entmutigt nach einem ausgedehnten Heimaturlaub, was eine Künstlerkarriere in den USA betraf. In einem der raren erhaltenen Briefe an den Vater aus jenen Jahren bekräftigte er die Notwendigkeit seiner Rückkehr, berichtete von künstlerischen Projekten und nicht zuletzt finanzieller Anerkennung.²⁵⁰ 1883 gewann er den akademischen Wettbewerb für ein Historienbild zu den Freiheitskriegen, mit *Episode aus dem Befreiungskriege von 1813* [auch *Kinder von Bunzlau*], seinem ersten vielfigurigen Gemälde, dessen Geschehen sich in hellem Pleinair abspielt.²⁵¹

Als Marr dem Lehrer von seinem neuen, ambitionierten Bildvorhaben erzählte, soll dieser ihn zunächst nach Italien geschickt haben, um es zu überdenken und Studien anzufertigen – tatsächlich sind mehrere, allerdings undatierte Skizzenbücher mit italienischen Architekturen in Familienbesitz erhalten.²⁵² Nachdem Marr, aus Italien zurückgekehrt, einen Kompositionsentwurf auf Leinwand übertragen hatte, unterstützte Lindenschmit seinen Antrag, ein größeres Atelier zu beziehen – dies gab Marr selbst zu Protokoll. Doch Piloty habe vor dem versammelten Kollegium »Komposition, Zeichnung und den Charakter« kritisiert und den Antrag abgelehnt – worauf Marr sich außerhalb der Akademie einen eigenen Raum gemietet und dort über die nächsten drei Jahre sein riesiges Gemälde realisiert habe.²⁵³ Ostini vermutete: »Der Vorgang war ihm [Piloty] wohl zu streng und herb herausgearbeitet, die Darstellung zu realistisch, und es fehlte der Kostüm- und Stillebenpomp, der zu den Hauptrequisiten der Piloty-Schule gehörte.«²⁵⁴ Nicht dass Szenen massenhafter Not und Vertreibung oder religiösen Wahns in den 1880er-Jahren in der Münchner Schule eine Rarität gewesen wären: Lindenschmit selbst hatte 1885 das gewaltige Gemälde *Alarich in Rom* präsentiert²⁵⁵ und

249 Die Studie eines Mannes, der in den erhobenen Händen eine Schale hält, kam etwa in der Mitte des Bildes auf den Stufen zur Ausführung; – in der Galerie Heinemann, München, wurde 1923 der Verkauf eines *Flagellantenzug* vermittelt (Lw., 107 × 170 cm), URL: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-7017.htm> (Zugriff 12.08.2021); Aussehen und Verbleib sind unbekannt.

250 Carl Marr an den Vater, München, 23. März 1884, MOVA, ARL.

251 Technische Daten und Verbleib unbekannt; erwähnt bei Pecht 1885; auch in Milwaukee erfuhr man davon: Anon: »Won by Marr«, in: *The Milwaukee Sentinel*, 22. Apr. 1885, S. 3, nicht näher bez. Zeitungsausschnitt, MOVA, ARL; vgl. auch Kraemer 1993, S. 32–33.

252 Ich danke der Nachfahrin des Künstlers in München-Solln für die Einsicht in diese Skizzenbücher; – lt. Spier 1901 (S. 14) entwarf Marr 1884 eine erste Skizze, reiste dann nach Italien: »Kein neues lebensfrohes Werk brachte er mit nach hause. Die Vorstellung der Flagellanten und ihrer Leiden hatte ihn nicht verlassen. Er wusste wohl kaum selbst, ob sich der Maler oder der Mensch mehr für die wahnbesessene Sekte interessierte [sic].«

253 Ostini 1908, S. 38; Spier 1901, S. 15; Hill 1895, S. 11.

254 Ostini 1908, S. 38.

255 Silberbauer 2002, S. 266–271, Kat. Nr. 13; ehem. Museum der bildenden Künste Breslau, 1956 an das Stadtamt in Zgorzelec überwiesen; ausgestellt auf der Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung 1886, Abb. in: *Die Kunst*

der Diez-Schüler Arthur von Langenmantel 1879 eine *Predigt Girolamo Savonarolas* im Großformat inszeniert.²⁵⁶ Pilotys Ansichten über diese Bilder sind nicht überliefert; immerhin beließen beide, den angedeuteten Kolossalarchitekturen zum Trotz, das Geschehen auf einem überschaubaren Bühnenraum und machten Zugeständnisse an das Empathiebedürfnis des Betrachters in Form malerisch leidender Damen oder Mutter-Kind-Gruppen. Piloty selbst hatte in *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*, 1873,²⁵⁷ alle Register der barocken Bewegungsvariation und stofflichen Pracht gezogen, und sein Schüler Hans Makart hatte ihn in süffiger Farbgebung und erotischem Appeal wohl bereits mit der *Pest in Florenz*,²⁵⁸ definitiv jedoch mit seinem Paradedstück *Empfang Kaiser Karls V. in Antwerpen*, 1878,²⁵⁹ übertroffen. Vor allem letzteres hatte trotz seines immensen Erfolges einige Rezeptionsprobleme, denn »den historisch Gebildeten war es zu oberflächlich, den Moralaposteln zu gewagt« – schließlich hatte Makart für die zur Begrüßung des Herrschers auftretenden nackten »Ehrenjungfrauen« Damen der Wiener Gesellschaft als Modelle ins Atelier geladen.²⁶⁰

Marr schien diese berühmten Bilder sowohl inhaltlich als auch stilistisch bewusst zu konterkarieren: Mit moralischem Ernst statt ›Augenschmaus‹ – sogar von einem »pathologischen Vorwurf« nach dem Vorbild des ehemaligen Lehrers Gabriel Max war die Rede²⁶¹ – und gründlicher historischer Recherche statt theaterhafter Invention. Er wappnete sich, beschäftigte sich intensiv mit Literatur zur Religions-, Papsttums- und Medizingeschichte sowie früheren Darstellungen der Flagellanten in Europa – allem Anschein nach in der Bayerischen Staatsbibliothek –,²⁶² und er machte Architekturstu-

für Alle, 1 (1. Okt. 1885), 1, nach S. 258.

256 *Savonarola predigt gegen den Luxus*, 1879, Öl/Lw., 193 × 312 cm, St. Bonaventure University, The Regina A. Quick Center for the Arts, Allegany, NY; Kat. Ausst. Florenz 2011, S. 248–249, hier auf 1881 datiert.

257 Öl/Lw., 490 × 710 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/wE4KKnyr4Z> (Zugriff 12.08.2021).

258 *Die Pest in Florenz*, 1868, Öl/Lw., 3 Teile, je 103 × 204,5 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

259 *Der Einzug Karls V. In Antwerpen*, 1878, Öl/Lw., 520 × 952 cm, Hamburger Kunsthalle, URL: <https://www.bildindex.de/document/obj00031416> (Zugriff 12.08.2021).

260 Hofmann 1981, S. 41.

261 Wolf 1910, S. 106.

262 Marr notierte sich Details, oft inkl. Seitenzahlen einer ganzen Reihe historischer Werke aus dem 18. und 19. Jahrhundert zur Kirchengeschichte, zu den Flagellanten, zur Pest aus medizinischer Sicht usw.; davon sind viele noch heute in der Bayerischen Staatsbibliothek vorhanden (Notizbuch in Privatbesitz, ich danke der Nachfahrin des Künstlers herzlich für die Transkription dieser Titellisten). – Zwei zeitgenössische Autoren nennen als Quelle: Ferdinand Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*; Spier 1901 (S. 15) und J.G. 1889 (S. 1). Obwohl der Titel im Notizbuch nicht auftaucht, scheint dies plausibel, denn während die Flagellanten vielfach sehr negativ, als wahnsinnig oder ausschweifend, beschrieben werden, brachte ihnen Gregorovius Sympathie entgegen; Gregorovius 1867, S. 192; – Marr und seine Familie gehörten zu den in Milwaukee zahlreichen Freidenkern, die losgelöst von den institutionellen Kirchen Selbstverantwortlichkeit und individuelle Glückssuche befürworteten. Selbst wenn dies zu spekulativ sein mag und deshalb hier nicht näher verfolgt wird, scheint eine positive oder zumindest ambivalente Sicht auf die Flagellanten – auch angesichts von Marrs Charakterisierungen im Gemälde – keinesfalls abwegig; zu den Prinzipien der Freidenker vgl. Rampelmann 2003, S. 188–190; zu den Freidenkern in Milwaukee vgl. Goldberg 1988.

dien in Italien, stützte sich jedoch offenbar auf keine bestimmte historische Beschreibung, Darstellung religiösen Anführer²⁶³ oder Stadtkulisse.²⁶⁴

Keine einzige nackte Frau gibt es in seinem Bild, dafür umso mehr bis zur Taille entblößte Männer jeden Alters, anhand derer Marr seine Beherrschung des traditionell männlichen, akademischen Akts sowie der angesagten Weißmalerei in den Gewändern vorführen konnte.²⁶⁵ Marr bewies seine Vertrautheit mit aktueller Kunst – Kritikern fielen Parallelen zur neueren französischen Malerei auf²⁶⁶ – und Alten Meistern, etwa in seiner Reverenz an den Prototypen des bewegten Gruppenbildes, Rembrandts *Nachtwache*, 1639, in Form einer kleinen, blonden Lichtgestalt – gewiss keine Besonderheit in der kunsthistorisch informierten Malerei jener Jahre,²⁶⁷ doch statt heiterer, geheimnisvoller Geschäftigkeit strahlt die Marr'sche Schwester Traurigkeit und Verzweiflung aus.

Marr setzte das Geschehen machtvoll und umfassend in Szene und entwarf damit auch stimmungsmäßig ein Gegenstück zu Makart: Statt lasziver Ausgelassenheit und dionysischer Lebensfreude herrschen hier sanguinische Verzweiflung und strenger Fanatismus. Gewiss handelt es sich nicht um ein religiöses Historienbild – was Zeitgenossen sehr wohl vermerkten –, sondern um ein vielschichtiges Gebilde, das beim Publikum des ausgehenden 19. Jahrhunderts Erinnerungen, Bedürfnisse und Ängste ansprach. Im Bewusstsein, eine Umbruchzeit zu erleben, blickte man gerne auf andere Umbruchzeiten zurück, und so sind historische Katastrophenszenarien in der Literatur und Sensationsmalerei nicht eben selten.²⁶⁸ Die *Flagellanten* konnten noch die Erinnerung an selbst erlebte Seuchen aufrufen – die letzte große Choleraepidemie in München hatte erst 1874 Akademiedirektor Kaulbach dahingerafft. In einer Phase latenter metaphysischer Verunsicherung kamen sie einem Bedürfnis nach Mystik entgegen und schürten gleichzeitig Unbehagen an der Macht der Masse.²⁶⁹ Was heute als Vorläufer des Horrorgenres erscheinen mag, traf vermutlich bei weiten Teilen des Publikums einen tiefliegenden Nerv. Da sich das horrible Szenario am helllichten Tag abspielt,

263 Als Anführer beschrieben werden u.a. Vincenz Ferrerius (J.G. 1889, S.1); »The Hermit Rainier« (Anon. 1892d, S.101).

264 Als mögliche Vorbilder der Stadtkulisse werden vermutet: Perugia oder Florenz (J.G. 1889, S.1); Bologna (Kat. Ausst. Chicago 1893); Siena (Ostini 1908, S.38).

265 Zeichnungen männlicher Akte aus seiner Zeit an der Akademie in Weimar 1875–1877 belegen Marrs Bemühen in diesem Fach; fast alle sind *Seated Male Nudes*; Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI, Inv. Nrn. 0102, 0105, 0115, 0154, 0227, 0228, 0234.

266 J.G. 1889 (S.1) nannte einen »französischen modernen Meister« nicht namentlich, doch seine Parallele zwischen einer »Erscheinung Sanct Sebastian's« und dem im Vordergrund stehenden Geißler in Marrs Bild deutet auf Gustave Boulanger, *St. Sebastian erscheint Kaiser Maximilian*, 1877 (wohl verschollen), Abb. in: *L'illustrazione Italiana*, 6 (9. Feb. 1878), 6, DEA/BIBLIOTECA AMBROSIANA.

267 Auch in Lindenschmits *Die Ermordung Wilhelms von Oranien* tritt eine solche auf, sie ist Rembrandts Vorbild ähnlicher als Marrs Mädchen; für die Bilddaten vgl. S. 341, Anm. 195.

268 Mojem 2016 (S.160–163) befasst sich mit der Novelle *Die Pest in Bergamo* von Jens Peter Jacobsen (1882), in der ebenfalls Geißler auftreten.

269 Von der »Rückkehr zum Heiligen bei einer gewissen atheistischen Sakralität«, dem »Drang nach Mystik und dem ›Verlangen nach leidvoller Zeugenschaft, Martyrium und reinigendem Blutbad« spricht Umberto Eco, in: *Über Gott und die Welt, Essays und Glossen*, München, Wien: Hanser 1985, S.105, zitiert in: Muhr 2006, S.360.

wirkt es umso einprägsamer. Marr befreit seine Szene von obfuskerender Patina, zerrt sie in gleichmäßig helles Vormittagslicht. Statt die Menschenmasse Bühnenhaft zu staffeln (wie Piloty) beziehungsweise aufzureihen und zu staffeln (wie Makart), entzerrt er diese in natürlich erscheinender Unregelmäßigkeit vom Vorder- bis weit in den Hintergrund. Nicht im Mittelpunkt, sondern in der Menge verteilt befinden sich die Hauptpersonen von Marrs Bild, wofür er von einem Befürworter hierarchisch strukturierter Kompositionen ausdrücklich gerügt wurde.²⁷⁰

Moderne Historienmalerei und panoramatisches Spektakel

Für die kompositorische Bewältigung der Menschenmenge profitierte Marr, davon darf man ausgehen, von seiner Kenntnis der in Milwaukee und in München etwa zeitgleich entstehenden Panoramen. In Milwaukee produzierte in den 1880er-Jahren eine Gruppe deutscher ›Akademiker‹ Panoramen für den amerikanischen Markt, und es gibt Hinweise darauf, dass Marr während seines Aufenthalts Anfang des Jahrzehnts hier mitarbeitete.²⁷¹ In München führten die Unternehmungen anerkannter akademischer Maler einen »Umschwung in der ästhetischen Würdigung der Panoramen« herbei.²⁷² Der Akademieprofessor Alexander Wagner realisierte in Zusammenarbeit mit dem Architekten Josef Bühlmann ein Rundbild, *Rom mit dem Einzug Constantins*, das 1888 in ein eigens errichtetes Gebäude zog,²⁷³ und der ehemalige Diez-Schüler Bruno Piglhein präsentierte sein Panorama der *Kreuzigung Christi* 1886 in einem speziellen Rundbau.²⁷⁴ Nicht nur das Publikum war begeistert von dieser neuen Befriedigung dessen, was Werner Hofmann schlicht »Bildbedürfnis« genannt hat.²⁷⁵

Wie sehr sich die Betrachtungsweisen des Publikums bei Historienbildern einerseits und Panoramen andererseits gegenseitig beeinflussten, ist wohlbekannt.²⁷⁶ Die realistische Suggestionskraft gewaltiger Prospekte beruht – neben der malerischen Präzision der Details – auf der gekonnten Strukturierung des Gleichzeitigen und der Dynamisierung der Masse. Bei den *Flagellanten* geht es nicht mehr darum, zeitlich aufeinanderfolgende Teile einer Episode zu veranschaulichen, denn der historische Moment ist in Bewegung geraten. Marr geht sehr viel zeitgemäßer vor und involviert den Betrachter:

270 Etwa dafür, dass man Mühe habe, eine Hauptperson wie den Bischof in der Menge zu finden, während die karrenziehende [nebensächliche] Frau links nur ablenke; Anon. 1898e, S. 430.

271 Lidtke 2010, S. 23, Anm. 19.

272 Hausmann 1890, S. 263; zur Illusionskraft eines weiteren, berühmten »akademischen« Panoramas vgl. Sternberger 1974, S. 11–21; zu München und Milwaukee vgl. Schiermeier 2009.

273 Bühlmann rekonstruierte die antiken Gebäude in einem Modell, nach dem Wagner malte; Foster 1999, S. 50–81; acht Fotografien des Panoramas von Hanfstaengl in der Library of Congress, URL: <https://www.loc.gov/resource/cph.3a12666/> (Zugriff 12.08.2021); vgl. auch Rád 2014, S. 205–215.

274 *Die Kreuzigung Christi* war vom 1. Juni 1886 bis Anfang 1889 in München ausgestellt; Marr 1993, S. 136; Ottermann 1980, S. 261–263.

275 Hofmann 1981, S. 41; umgekehrt entsteht der »Anspruch des Kunstwerks auf die Masse«, wie Walter Benjamin es formuliert; Kemp 1983, S. 112; – Ottermann 1980 (S. 262–263) führte den Umschwung vor allem auf die Abkehr von der Schlachtenmalerei und die Behandlung anderer Themen zurück.

276 Muhr 2006, S. 60–68; Fischer 2015; zu den Wahrnehmungsformen des Panoramas vgl. Grau 2001, S. 90–100.

Die beinahe lebensgroßen Fanatiker an der Spitze kommen ihm schon sehr nahe, ein Ende des Zuges in der Tiefe des Bildes ist nicht in Sicht – wer vor ihm steht, hat den Eindruck, diese Menschenlawine werde ihn überwältigen. Damit schafft Marr dieselbe gespannte Erwartungshaltung, die bald darauf das Kinopublikum in Bann ziehen sollte.²⁷⁷

Bei Marrs Kenntnis der Funktionsweise von Panoramen kann seine gezielte Adressierung der Wahrnehmungskapazitäten des Publikums vorausgesetzt werden. Dazu zählt eine für Maler und Betrachter gleichermaßen geltende, an der Fotografie geschulte Sehgewohnheit, welche die in den Fokus genommenen, scharf gezeichneten Personen im Vordergrund als Gegensatz zur immer diffuser werdenden Menschenmenge im Hintergrund versteht. Für die Dynamisierung der Masse achtete Marr nicht nur auf einen natürlich erscheinenden Kontrast von Fülle und Leere, von Ballung und Vereinzelung, sondern ebenso von hell und dunkel gekleideten Personengruppen; auch die über den Köpfen wehenden Fahnen suggerieren Bewegung. Der panoramatischen Sichtweise verdanken sich ebenso die seitlichen Szenen, wobei das Anschneiden der Figuren auf der Linken fotografischen Gepflogenheiten entspricht und das kleinteilige Gewimmel auf der Freitreppe rechts den Eindruck einer kaum mehr fassbaren Erweiterung des Raumes in der Breite und Höhe vermittelt. Das gemalte Pflaster dagegen fungiert wie das *Faux Terrain* des Panoramas, das häufig aus Steinen bestand, als Abstandshalter zwischen Masse und Betrachter.

Der Durchstrukturierung des Riesengemäldes entspricht die stringente Rationalisierung der Ressourcen und malerischen Mittel, die Verwendung einiger weniger Modelle – eines kahlen Alten, eines Mittelalten mit kurzen dunklen Haaren und eines noch Jüngeren mit Prinz-Eisenherz-Frisur –, welche die unterschiedlichsten Stellungen einnehmen. Auch deren Posen, etwa das Hochwerfen beider Arme mit leicht vorgebeugtem Körper, wiederholen sich von vorne nach hinten – womit wir wieder bei der Rhythmisierung wären –, während Zeichnung und Ausarbeitung oberflächlicher, die Figuren damit unscharf werden. Die diversifizierende Charakterisierung der Menschenmenge als alt und jung, schön und hässlich, ernsthaft und wahnsinnig, fremd und einheimisch, arm und reich bietet dem Betrachter Gelegenheit für wechselnde Reaktionen. Diese Strategie der visuellen und emotionalen Inanspruchnahme dient der Narrativisierung des dargestellten Themas. In der Summe vermitteln sie eine stumme Botschaft, über deren Wirkkraft wiederum der Betrachter zu entscheiden hat.

Qualifikation und Konsequenz

Format und Sujet verliehen dem Werk ein Sensationspotential, das es auf ausstellerischen Großereignissen Ende der 1880er- und Anfang der 1890er-Jahre ausschöpfte.²⁷⁸ Schwieriger war die Sicherung seiner langfristigen öffentlichen Präsenz. Nachdem die

²⁷⁷ Ebd., S. 143; mit der Legende von den frühen Kinobesuchern, die vor der näherkommenden Eisenbahn der Gebrüder Lumière fliehen, hat Fabienne Liptay allerdings aufgeräumt; Liptay 2008, S. 221.

²⁷⁸ Zu Preisen, Medaillen und sonstigen Ehrungen vgl. Storp 1979.

Layton Art Gallery in Milwaukee das von einer privaten Gönnerin aus dem deutsch-amerikanischen Establishment angekaufte Gemälde ablehnte, brachte sie dieses in der örtlichen Public Library unter.²⁷⁹ Dort wunderten sich – so schrieb eine lokale Kommentatorin, die sich noch an dessen Ausstellung auf der *World's Columbian Exposition* 1893 erinnerte – eher die kleinen als die erwachsenen Besucher über dieses Bild: »To most people the scene depicted with such intensity is merely some half legendary event which the artist has magnified to suit the purposes of his art.«²⁸⁰ Anders als auf der Ausstellung in Chicago, auf der es ohnehin um das Staunen über das schier Unmögliche ging, hatte Marrs »pseudo-historical composition possessing a distinct pathological appeal«²⁸¹ zur Lebenswelt der jungen Grenzstadt keinerlei Bezug.

Auch für Marr selbst – obwohl er in gewisser Weise ein erfolgreiches Exempel ihrer Erneuerung statuiert hatte – markierte dieses Bild den Endpunkt seiner Entwicklung in der Historienmalerei. Mit den *Flagellanten* qualifizierte er sich für die Aufnahme in die Riege einflussreicher Künstler in München, für eine Professur an der Akademie und für die Produktion allegorischer Monumentalmalerei. Es folgten Aufträge in Berlin, Nürnberg, München und Hamburg, als Höhepunkt gilt der Zyklus *Das Leben* im Schloss Stein bei Nürnberg.²⁸² Parallel vollzog er in seinen Gemälden eine inhaltliche Kehrtwende, sie waren nun weitgehend heiterer Natur und nicht selten bevölkerten weibliche Aktfiguren eine Landschaftskulisse; wenn Marr religiöse Themen behandelte, dann führte er kindliche Engel und Marienfiguren in geheimnisvolle, warme Lichtstimmungen, in denen Wunderbares geschieht.²⁸³ Auf lange Sicht konnten die *Flagellanten* also nicht bestehen. Bereits 1905 resümierte Samuel Isham lapidar: »The canvas was the labor of years, but after all it is only the recounting of a rather repulsive historical anecdote in a way and on a scale which, while it makes it the delight and wonderment of the great international exhibitions, renders it unfit for any other surroundings.«²⁸⁴ Marrs Historien Gemälde Münchner Herkunft erfüllt alle Kriterien der Salonmalerei, die ungeachtet zeitgenössisch innovativer Ansätze – und allen Rehabilitierungsinitiativen seit den 1970er-Jahren auf beiden Seiten des Atlantiks zum Trotz – gegenüber der Kunst der westlichen Moderne einen schweren Stand hat, und stattdessen zur

279 Clauder 1893; vgl. S. 98, Anm. 286.

280 Josephine Kulzick: »The Flagellants and Carl Marr«, unbez. Zeitungsausschnitt, URL: <https://wisconsinhistory.org/Records/Newspaper/BA15005> (Zugriff 12.08.2021); das Gemälde wurde 1898 der Library gestiftet; Eastberg, Vogel 2013, S. 147–149.

281 Brinton 1915, S. 52.

282 *Sturz des Ikarus*, 1892, für eine Berliner Versicherungsgesellschaft; Deckenbilder *Huldigung der Musen an Hammonia* und *Helios mit den Heliaden* für das Deutsche Schauspielhaus Hamburg; Fassadenmalerei für die Nürnberger Ausstellung 1906, Glasmosaiken für das Bayerische Armeemuseum, München; *Das Leben* für den Speisesaal von Schloss Stein; Ostini 1908, S. 41–44; Wolf 1910, S. 97, 100, 103.

283 Etwa *Adoration of the Christ Child*, ca. 1898, Öl/Lw., 216,3 × 405,4 cm, Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI, Gift of the Constance Dentzler Estate; *The Way to Bethlehem*, ca. 1915, Öl/Lw., 96,4 × 91,3 cm, Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI, Gift of the Walter Zinn Family; eher die Ausnahme stellt *Der Schritt der Zeit* (Öl/Lw., 181 × 186 cm) dar, das einen Zug dem Ende entgegengender nackter Männer und Frauen zeigt; Kat. Aukt. Köln 2015, Nr. 907.

284 Isham [1905]/1943, S. 378.

Kategorie der »self-importantly large canvases« mit ihrem »stuffy moral didacticism and conceptual overloading« gerechnet wird.²⁸⁵ So verdankte Marrs Monumentalwerk, das während des 1. Weltkriegs ins Depot befördert wurde, seine erneute Wertschätzung weniger einer revisionistischen Aufarbeitung als dem Engagement der Familie des Künstlers, die 1961 die West Bend Gallery of Fine Art zu seinen Ehren etablierte.²⁸⁶ Im Jahr 2008 kehrten die *Flagellanten* für die Jubiläumsausstellung der Akademie nach München zurück.²⁸⁷

Doch selbst wenn jene akademischen Sensationsbilder ebenso wie die populären Panoramen des ausgehenden 19. Jahrhunderts²⁸⁸ für lange Zeit verschwanden, bildeten sie einen unerschöpflichen visuellen Vorlagenschatz für das neue Unterhaltungsmedium Film: Menschenmassen, die sich wie die *Flagellanten* durch eine mächtige architektonische Staffage in den Raum ergießen, wurden ebenso wie aufwendige Inszenierungen exakt recherchierter Ereignisse, Architekturen und Kostüme zum festen Bestandteil städtischen Treibens aus sagenhaften Zeiten. Die literarische, filmische und inzwischen auch virtuelle Wiederbelebung des Mittelalters orientiert sich seit über 100 Jahren an Werken bildender Kunst des 19. Jahrhunderts.

285 Potter 2005, S. 5.

286 Lidtke 1986, S. xv.

287 Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 204–205.

288 Roters 1968, S. 16; Oettermann 1980, S. 9.

Schlusspunkte

Was bleibt zu sagen am Ende einer unvollendeten Geschichte? Statt eines Epilogs mit ›Wunschpunkten‹ soll am Schluss eine Summe des Dargestellten stehen. Die multiperspektivische Betrachtung, Analyse und Interpretation der Voraussetzungen und Wirkungsweisen einer künstlerischen Formation in München hat in jedem Abschnitt historische, gesellschaftspolitische, kunstspezifische und rezeptionsästhetische Zusammenhänge erschlossen, stets mit dem Ziel, multiple Ansätze statt monokausaler Erklärungen gelten zu lassen. Eine kapitelübergreifende Rückschau auf diese kollektive Biografie, mit ihren gemeinsamen Charakteristika und ihren individuellen Interpretationen, lässt wichtige Punkte erkennen, welche das Verständnis für das Phänomen und seine Komplexität vertiefen können.

Punkt eins: Der US-amerikanische Medienhype um die Kunststadt München und die Wahrnehmung der US-amerikanischen Kunstentwicklung aus deutscher Sicht stehen in einem eklatanten Missverhältnis zueinander. München hat internationale Ambitionen für den Kunstmarkt und die Akademie, seine gesteigerte Attraktivität lässt es sprunghaft wachsen. Für US-amerikanische Sammler und Studenten interessant zu sein, bedeutet in diesem Zusammenhang eine Bestätigung internationaler Wirksamkeit. Dem ungeheuren Aufschwung der 1870er- und frühen 1880er-Jahre folgt eine Stagnation, die mit einer Sättigung des Lehrkörpers nicht hinreichend erklärt ist. Erst als sich US-amerikanische Studenten auf europäischem Parkett (das heißt aus Münchener Perspektive in München und Paris) dem sichtbaren Einfluss der Münchner Schule entziehen, sich US-amerikanische Künstler und Sammler vermehrt nach Paris wenden, beginnt man sich für die Gründe zu interessieren und blickt mit Erstaunen auf die neue Kunstentwicklung in den USA und, als deren Basis, die Kunstschulen.

Dass die amerikanische Berichterstattung über München in deutlich wahrnehmbaren Schüben verlief, hat sowohl mit den US-amerikanischen Befindlichkeiten zu tun – mit dem Bedürfnis nach praktischer Ausbildung und faktischer ›internationaler‹ Anerkennung (das bedeutet hier in Paris, München und New York) – als auch mit einem guten Gespür für die aktuelle Situation in München. Man kann drei Phasen verstärkter medialer Aufmerksamkeit ausmachen, die stets zwiespältig war: Zunächst um 1870, als der Mangel an Alternativen zu den beschränkten Ausbildungsmöglichkeiten im eigenen Land am eklatantesten in Erscheinung trat, äußerte sie sich skeptisch und doch hoffnungsvoll: Sollte eine bayerische Residenzstadt in der Lage sein, hierfür eine Lösung zu bieten? Als Ende der 1870er-/Anfang der 1880er-Jahre die Munich men mit ihrer Produktion auf heimischem Boden Furore machten, reagierte die Berichterstattung begeistert, aber auch warnend: Diese Ergebnisse waren beeindruckend, doch befand man sich auf dem richtigen Weg zu einer US-amerikanischen Schule? Und schließlich zeigte sich die Presse befriedigt und fast schon ein bisschen überheblich –

angesichts der Triumphe ihrer Landsleute auf der Internationalen Kunstausstellung 1883: Sie hatten Präsenz in München gezeigt und Erfolge gefeiert, und waren den dortigen Verhältnissen damit schon fast entwachsen.

Punkt zwei: Die mediale Aufmerksamkeit, die sich auf München richtete, war eine Basis der Kommunikation über seine Eignung als Ausbildungsort. Im Wesentlichen jedoch bedingten die Herangehensweisen der amerikanischen Studenten an das akademische Unterrichtsangebot zum einen und die Reaktionen auf die daraus resultierende Produktion von Seiten rezipierender Instanzen in ihren Herkunfts- und anderen Aufenthaltsorten zum anderen persönliche und lokale Grundvoraussetzungen. Was letztlich aus diesen hoffnungsfrohen Kunstjüngern wurde, das hing ebenso von ihrer Herkunft ab wie von ihrer Ausbildung in München. Zumindest leistete letztere in schätzungsweise der Hälfte aller Fälle einen Beitrag zu einer Zukunft in der ›High Art‹ als Maler oder Bildhauer, oder in einer der angewandten Künste als Illustrator, Karikaturist, Wand-, Panoramen- oder Dioramenmaler; mehr als ein Viertel von ihnen wurde zu Lehrern frischer Künstlergenerationen. Wo es aus Gründen lokaler Strukturschwächen im kulturellen Bereich nicht möglich war, sich eine Existenz als professioneller Künstler aufzubauen – auch wenn die Messlatte der Professionalität sehr unterschiedlich hoch gegangen haben dürfte –, dort setzte notwendigerweise eine Gravitation an einen anderen, vielversprechenderen Ort ein. Und dieser Ort, das muss angesichts des inhärenten Nordostküstenzentrismus der US-amerikanischen Kunstgeschichte betont werden, lag noch häufig in Europa, er konnte New York oder Boston heißen, aber nicht selten befand er sich in der anderen Richtung: Zahlreiche ehemalige Munich men arbeiteten dauerhaft im Westen, sie fanden ihre Motive in den Landschaften und Bewohnern der Staaten entlang der Rocky Mountains, und nicht wenige ließen sich im fortgeschrittenen Alter in Kalifornien nieder. Sie erschlossen den Westen im doppelten Sinne – für eine europäisch geprägte Ausbildungs- und Infrastruktur und für einen nationalidentifikatorischen Motivkorpus –, im Verbund mit Absolventen anderer europäischer und amerikanischer Ausbildungsinstitutionen und, nebenbei bemerkt, zahllosen deutschen Malern, deren Darstellungen heute die Museen im Westen bereichern.

Punkt drei: Die akademischen Einführungsklassen an der Münchner Akademie bedeuteten für einen Großteil der Amerikaner nicht nur jene mühsame Schufferei, die einer gewandten Praxis vorangehen musste, sondern bereits den Einstieg in diese Professionalität (auf den für viele, die nicht bleiben konnten oder wollten, schon kurz darauf der Ausstieg erfolgen sollte). Dass man dabei auf internationales Publikum stieß, erhöhte den Reiz und verstärkte den Eindruck, am richtigen Ort zu sein. Dies gilt grundsätzlich wohl vor allem für die ersten Jahre, in denen kaum Alternativen in Reichweite lagen; für spätere Jahre war, schon angesichts der Privatschulen in München, geschweige denn an anderen Orten, ein selbstbewussteres Verhalten gegenüber der Akademie die Regel. Doch gibt es schon innerhalb der Generation Anfang der 1870er-

Jahre deutlich unterschiedliche Perspektiven, die aus Veranlagung und Vorgeschichte des Einzelnen resultierten. Wer (zumindest anfänglich) auf die Zeichnung fixiert war, ja häufig schon als Zeichner gearbeitet hatte, der erkannte schnell die eigenen Unzulänglichkeiten ebenso wie das Potential der Arbeit in den Zeichenklassen. Wer bereits als Maler, womöglich im eigenen Atelier tätig gewesen war – das tatsächliche künstlerische Niveau spielt dabei für die Selbstwahrnehmung eine untergeordnete Rolle –, dessen Ambitionen waren auf die Malklassen gerichtet, und er verbrachte äußerst ungern Zeit in einer Zeichenklasse, selbst wenn es ihm vielleicht gutgetan hätte. Erschwerend kam hinzu, dass auf jeden Fall in den frühen 1870ern – den eher spärlichen Ergebnissen nach zu urteilen – der Zeichenunterricht selbst oftmals zu wünschen übrig ließ, ein Missstand, der sich in den 1880er-Jahren – das wird aufgrund der zahlreichen erhaltenen und qualitativ hochwertigeren Zeichnungen behauptet – sehr verbesserte.

So trat hier auch der große Abstand zu einer Ausbildung in Paris zutage, wo rigide und präzise der nackte menschliche Körper studiert wurde. Die Münchner konnten bei dessen Beherrschung nur aufholen, wenn sie sich entschlossen, selbst ein Aufbaustudium in Paris ›draufzusatteln‹. Diese Versäumnisse des Münchner Unterrichts sollten weniger für die Aktmalerei ins Gewicht fallen, die in den USA, zumindest für die Leinwandmalerei, nie den französischen oder auf lange Sicht gesehen sogar den deutschen Stellenwert erreichte. Doch für Porträts und Figuren, sozusagen vom Hals abwärts, wäre dieser Teil der Ausbildung ebenso wichtig gewesen. Entsprechend konnte, wer sich mit dem nackten Körper (zu) wenig beschäftigte, offenbar noch weniger Interesse für die Anatomievorlesungen aufbringen – auch dieses steigerte sich erst in den 1880er-Jahren.

Punkt vier: Die schnelle Zulassung zum Malunterricht in den 1870er-Jahren kam demnach vielen Studenten sehr entgegen, das bezeugen die raschen Erfolge des hier noch ein letztes Mal hervorzuhebenden »greatest talent with a brush of his generation«,²⁸⁹ Frank Duveneck, der sich mit ebenso ungeheurem wie berechtigtem Selbstvertrauen in die Praxis des Leibl-Kreises einfühlte und dieses avantgardistische Segment der Münchner Produktion der 1870er-Jahre in Boston vorführte. Duvenecks Vorreiterstatus, seine Vorbildfunktion und praktische Anleitung für die nachrückende Künstlergeneration machen ihn zum wichtigsten Protagonisten der Bewegung Richtung München. Seine hervorragende Handhabung der Mittel bei gleichzeitigem Faible für Unvollendetes und Ungeschliffenes handelten dem Neuerer Lob und Tadel ein. Doch Duveneck und einige seiner Freunde und Schüler, die sich im künstlerischen Gleichklang mit ihm befanden, haben sich in die US-amerikanische Kunstgeschichte eingeschrieben, während gemäßigte Kollegen, die teilweise weit mehr Akzeptanz besaßen, heute daraus getilgt sind.

²⁸⁹ Duvenecks früher Biograf Norbert Heerman zitiert diesen Superlativ aus dem Mund des berühmten Zeitgenossen John Singer Sargent; Heerman 1916, S. 1.

Der spontane malerische Zugang zum Subjekt, den Duveneck, W.M. Chase, John W. Alexander und viele aus dieser Gruppe fanden, auch dank ihres Studiums der Alten Meister, schuf die Voraussetzung für eine Porträtmalerei, die den Herausforderungen der Fotografie gewachsen war.²⁹⁰ Die Porträtmalerei wurde in den 1870er-Jahren das dominante Thema für den sich professionalisierenden Künstler in den USA und dementsprechend fokussiert waren auch die Munich men. Dass sie sich in München in akademischen und privaten Kreisen hauptsächlich unter Männern bewegten und in der Mehrzahl Männer malten, mag etwa für Duveneck ein Manko bedeutet haben,²⁹¹ doch Chase und Alexander führten vor, dass es dabei nicht bleiben musste. Die Porträtmalerei wurde bis zur Jahrhundertwende diejenige Produktionssparte, deren hervorragende Qualität der neuen Kunsnation die meiste Anerkennung von Seiten europäischer Kritiker brachte.

Punkte fünf und sechs: Die Munich men der 1880er-Jahre waren nicht weniger bedeutend als ihre Vorgänger, doch sie unterschieden sich von diesen in ihrem Lernverhalten und ihrer professionellen Zielsetzung. Die kontroversen medialen Reaktionen Ende der 1870er-Jahre auf die in München ausgebildeten Kollegen dürften all jene, die sich nun selbst zum Studium dorthin aufmachten, beeinflusst haben: Sollten sie in die Nachfolge der verwegenen Protagonisten skizzenhafter Bravour treten oder lieber in die der gemäßigten Vertreter, die Lob für gefälligere Malweisen und erhebende Inhalte ernteten? Zugegeben, die Tragweite der New Yorker Kunstkritik war sicherlich nicht in allen Landesteilen gleich groß. Inzwischen hatten sich vielerorts die Voraussetzungen für ein Kunststudium verbessert, es gab vermehrt Kunstaustellungen und Kunstschulen, an denen Absolventen europäischer Institute grundlegenden Unterricht erteilten. Doch die neu erwachsene heimische Konkurrenz machte eine eigene Ausbildung in Europa umso dringlicher, und so blieb auch die Bewegung nach München noch bis in die zweite Hälfte der 1880er-Jahre lebendig.

An der Akademie erwarteten die Neulinge nicht nur zahlreiche Landsleute, sondern auch Lehrkräfte, die ihnen ein intensiveres, stringenteres Training boten. Wer seine Hoffnungen enttäuscht sah, von Duveneck die magische Formel für den Umgang mit dem Pinsel zu erlernen (Duveneck war inzwischen nach Italien verzogen), der meldete sich bei dessen legitimem, doch weitaus strengeren Nachfolger Ludwig Löfftz zur Malklasse an. Auch das ist ein Charakteristikum der Amerikaner in München: der Wille, das Aktuellste und Beste mitzunehmen – ob an der Akademie oder an den seit Mitte der 1880er-Jahre von ehemaligen Akademieschülern eröffneten Privatschulen.

Inzwischen stiegen die Ansprüche auf allen Ebenen: Auf den Internationalen Kunstausstellungen in München ebenso wie in Paris oder im erweiterten Rahmen in New York waren eine Menge stilistischer, technischer, interpretatorischer und motivischer

²⁹⁰ Simon 1987, S. 48–49.

²⁹¹ Hook 1996, S. 21.

Innovationen geboten. Darauf reagierten Münchner Maler genauso wie US-Amerikaner in München. Vorbei waren die 1870er-Jahre, in denen so mancher Munich man mit einem Studienkopf oder einfachen Figurenbild sein Talent unter Beweis stellen konnte. Wer auf dem zunehmend vernetzten internationalen Parkett bestehen wollte, musste hier gleichziehen. Deshalb gewann in diesem Jahrzehnt die Genremalerei, ob mit traditioneller Patina oder in hellem Pleinair, ob mit bayerischen Bauern oder holländischen Fischern, ob Armeleutemalerei oder Chikbild, einen hohen Stellenwert. Um die mannigfaltigen Möglichkeiten kennenzulernen, hieß es sich bewegen; ein wachsendes Netzwerk US-amerikanischer Künstler in Europa schuf dafür ideale Voraussetzungen. Mit den Ergebnissen konnte man sich auf internationalen Ausstellungen präsentieren, den amerikanischen Markt bedienen und nicht zuletzt den Münchner Kollegen wichtige Anregungen bieten. Es kam also zu interessanten Rückkopplungseffekten.

Dass sie die neuen Anforderungen dieser Ausstellungsbilder meistern konnten, das verdankten diese Studenten neben ihrer Mobilität, Aufnahmefähigkeit und Kreativität auch einer Grundkompetenz der Münchner Professoren in den Malklassen für Fortgeschrittene. Obwohl die meisten von ihnen noch Historienmaler waren, obwohl sie sich selbst weder thematisch noch stilistisch außerhalb der Münchner Schule bewegten, wussten sie, wie man durch Motivwahl, Komposition, Interpretation und Ausführung einen Publikums- und/oder Achtungserfolg bei Kunstkritikern programmieren konnte. Während sie dem angehenden Künstler halfen, seine ästhetische Strategie zu entwickeln, vermittelten sie zum Teil aktiv, zum Teil nur über ihre Vorbildfunktion praktische Komponenten der künstlerischen Professionalisierung. Dazu gehörten die Einrichtung eines Ateliers mit den Requisiten der persönlichen Bilderwelt, in die auch potentielle Kunden eintauchen konnten, die Progression der Vorstellungen eines Ausstellungsbildes – von lokal zu international – und schließlich dessen Vermarktung in Wort und Bild. Diese nicht zu unterschätzenden Soft Skills waren jederzeit auf andere künstlerische Geografien übertragbar. Die erfolgreichen Studenten der Münchner Akademie, und nur diesem Erfolg verdankt sich Überlieferung, waren vor allem diejenigen, die transkulturell arbeiteten, die auch in Paris studierten, die etwa in Holland, Italien oder England arbeiteten und im ständigen Austausch mit anderen amerikanischen und europäischen Kollegen blieben, dabei stets das Publikum in mehreren Ländern vor Augen.

Der Erfolg dieser Maler mag bis zum Ende ihrer Karriere angedauert haben, danach hat sich ihre Reputation sehr unterschiedlich entwickelt. Nicht nur die Konfrontation mit der Kunst der Moderne hat diese Generationen kosmopolitischer Künstler in Misskredit gebracht – und das betraf selbst ihren prominentesten Vertreter Frank Duveneck.²⁹² Ihre Rehabilitierung griff nur teilweise, selbst wenn zahlreiche ihrer Gemälde wieder in den Museumssammlungen hängen, sind zahllose Werke einer einst als Avant-

292 Henry McBride fällt anlässlich von Duvenecks Retrospektive 1938 das vernichtende Urteil: »He was a technician not an artist.« Ders.: »Duveneck«, in: *The New York Sun*, 16. Apr. 1938, zitiert in: McBride 1997, S. 359–361, hier S. 359.

garde betrachteten Fraktion seit den 1950er-Jahren von US-amerikanischen Museen deakzessioniert worden. Auf dem Kunstmarkt haben sie sich mit einer großen Masse dessen vermengt, was einst als ›Publikumsware‹ die Grundlage vieler Künstlerkarrieren konstituierte. Heute werden sie über zahllose populistische Imageprovider und Online-Auktionatoren erneut in den Mainstream ›integriert‹.

Abbildungsnachweise

- Amherst, MA, Mead Museum of Art, Amherst College: 45
- Andover, MA, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy: 33, 48b
- Bentonville, AR, Crystal Bridges Museum of American Art/Dwight Primiano: 53
- Berlin, bpk-Bildagentur/Deutsches Historisches Museum/Arne Psille: 75
- Berlin, Bridgeman Images Germany/Christie's: 77, 84
- Bloomington, IN, Sidney and Louis Eskenazi Museum of Art, Indiana University/
Kevin Monague: 18
- Boston, MA, Museum of Fine Arts: 31, 36, 44, 73
- Boston, MA, Skinner Inc./scinnerinc.com: 65
- Boston, MA, Vose Galleries: 64
- Brooklyn, NY, Brooklyn Museum: 29 (Foto der Autorin), 32, 34
- Cambridge, MA, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, © President and Fellows
of Harvard College: 12, 80b
- Carmel, IN, Wickliff & Associates Auctioneers: 2, 22
- Chicago, IL, Art Institute of Chicago: 50, 92
- Chicago, IL, Terra Foundation for American Art: 54
- Cincinnati, OH, Cincinnati Art Museum: 3a–b, 8, 9, 15, 24, 30
- Cincinnati, OH, Taft Museum of Art: 46
- Cleveland, OH, The Cleveland Museum of Art: 43, 79
- Detroit, MI, Detroit Institute of Art/Bridgeman Images Germany: 20, 81
- Hartford, CT, Wadsworth Atheneum: 48d
- Indianapolis, IN, Indianapolis Museum of Art at Newfields: 1, 11, 14, 17, 47, 57, 58, 61,
71, 83b–c
- Indianapolis, IN: Indiana State Museum and Historic Sites: 60
- Memphis, TN, Memphis Brooks Museum: 62
- Montgomery, AL, Montgomery Museum of Fine Arts: 26, 27
- Moskau, Pushkin State Museum of Art: 88
- München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek: 63
- München, Neumeister Kunstauktionen: 66, 87a
- New York, NY, Debra Force Fine Art: 48c, 91
- New York, NY, National Academy of Design: 6, 7, 39
- New York, NY, Metropolitan Museum of Art: 37
- Philadelphia, PA, Philadelphia Museum of Art: 55
- Philadelphia, PA, Pennsylvania Academy of the Fine Arts: 74, 86
- Princeton, NJ, Princeton University Art Museum: 10, 25
- Raleigh, NC, North Carolina Museum of Art: 41
- Sacramento CA, Crocker Art Museum: 49a–b
- San Simeon, CA, ©Hearst Castle®/CA State Parks: 67

Sarasota, FL, The John & Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida,
Florida State University: 19
Savannah, GA, Telfair Museum of Art: 100
Shelburne, VT, Shelburne Museum: 42
Washington, D.C., Library of Congress, LCCN, Permalink:
<https://lccn.loc.gov/2016817154> (Zugriff 12.08.2021): 52
Washington, D.C., National Gallery of Art: 40, 56
Washington, D.C., Archives of American Art, Smithsonian Institution: 13, 23, 70, 83, 82a, 82d
(Fotos der Autorin)
Washington, D.C., Smithsonian American Art Museum/Bridgeman Images Germany: 59
Waterville, ME, Colby College Museum of Art: 48a
West Bend, WI, Museum of Wisconsin Art: 28, 68, 85, 93, 94

Online-Ressourcen

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shirlaw_Sheep-Shearing_Art_of_World_vol.6.jpg
(Philadelphia: D. Appleton 1893) Zugriff 12.08.2021): 51
[https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_\(1881\)_664.jpg&oldid=](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Gartenlaube_(1881)_664.jpg&oldid=)
(Zugriff 12.08.2021): 87b
[https://de.wikisource.org/wiki/Seite:Die_Gartenlaube_\(1876\)_247.jpg](https://de.wikisource.org/wiki/Seite:Die_Gartenlaube_(1876)_247.jpg) (Zugriff 12.08.2021): 88

Publikationen

Auktionskatalog Sotheby Parke-Bernet, Los Angeles, Old Masters, 19th and 20th Century
Paintings, Drawings and Sculpture, 27.–28.05.1974, Los 199, S. 106: 16
Auktionskatalog Christie, Manson & Woods International Inc., 19th century European
paintings, drawings, watercolors and sculpture, 01.06.1989, Los 83, n.p.: 38
Kat. Aukt. München 2005, S. 304: 69
Benjamin 1879, n.p.: 35
Benjamin 1880, S. 195: 16a
Kat. Aukt. München 2005, S. 304: 69
Kat. Ausst. München 1890, Nr. 948: 72
Die Kunst für Alle, 3, 1888, S. 293: 81a
Die Kunst für Alle, 21, 1905/06, S. 220: 36a
Pisano 2010, S. 131: 89, 90
Raupp 1898, S. 8–9: 4a–c
Reclams Universum, 133 (1917), 2, nach S. 816: 76
Regnet 1883, S. 441: 5
Ridpath 1894, S. 309: 80a
White 1936, S. 17: 21

Tabellenverzeichnis

Fluktuation US-amerikanischer Akademiestudenten 1872–1884	58
Ethnisch deutsche und andere Studenten pro Jahrzehnt	61
Berufsbezeichnungen der Eltern	63
Religionszugehörigkeit	64
Herkunftsorte der Studenten nach Regionen, Staaten, Städten.....	67
Einstiegsklassen pro Jahrzehnt	107
Spätere Bekanntheitsgrade der Studenten pro Jahrzehnt	109
Bekanntheitsgrade der ethnisch deutschen und anderen Studenten im Verhältnis zur wahrgenommenen Zusatzausbildung	110
Geografische Orientierungen der Studenten unterschiedlicher Bekanntheitsgrade aus einzelnen urbanen Zentren	112
Schülerliste	520

Bibliografie

* Zum Teil stehen die Archivalien auch online zur Verfügung, in diesem Fall wird der Link angegeben.

** Einige wenige Typoskripte bzw. nicht über Bibliotheken erhältliche Dokumente sind im Abschnitt zu den unveröffentlichten Materialien bibliografisch aufgelöst.

Unveröffentlichtes Quellenmaterial aus Archiven

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München – abgekürzt BHStA

MK 14094	Akademie im allg., Organisation	Bd. IV	1841–1863
MK 14095	Akademie im allg., Organisation	Bd. V	1864–1910
MK 14096	Lokalitäten (ältere), Garten, Schülerateliers		1812–1881
MK 14098	Satzungen, Spezialia (Aufnahmen, Dispensen, Zulassung von Ausländern)	Bd. I	1911–1921
MK 14101	Satzungen für die Schüler (Honorare, Gebühren)	Bd. I	1847–1910
MK 14110	Personalien	Bd. IV	1869–1884
MK 14111	Personalien	Bd. V	1885–1897
MK 14112	Personalien	Bd. VI	1898–1922
MK 14151	Aufnahmen und Aufenthaltsverlängerungen der Zöglinge und Unterstützung zur Ausbildung		1873–1926
MK 14155	Frequenz	Bd. I	1887–1921
MK 14159	Sitten- u. Klassenordnung der Schüler		1853
MK 14166	Preisaufgaben und Preisverleihungen		1866–1887
MK 14168	Modellwesen		1860–1925
MK 14173	Stipendien-Verleihung	Bd. III	1871–1897
MK 40920	Vorträge über Geschichte und Kunstgeschichte		1872–1930
MK 51438	Unterricht im Aktzeichnen		1885–1949
MK 51439	Anatomieunterricht		1824 (1817)–1951
MK 92358	Vertrieb der Kunstwerke in den USA, Ausstellung in New York, Auszeichnung Hugo Reisinger in New York, 1907–13		

URL: <https://www.gda.bayern.de/findmitteldb/Suche/Archiv/8/> (Zugriff 12.08.2021)

Akademie der Bildenden Künste München, Archiv, abgekürzt AdBK

Akademie der Bildenden Künste München, Archiv, Sammlung Malerei

Akademie der Bildenden Künste München, Registratur, Personalakten der Professoren und Lehrenden

Bayerische Staatsgemäldesammlungen Archiv, abgekürzt BStGS

Ph. Foltz (Hg): Copier-Ordnung für die königliche Pinakothek, München: C. Wolf, 1871

F. Reber (Hg.): Copier-Ordnung für die königliche Pinakothek, München: C. Wolf, 1876
 »Studien-Ordnung der Königl. Gemälde-Galerie zu Schleissheim«, Manuskript, nicht dat., wohl 1870er Jahre
 »Fremden-Buch der königlichen Gemaelde-Gallerie Schleissheim«

**Handschriftenabteilung Monacensia, Bestand:
 Münchner Künstlergenossenschaft**

Robert Koehler an [Karl Albert von] Bauer, Schriftführer der Künstlergenossenschaft,
 4. Apr. 1893
 Zeitungsausschnitt-Sammlung zu Toby E. Rosenthal

Polling Museum

Fremden-Buch (des Schreiberwirts), 1853–1905

Würzburg, Museum Kulturspeicher

Nachlass Hugo von Habermann

**Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
 (abgekürzt AAA)**

*** Nur was auf Microfilm vorliegt, ist mit der Nummer der Rolle (Reel) versehen, ansonsten lagen Materialien im Original oder digital vor.

John Ottis Adams papers, 1877–1970 (1877–1908), Rolle 880

Ahl family scrapbooks, 1890–1980 [ca. 1900]–1953, Rolle 3612

John White Alexander papers, größtenteils digitalisiert

Series 7: Artwork, circa 1875–1915 (Boxes 2–3, 14–16, OV 23), Originalmaterialien
 Korrespondenz: <https://www.aaa.si.edu/collections/john-white-alexander-papers-8637/series-2> (Zugriff 12.08.2021)

26–29 Correspondence, 1877 (4 folders) (sketches found)

30–34 Correspondence, 1878 (5 folders) (sketches found)

35 Correspondence, 1879 (sketches found)

36 Correspondence, 1880–1882 (sketches found)

Henry Alexander papers, 1879–1888, Rolle 1818

Art Students League records, 1875–1955, Rolle NY 59/20

Waller 1886 – Frank Waller (Hg.): First Report of the Art Students' League of New York, New York 1886, darin: »Circulars of 1885–86«, S. 7–26

Otto Bacher papers, 1873–1938, Rolle 1654

Carl Bohnen papers, 1892–1974

Printed material on California artists, 1936

Flayderman 1958 – Harry Flayderman: »Henry Raschen: Painter of the American West«, Typoskript, 1958

- William Merritt Chase papers, 1881–1920, Rolle N69–137, größtenteils digitalisiert
»Talk on the Old Masters by Mr. Chase, New York School of Art, November 17th, 1906«, Manuskript einer Rede gehalten vor Studenten des Metropolitan Museum of Art, 17. Nov. 1906, S. 2, URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/william-merritt-chase-papers-7388/series-1/box-1-folder-5> (Zugriff 12.08.2021)
- William T. Evans papers, Rolle 4055
Charles Frederick Ulrich an »Mr. Evans«, o. D.
- Arthur Sinclair Covey papers, 1882–1960
- DeWitt (McClellan) Lockman papers, Interviews of artists and architects associated with the National Academy of Design, 1926–1927, Rollen 502–504 (Kopien, Originale in der New York Historical Society), Interviews mit Edward A. Bell (502), Edward H. Potthast (504)
- John M. Donaldson papers, 1873–1938, Rolle D160
- Frank Duveneck papers, Rolle 1150 (Originale in der Cincinnati Historical Society)
- Frank and Elizabeth Boott Duveneck papers, 1851–1972
- Oscar Fehrer papers, 1863–1958
- Magda Heuermann papers, 1876–1962, Rolle 4976
- Henry G. Keller papers, 1901–1954, Rolle 1321
- Walt Kuhn Family papers, 1859–1978
- William Robinson Leigh papers, 1883–1927, Rollen 3278–3280
Leigh 1952 – W.R. Leigh, »My Life«, Typoskript 1952, Rolle 3278
- Carl Lieber papers, 1894–1921
- Frederick William MacMonnies papers, 1884–1904, Rollen D245, 3042
Letters from St. Gaudens, Rolle 042
- Frederick William MacMonnies diary, 1884–1885, URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/frederick-william-macmonnies-papers-7090> (Zugriff 12.08.2021)
- Henry Mosler papers, Rolle 4284
Briefe Carl von Piloty an Mosler, 1. Sept. 1875 und 15. (?) Feb. 1876
- Charles Stanley Reinhart drawings, [ca. 1867–1879], Rolle 3606
- Julius Rolshoven papers, 1873–1985
- Toby E. Rosenthal papers, 1876–1917
- Worth Ryder papers, 1909–1966, Rolle 3698
- Theodore C. Steele papers, 1870–1967, Rolle 956 und Originalmaterialien
- Emily and Jean Paul Selinger papers, 1882–1918, Rollen 3768, 3814 und Originalmaterialien
- William Valentine Schevill papers, 1951–1963, Rolle N69–115 und Originalmaterialien 1864–1951
- Joseph Henry Sharp papers, [ca. 1903]–1945, Rolle 3281
- William Sommer papers, 1890–1970, Rollen 883, 884
- Aloysius G. Weimer research material, 1933–1942, Rolle 1285
- Theodore Wores papers, 1881–1967, Rolle 691

**Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Bibliothek
(abgekürzt SAAM, Bibliothek)**

Hailey 1936, Bd. 3 Vol. 3: (4) Toby Rosenthal, Dominico Tojetti, Thaddeus Welch, Charles Dormon Robinson, California Art Research, Gene Hailey (Hg.), United States Work Projects Administration, San Francisco, CA, 1936–1937 (Kopien)

Hailey 1936 Bd. 10 Vol. 10: (5) Charles J. Dickman, Xavier Martinez, Charles R. Peters, Theodore Wores, California Art Research, Gene Hailey (Hg.), United States Work Projects Administration, San Francisco, CA, 1936–1937 (Kopien)

McMahan 1995 Virgil E. McMahan: Artists of Washington D.C., 1796–1996, Vol. I. 1, An Illustrated Directory of Painters, and Engravers Born Before 1900, Manuskript oder Eigenverlag 1995

Scobie 1993 Anne Weber-Scobie: »The Life and Work of Irish-American Artist John Mulvany (1839–1906)«, unveröffentlichtes Typoskript eines Vortrags, Binghamton, NY, 1993, Artist's File John Mulvany

Library of Congress, Washington, D.C.

1870 Census: Volume 1. The Statistics of the Population of the United States; General Tables of Nativity and Nationality; Table VIII: Population of Fifty Cities, Classified by Race and Place of Birth, S. 380 (Aggregate Population) 388/389 (Germany), URL: <https://www2.census.gov/library/publications/decennial/1870/population/1870a-36.pdf?#> (Zugriff 12.08.2021)

Bancroft Library, University of California, Berkeley, CA (abgekürzt BL, UCB)

George and Phoebe Apperson Hearst Papers, Orrin Peck, 1860–1921, Munich, Fragments [undatierte Brieffragmente], URL: <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt4j49qoz8/?query=Orrin+Peck> (Zugriff 12.08.2021)

Brooklyn Museum

Curatorial Files zu W.M. Chase, Richard Creifelds, Charles Frederic Ulrich, Benjamin R. Fitz

Art Institute of Chicago (abgekürzt AIC)

Toby E. Rosenthal, Object Folder 1917.3

Walter Shirlaw, Object Folder 1938.120

Walter MacEwen, Werkliste (Typoskript), Artist File

Annual Exhibition Catalogues, 1883–1914

Teachers' Files zu Frederick C. Bartlett, Louis Grell, Oliver Dennett Grover, Frederick W. Freer, Wellington Reynolds

Künstlerfragebögen, Ryerson & Burnham Libraries zu Alfred Juergens, William Clusman

The Art Institute of Chicago, Ryerson & Burnham Archives: Interstate Exposition Index,
 URL: <http://digital-libraries.saic.edu/cdm/landingpage/collection/interstate> (Zugriff
 12.08.2021)

**Chicago Public Library, Art Information Center Visual & Performing Arts
 (abgekürzt CPL)**

Zeitungsartikelsammlung

Cincinnati Art Museum (abgekürzt CAM)

Curatorial Files zu Künstlern in Cincinnati, Object Files zu den Werken in der Sammlung,
 Prints and Drawings, Brief Frank Duveneck an John M. Donaldson, 6. Nov. 1872

Mary R. Schiff Library and Archives, Cincinnati Art Museum

William Valentine Schevill Artist File, CAA/1/5, Box 46, Folder 5, Cincinnati Artist Files
 Art Academy of Cincinnati, Record Group 2, Series 1, Box 1, Folder 8, Thomas Noble,
 handschriftlicher Entwurf Nobles zu seinen Reformen, bezeichnet »T.S.N. I 1891«
 Duveneck Scrap Book, Bd. 2

Indianapolis Museum of Art at Newfields

Frederick Roy Martin: »I.H. Caliga«, in: *Boston Sunday Journal*, 10. März 1895, als »Clip-
 ping about I. H. Caliga«, Wilbur D. Peat research papers, Indianapolis Museum of
 Art at Newfields, URL: [http://ulib.iupuidigital.org/cdm/ref/collection/WilburPeat/
 id/245](http://ulib.iupuidigital.org/cdm/ref/collection/WilburPeat/id/245) (Zugriff 12.08.2021)

R.C. Morris: »Artist of World Fame Produced by Anderson«, in: *The Anderson Herald*,
 1. Juni 1930, Zeitungsausschnitt, Wilbur D. Peat research papers, Indianapolis
 Museum of Art at Newfields, URL: [http://ulib.iupuidigital.org/cdm/ref/collection/
 WilburPeat/id/2203](http://ulib.iupuidigital.org/cdm/ref/collection/WilburPeat/id/2203) (Zugriff 12.08.2021)

Milwaukee Art Museum

Curatorial Files zu Robert Koehler, Louis Mayer, Carl Marr, Gustave Moeller, Alexan-
 der Müller, Julius Segall

Milwaukee Art Museum, Bibliothek

Artist File zu Carl Marr

Meeting Minutes of the Milwaukee Art Association, 21. Apr. 1888, Box 1A1894.12.01,
 Folder 4, Institutional Archives

Milwaukee Art Association, 1888 Catalogue, annual exhibit of the Milwaukee Art Asso-
 ciation, Milwaukee, WI

New York, City University Library

Julius Rolshoven, »Autobiography«, unveröffentlichtes Typoskript

New York, National Academy of Design, Archive

National Academy of Design School of Fine Arts, School Register, 1825–1899, edited by David B. Dearinger

New York, Metropolitan Museum of Art, Watson Library

Catalogue of the Works of Art Contributed to the First Annual Exhibition of »The Palette«, Leavitt Art Rooms, New York, 18. Dez. – 18. Jan. 1872

Membership of the Art Association Palette, July 1st, 1872 (Club Rooms 126 Second Avenue, Near Eight Street, New York)

Historic Northampton, Northampton, MA

Archivalien zu Charles C. Burleigh

URL: <https://historicnorthampton.pastperfectonline.com/> (Zugriff 12.08.2021)

Pennsylvania Academy of the Fine Arts

Object File zu W.M. Chase, »*Keying Up*« – *The Court Jester*, 1875, 1969.37

Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Archive

Studentenregister

Artist Files zu Henry Bisbing, Adolf Eduard Borie, Josef Pearson, Gordon Mallet M.-Couch, Caroll Sargent Tyson

Museum of Wisconsin Art, West Bend, WI, Archives and Research Library (abgekürzt MOVA, ARL)

Archivmaterialien zu Carl Marr und Robert Schade

Artist Files zu Frank Enders, Robert Koehler, Louis Mayer, Gustave Moeller

Zanesville Museum of Art

John J. Beck: »Karl Kappes: The Ohio Artist. From Zanesville and Toledo«, Typoskript 1989

Zeitgenössische Quellen und Sekundärliteratur

A.B.D. 1890 A.B.D. [Allen B. Doggett]: »Student Life in Munich«, in: *The Art Amateur*, 24 (Dez. 1890), 1, S. 28

Abendschein 1906 Albert Abendschein: *The Secret of the Old Masters*, New York: D. Appleton 1906

Adams 2005 Henry Adams: *Eakins Revealed. The Secret Life of an American Artist*, Oxford und New York: Oxford University Press 2005

Adler 1991 Jeffrey S. Adler: *Yankee merchants and the making of the urban West. The rise and fall of antebellum St. Louis*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1991

- Ahem 2004** Stephen Ahem: »Listening to Guinevere: Female Agency and the Politics of Chivalry in Tennyson's ›Idylls‹«, in: *Studies in Philology*, 101 (2004), 1, S. 88–112
- AKL** *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, hg. von K.G. Saur Verlag München/Leipzig, mithg. v. Günter Meißner, Bd. 1, 1992–Bd. 65, 2009; ab Bd. 66, 2010: *De Gruyter, Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. v. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, mithg. v. Günter Meißner; seit Bd. 74, 2012, hg. v. Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff, Berlin/Boston: De Gruyter
- Albjerg 1948** Marguerite Hall Albberg: »A Nineteenth Century Hoosier Artist. Samuel Richards, 1853–1893«, in: *Indiana Magazine of History*, 48 (Juni 1948), S. 143–160
- Althaus 2010** Karin Althaus: »Märtyrerinnen«, in: Kat. Ausst. München 2010, S. 76–84
- Althaus, Böller 2010** Karin Althaus, Susanne Böller: »Die Tote als Bild«, in: Kat. Ausst. München 2010, S. 93–97
- American Art Annual 1905** *American Art Annual*, hg. v. American Federation of Arts, New York: R.R. Bowker, Bd. 38, 1905
- Andrew 1973** William W. Andrew: *Otto H. Bacher*, Madison, WI: Education Industries Inc. 1973
- Angell 1881** Henry C. Angell: *Records of William M. Hunt*, Boston: James R. Osgood 1881, S. 23/24
- Annual Report 1907** *Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, Thirty-first annual report of the Trustees with the list of members*, Philadelphia, PA, 1907
- Anon. 1854** Anon.: »A Glimpse of Munich«, in: *Putnam's Monthly Magazine*, 3 (Juni 1854), S. 649–653
- Anon. 1854a** Anon.: »Literary Notices. An Art Student in Munich. By Anna Mary Howitt, Boston, Ticknor, Reed & Field J.G.«, in: *Frederick Douglass' Paper* [Rochester, NY], 6. Juli 1854, 29, S. 2
- Anon. 1858** Anon.: »Germany–Munich (Sept. 1858)«, in: *The Crayon*, 5 (Feb. 1859), 2, S. 52–53
- Anon. 1869** Anon.: »Foreign Notes«, in: *Every Saturday* [Boston], 7 (8. Jan. 1869), 158, S. 63
- Anon. 1869a** Anon.: »Arts and Entertainment«, in: *Milwaukee Daily Sentinel*, 23. Aug. 1869, 198, S. 2
- Anon. 1869b** Anon.: »Der letzte Liebesdienst. Nach seinem Oelgemälde auf Holz übertragen von Toby Rosenthal aus San Francisco«, in: *Die Gartenlaube*, 1869, S. 421, Text S. 423
- Anon. 1871** Anon.: »American Artists at Work in Munich«, in: *Daily Evening Bulletin* [San Francisco], 11. Mai 1871, 19, S. 3
- Anon. 1872** Anon.: »Vermischte Nachrichten – Wilhelm Diez«, in: *Kunstchronik*, 7 (22. März 1872), 12, Sp. 241
- Anon. 1872a** Anon.: »Münchner Kunstverein«, in: *Kunstchronik*, 8 (20. Dez. 1872), 10, Sp. 166–168
- Anon. 1872b** Anon.: »Münchner Kunstverein«, in: *Kunstchronik*, 7 (12. Jan. 1872), 7, Sp. 131

- Anon. 1873** »Art in Vienna, Munich Eclipsing Dusseldorf–French and English Schools«, in: *Daily Evening Bulletin*, 3. Juli 1873, 75, S. 4
- Anon. 1873a** Anon.: »Cincinnati«, in: *Appleton's Journal*, 9 (11. Jan. 1873), 199, S. 65–67
- Anon. 1873b** Anon.: »Cincinnati«, in: *Harper's New Monthly Magazine*, 398 (Juli 1883), 67, S. 245–265
- Anon. 1874** Anon.: »Fine Arts«, in: *Appleton's Journal*, 12 (28. Nov. 1874), 297, S. 701
- Anon. 1874a** Anon.: »Our Artists«, in: *Cincinnati Enquirer*, 22. März 1874, S. 7
- Anon. 1874b** Anon.: »Vom Christmarkt«, in: *Kunstchronik*, 10 (11. Dez. 1874), 9, Sp. 129–134
- Anon. 1875** Anon.: »Art«, in: *The Atlantic Monthly*, 36 (Okt. 1875), 216, S. 508–509
- Anon. 1875a** Anon.: »How a Cincinnati Artist Stands in Boston [Boston Advertiser, 23th], in: *Cincinnati Enquirer*, 30. Apr. 1875, S. 5
- Anon. 1875b** Anon.: »Spring Exhibition of the Boston Art-Club«, in: *The Art Journal*, 1 (1875), S. 159
- Anon. 1875c** Anon.: »Sammlungen und Ausstellungen, Münchner Kunstverein«, in: *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 1 (19. März 1875), 23, S. 362
- Anon. 1875d** Anon.: »American Art Notes – The Toledo Schools of Design«, in: *The Art Journal*, 1 (1875), S. 126
- Anon. 1875e** Anon.: »Sammlungen und Ausstellungen, Münchner Kunstverein«, in: *Kunstchronik*, 10 (4. Juni 1875), 34, Sp. 538
- Anon. 1875f** Anon.: »Art Notes«, in: *Boston Daily Advertiser*, 15. Jan. 1875, 12, S. 1
- Anon. 1875g** Anon.: »The Fine Arts. Toby E. Rosenthal–A Biographical Sketch«, in: *Boston Daily Advertiser*, 6. Jan. 1875, 5, S. 2; nachgedruckt als »Toby Rosenthal. Sketch of a Rising Artist–His Latest Work«, in: *Daily Evening Bulletin*, 19. Jan. 1876, 87, S. 4
- Anon. 1875h** Anon. [The Munich correspondent of the *American Register*, Paris]: »Toby Rosenthal, A Foreign Estimate of his Genius – What is Thought of« Elaine«, in: *Daily Evening Bulletin* [San Francisco], 31. März 1875, 148, S. 3
- Anon. 1875i** Anon. [The Munich correspondent of the *New York Herald*]: »Toby Rosenthal«, in: *Daily Evening Bulletin*, 9. März 1875, 129, S. 2.
- Anon. 1875j** Anon.: »American Art Notes«, in: *The Art Journal*, 1 (1875), S. 125–126
- Anon. 1875k** Anon.: »Elaine–A Criticism of Toby Rosenthal's Great Picture«, in: *Daily Evening Bulletin* [San Francisco], 10. März 1875, 130, S. 4
- Anon. 1876** Anon.: »Art Notes«, in: *The Ladies' Repository* [Cincinnati], 1. Jan. 1876, 36, S. 80
- Anon. 1876a** Anon.: »Art«, in: *The Atlantic Monthly*, 37 (März 1876), 221, S. 382
- Anon. 1876b** Anon.: »An American Artist Abroad«, in: *The Aldine*, 8 (1876), 5, S. 151
- Anon. 1876c** Anon.: »Fine Arts«, in: *The Independent*, 28 (23. Nov. 1876), 1460, S. 6
- Anon. 1877** Anon.: »Bavaria. The Munich School of Painting–American Artists«, in: *Boston Daily Advertiser*, 23. Apr. 1877, 97, S. 2
- Anon. 1877a** Anon. [From an Occasional Correspondent]: »Munich«, in: *Boston Daily Advertiser*, 16. Mai 1877, 117, S. 2

- Anon. 1877b** Anon.: »The Fine Arts. Three Busts by Frank Dengler at Doll & Richards«, in: *Boston Daily Advertiser*, 19. Sept. 1877, 69, S. 1
- Anon. 1877c** Anon.: »Alexander Wagner«, in: *The Art Journal*, 3 (1877), S. 123–124
- Anon. 1877e** Anon.: »The Academy Exhibition«, in: *The Art Journal*, 3 (1877), S. 157–160
- Anon. 1878** Anon.: »Munich as an Art Center«, in: *National Repository* [New York], Sept. 1878, 4, S. 272–273
- Anon. 1878a** Anon.: »A New Departure in American Art«, in: *Harpers's New Monthly Magazine*, 41 (Apr. 1878), 335, S. 764–768
- Anon. 1878b** Anon.: »The Art-Schools of New York«, in: *Scribner's Monthly*, 16 (Okt. 1878), 6, S. 761–781
- Anon. 1878c** Anon.: »The Fine Arts. Art Club Reception and Exhibition. The Collection of Munich Paintings«, in: *Boston Daily Advertiser*, 18. Apr. 1878, 93, S. 4
- Anon. 1878d** Anon.: »American Painters: Walter Shirlaw and F. Hopkinson Smith«, in: *The Art Journal*, 4 (1878), S. 360–363
- Anon. 1878e** Anon.: »Fine Arts. The National Academy Exhibition«, in: *The Brooklyn Daily Eagle*, 7. Apr. 1878, S. 2
- Anon. 1879** Anon.: »American Art Chronicle«, in: *The American Art Review*, 1 (Nov. 1879), 1, S. 41–47
- Anon. 1879a** Anon.: »American Art Chronicle, Schools. New York«, in: *The American Art Review*, 1 (Nov. 1879), 1, S. 41–47
- Anon. 1879b** Anon.: »The Fine Arts. American Artists in Their Studies Abroad and Their Home Sales«, in: *Cincinnati Enquirer*, 4. Aug. 1879, S. 8
- Anon. 1879c** Anon.: »American Art Chronicle«, in: *The American Art Review*, 1 (Dez. 1879), 2, S. 84–89
- Anon. 1879d** Anon.: »The Academy Exhibition«, in: *The Art Journal*, 5, 1879, S. 158–160
- Anon. 1880** Anon.: »American Art Chronicle, Exhibitions and Sales, Cincinnati«, in: *The American Art Review*, 1 (Okt. 1880), 12, S. 548–552
- Anon. 1880a** Anon.: »American Art Chronicle«, in: *The American Art Review*, 3 (Dez. 1880), 2, S. 81–87
- Anon. 1880b** Anon.: »Editorial (The Art Students League)«, in: *The Art Amateur*, 2 (Jan. 1880), 2, S. 23–25
- Anon. 1880c** Anon.: »Art for Artists«, in: *The Art Amateur*, 2 (Apr. 1880), 5, S. 90–91
- Anon. 1880d** Anon.: »The Spring Exhibitions«, in: *Appleton's Journal*, 8 (Mai 1880), S. 728
- Anon. 1880e** Anon.: »American Art Chronicle«, in: *The American Art Review*, 2 (Nov. 1880), 1, S. 36–42
- Anon. 1880f** Anon.: »Foreign Art Chronicle, Necrology«, in: *The American Art Review*, 2 (Nov. 1880), 1, S. 43
- Anon. 1881** Anon.: »American Art Chronicle« in: *The American Art Review*, 2 (Juli 1881), 9, S. 131–138
- Anon. 1881a** Anon.: »American Art Chronicle«, in: *The American Art Review*, 2 (Aug. 1881), 10, S. 172–175

- Anon. 1881b** Anon.: »Exhibition of the Academy of Design«, in: *The Art Amateur*, 4 (Mai 1881), 6, S. 115–117
- Anon. 1881c** Anon.: »The Exposition. Carl Marr's Genius as Shown in His Paintings—Other Art Matters«, in: *Milwaukee Daily Sentinel*, 8. Sept. 1881, 211, S. 5
- Anon. 1881d** Anon.: »American Paintings«, in: *New-York Tribune*, 26. Jan. 1881, S. 5
- Anon. 1883** Anon.: »The Art Schools«, in: *The Studio*, 2 (Juli 1883), 27–31, S. 50–58
- Anon. 1883 a–d** Anon.: Artikelserie in: *The Studio*, (1878), Bd. 1: »Munich«, S. 91–92; »The Munich Exhibition«, S. 201–202; »The Munich Exhibition«, S. 216–221; »Munich Correspondence«, Bd. 2, S. 19–20, 49–50
- Anon. 1883e** Anon.: »Fine Arts: The Munich Pictures«, in: *The Independent*, 33 (24. Mai 1883), 1799, S. 8
- Anon. 1883f** Anon.: »The Munich Exhibition«, in: *Boston Daily Advertiser*, 21. Mai 1883, 122, S. 8
- Anon. 1883g** Anon.: »Cincinnati Art Exhibition of Painting at Closson's—Whar's Dat Squirrel Gone?«, in: *Cincinnati Enquirer*, 6. Feb. 1883, S. 8
- Anon. 1883h** Anon.: »Walter Shirlaw«, in: *The Art Amateur*, 8 (Jan. 1883), 2, S. 30–35
- Anon. 1883i** Anon.: »Mr. Ulrich's »Glass-Blowers««, in: *Harper's Weekly*, 4 (1883), 21, S. 251, Abb. S. 248
- Anon. 1883j** Anon.: »Personal«, in: *Harper's Weekly*, 27 (21. Apr. 1883), 1374, S. 259
- Anon. 1883k** Anon.: »Art of the Past Year«, in: *The Art Amateur*, 8 (Feb. 1883), 3, S. 65
- Anon. 1883l** Anon.: »Munich correspondence«, in: *The Studio*, 2 (Juli 1883), 27, S. 19–20
- Anon. 1883m** Anon.: »American Artists at Munich«, in: *Daily Evening Bulletin* [San Francisco], 30. Juli 1883, 96, S. 2
- Anon. 1884** Anon.: »The National Academy Exhibition«, in: *The Art Amateur*, 10 (Mai 1884), 6, S. 125–131
- Anon. 1884a** Anon.: »Exhibition of the Society of Painters in Pastel«, in: *The Art Amateur*, 10 (Mai 1884), S. 124
- Anon. 1885** Anon.: »Gallery and Studio. Henry Mosler«, in: *The Art Amateur*, 13 (Nov. 1885), 6, S. 113–115
- Anon. 1885a** Anon.: »The Artistic Exodus. Why Cincinnati Loses her Best Artists. Little Encouragement for Those Who Remain—Who They Are«, in: *Cincinnati Enquirer*, 21. Apr. 1885, S. 9
- Anon. 1885b** Anon.: »The Water Color Society«, in: *The Studio*, 1 (14. Feb. 1885), 14, S. 160
- Anon. 1886** Anon.: »A Model Art School«, in: *American Art Illustrated*, 1 (Okt. 1886), 1, S. 23
- Anon. 1887** Anon.: »George I. Seney's Gifts. for the Metropolitan Museum«, in: *The New York Times*, 7. Apr. 1887, S. 8
- Anon. 1887a** Anon.: »The William M. Chase Exhibition«, in: *The Art Amateur*, 16 (Apr. 1887), 5, S. 100
- Anon. 1887b** Anon.: »Art Notes and Hints«, in: *The Art Amateur*, 16 (Jan. 1887), 2, S. 35–37
- Anon. 1887c** Anon.: »Elaine«, in: *The Aldine*, 8 (1877), 7, S. 212, 215, 229

- Anon. 1888** Anon.: »Vermischte Nachrichten, Milwaukee«, in: *Die Kunst für Alle*, 3 (1. Sept. 1888), 23, S. 368–369
- Anon. 1888a** Anon.: »Otto Seitz' »Neptuns Meerfahrt««, in: *Die Kunst für Alle*, 3 (1. Feb. 1888), 9, S. 134/135, 140
- Anon. 1888b** Anon.: »Correspondence, To study here or abroad«, in: *The Art Amateur*, 19 (Juni 1888), 1, S. 23–24
- Anon. 1889** Anon.: »Frederick Freer«, in: Montgomery 1889, Bd. 1, S. 193–208
- Anon. 1889a** Anon.: »Kunstaussstellungen – Österreichischer Kunstverein, Stadt, Tuchlauben Nr. 8«, in: *Neue Freie Presse* [Wien], 25. Nov. 1889, 9072, S. 6
- Anon. 1889b** Anon.: »Ausstellungen, Sammlungen = München«, in: *Die Kunst für Alle*, 5 (15. Nov. 1889), 4, S. 63
- Anon. 1889c** Anon.: »Theater und Kunst. Eine Geschmacklosigkeit des Oesterreichischen Kunstvereines«, in: *Das Vaterland* [Wien], 30 (13. Nov. 1889), 312, S. 6
- Anon. 1889d** Anon.: »Allgemeine Kunst–Chronik«, in: *Österreichische Kunstchronik*, 13 (15. Dez. 1889), 26, S. 791
- Anon. 1889e** Anon.: »Frederick Dielman«, in: Montgomery 1889, Bd. 2, S. 811–813
- Anon. 1890** Anon.: »»Horse Play in Paris Schools«, in: *The Art Amateur*, 23 (Nov. 1890), 6, S. 130
- Anon. 1891** Anon.: »Charles F. Ulrich«, in: *The Collector*, 27. Feb. 1891, S. 81
- Anon. 1891a** Anon.: »Benjamin Rutherford Fitz« [Obituary], in: *The New York Times*, 29. Dez. 1891, S. 2
- Anon. 1892** Anon.: »Americans and Art«, in: *The Collector*, 4 (Nov 1892), 2, S. 22
- Anon. 1892a** Anon.: »The Fine Arts«, in: *Chicago Daily Tribune*, 20. März 1892, S. 40
- Anon. 1892b** Anon.: »Art School Openings«, in: *The Art Amateur*, 27 (Sept. 1892), 4, S. 101
- Anon. 1892c** Anon.: »As the Wind Blows«, in: *The Collector*, 3 (1. Mai 1892), 13, S. 193–198
- Anon. 1892d** Anon.: »»The Flagellants« by Carl Marr«, in: *The Century*, 44 (Mai–Okt. 1892), S. 101–102
- Anon. 1893** Anon.: »German Art Exhibit: Five Hundred Famous Canvases Will Be Included in the Display«, in: *Daily Inter Ocean*, 1. März 1893, 21, S. 5
- Anon. 1893a** Anon.: »Germany at the World's Fair. The most complete exhibit of all foreign nations«, in: *The New York Times*, 2. Juli 1893, S. 17
- Anon. 1893b** Anon.: »Samuel Richards (1853–1893)« [Obituary], in: *Rocky Mountain News*, 1. Dez. 1893, S. 5, URL: <http://freepages.genealogy.rootsweb.ancestry.com/~larry7912/Bio/samuel-richards.htm> (Zugriff 12.08.2021)
- Anon. 1894** Anon.: »Art Student Life in Munich«, in: *The Art Amateur*, 31 (31. Jul. 1894), 2, S. 30–31
- Anon. 1894a** Anon.: »Ausstellungen und Sammlungen«, in: *Die Kunst für Alle*, 9 (15. Jan. 1894) 8, S. 124–126
- Anon. 1894b** Anon.: »Where Art Thrives«, in: *Chicago Daily*, 28. Jan. 1894, S. 25
- Anon. 1894c** Anon.: »Artists of Today xxxiv. Charles Frederick Ulrich«, in: *The Collector*, 1. Juni 1894, S. 236

- Anon. 1895** Anon.: »As the World Goes Round«, in: *The Collector*, 7 (1. Nov. 1895), 1, S. 1–8
- Anon. 1895a** Anon.: »American Art Study Abroad«, in: *The Art Amateur*, 33 (Okt. 1895), 5, S. 87
- Anon. 1896** Anon.: »Twelfth Term of Art League. A Course of Study from Elementary Work to Painting of Living Models«, in: *The Washington Post*, 15. Sept. 1896, S. 7
- Anon. 1898** Anon.: »The Painters Who Fall. American Germans in Munich Engulfed by the Life«, in: *The Daily Picayune* [zitiert aus dem *New York Commercial Advertiser*], 30. Sept. 1898, 249, S. 7
- Anon. 1898a** Anon.: »The Art Student at Munich«, in: *The Washington Post*, 13. Feb. 1898, S. 24
- Anon. 1898b** Anon.: »The Century's American Artists Series. Charles Frederick Ulrich«, in: *Century Illustrated Magazine*, 55 (Apr. 1898), 6, S. 935
- Anon. 1898c** Anon.: »Sammlungen und Ausstellungen«, in: *Kunstchronik*, 10 (23. März 1898), 19, Sp. 295–297
- Anon. 1906** Anon.: »Oscar Fehrer's Charcoal Drawings«, in: *The Collector and Art Critic*, 5 (Nov. 1906), 1, S. 21f
- Anon. 1906a** Anon.: »The Recent Work of Albert L. Groll«, in: *Brush and Pencil*, 18 (Aug. 1906) 2, S. 43–51
- Anon. 1908** Anon.: »Obituary« [Charles Frederick Ulrich], in: *American Art News*, 6, (13. Juni 1908), 31, S. 4
- Anon. 1908a** Anon.: »C.F. Ulrich Dead«, in: *The New York Times*, 21. Mai 1908, S. 7
- Anon. 1909** Anon.: »The German Exhibition at the Metropolitan Museum One of the Season's Chief Attractions – Some of the Most Notable of the Secessionists«, in: *The New York Times*, 10. Jan. 1909, S. 5
- Anon. 1909a** Anon.: »Obituary« [Charles M. Kurtz], in: *American Art News*, 7 (27. März 1909), 24, S. 4
- Anon. 1909b** Anon.: »Obituary« [W. Verplanck Birney], in: *American Art News*, 7 (17. Juli 1909), 33, S. 6
- Anon. 1910** Anon.: »Exhibition of American Art in Germany«, in: *Art and Progress*, 1 (Jan. 1910), 3, S. 75
- Anon. 1911** Anon.: »Prof. Otto Seitz +«, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 26 (1911/12), S. 320
- Anon. 1914** Anon.: »Notes. Art in Chicago«, in: *Art in Progress*, 5 (Juli 1914), 9, S. 342
- Anon. 1915** Anon.: »David Neal«, in: *American Art News*, 13 (12. Juni 1915), 33, S. 5
- Anon. 1919** Anon.: »Portrait of a Man by Duveneck«, in: *The Brooklyn Museum Quarterly*, 6 (Okt. 1919), 4, S. 233–236
- Anon. 1938** Anon.: »Charles Corwin Dies: Artist at Field Museum«, in: *Chicago Daily Tribune*, 28. Jan 1938, S. 14
- Aronson 2020** Julie Aronson: »A Tale of Two Cities: Cincinnati, Boston, and Duveneck's Reputation«, in: *Kat. Ausst. Cincinnati 2020*, S. 25–49

- Art Institute Circular 1892/93** *The Art Institute of Chicago, Circular of Instruction of the School of Drawing, Painting, Modeling, Decorative Designing and Architecture*, Chicago: Knight, Leonard 1892
- Art Institute Circular 1897/98** *The Art Institute of Chicago, Circular of Instruction of the School of Drawing, Painting, Modeling, Decorative Designing and Architecture*, Chicago: Knight, Leonard 1897
- Atkins 2012** Christopher D. Atkins: *The Signature Style of Frans Hals: Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2012
- Austin 1893** Henry Austin: »In American Studios. I.H. Caliga«, in: *Donahoe's Magazine*, 29 (1893), S. 433–440
- Avery 1979** *The diaries, 1871–1882, of Samuel P. Avery, art dealer*, hg. v. Madeleine Fidell Beaufort, Herbert L. Kleinfield, Jeanne K. Welcher, New York: Arno Press 1979
- Avery 1987** Kevin J. Avery: »A Historiography of the Hudson River School«, in: John K. Howat [u.a.]: *American Paradise: The World of the Hudson River School*, New York: The Metropolitan Museum of Art 1987, S. 3–20
- B.M. 1883** B.M.: »The Munich Exhibition, First Notice«, in: *The Art Amateur*, 9 (Okt. 1883), 5, S. 92–93
- Bachmann-Medick 2018** Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg: Rowohlt, 5. Aufl. 2018
- Baduel, Bertrand, Dauchel 2012** Daniel Baduel, Aude Bertrand, Christian Dauchel: *L'École d'Écouen une colonie de peintres au XIXe siècle*, Écouen: Office du Tourisme 2012
- Baer 1892** William K. Baer: »Art News and Notes. The Munich International Exhibition«, in: *The Art Amateur*, 27 (Juli 1892), 2, S. 48
- Baigell 1984** Matthew Baigell: *A Concise History of American Painting and Sculpture*, New York [u.a.]: Harper & Row 1984
- Baldinger 1937** Wallace Spencer Baldinger: »Formal Change in Recent American Painting«, in: *The Art Bulletin*, 19 (Dez. 1937), 4, S. 580–591
- Balmer 1925** Wilhelm Balmer: »Wilhelm Balmers Erinnerungen«, in: *Die Kunst für Alle*, 40 (Mai 1925), 8, S. 241–242
- Balogh 1981** László Balogh: Eduard von Grützner 1846–1925. *Ein Münchner Genremaler der Gründerzeit, Monographie und kritisches Verzeichnis seiner Ölgemälde, Ölstudien und Ölskizzen*, Mainburg: Pinsker 1981
- Bammes 1992** Gottfried Bammes: *Akt. Das Menschenbild in Kunst und Anatomie*, Stuttgart [u.a.]: Belser 1992
- Bancroft 1893** Hubert Howe Bancroft: *The Book of the Fair*, Chicago: Bancroft 1893
- Bardwell 1894** [George W. Bardwell]: »Art-Student Life in Munich«, in: *The Art Amateur*, 31 (1894), 2, S. 30–31
- Barlow 2000** Paul Barlow: »Fear and loathing of the academic, or just what is it that makes the avant-garde so different, so appealing?«, in: Denis, Trodd 2000, S. 15–31
- Barrie 1989** Dennis Barrie [u.a.]: *Artists in Michigan: 1900–1976, a biographical dictionary*, Detroit: Wayne State University Press 1989

- Barter 1977** Judith A. Barter: »Introduction«, in: Kat. Ausst. St. Louis 1977, S. 11–24
- Barter 2003** Judith A. Barter: »Bohemia by Railroad Antimodern Modernist«, in: Judith A. Barter (Hg.): *Window on the West: Chicago and the Art of the New Frontier, 1890–1940*, Chicago: Art Institute of Chicago Press u. Hudson Hill Press 2003, S. 47–79
- Bartlett 1881** T.H. Bartlett: »Walter Shirlaw: First Article«, in: *The American Art Review*, 2 (Juli 1881), 9, S. 97–102, Nachdruck in: Walter Montgomery (Hg.): *American Art and American Art Collections*, Bd. 1, Boston: E.W. Walker 1889, S. 53–62
- Bartlett 1881a** T.H. Bartlett: »Walter Shirlaw: Second and Concluding Article«, in: *The American Art Review*, 2 (Aug. 1881), 10, S. 145–149, Nachdruck in: Walter Montgomery (Hg.): *American Art and American Art Collections*, Bd. 1, Boston: E.W. Walker 1889, S. 67–75
- Bartlett 1890** Truman H. Bartlett: *The Art Life of William Rimmer. Sculptor, Painter, Physician*, Boston, New York: Houghton Mifflin 1890
- Baskett 1999** Mary Welsh Baskett: *John Henry Twachtman: American Impressionist Painter as Printmaker. A Catalogue Raisonné of His Prints*, Bronxville, NY: M. Hausberg 1999
- Bätschmann 1997** Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: Dumont 1997
- Bätschmann 2015** Oskar Bätschmann: »Kunst Karriere. Eine Einleitung«, in: Oskar Bätschmann, Regula Krähenbühl (Hg.): *Kunst & Karriere, ein Kaleidoskop des Kunstbetriebs*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK ISEA) 2015, S. 11–19
- Baumgärtel 2011** Bettina Baumgärtel, Sabine Schroyen, Lydia Immerheiser, Sabine Teichgröb: »Verzeichnis der ausländischen Künstler und Künstlerinnen. Nationalität, Aufenthalt und Studium in Düsseldorf«, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 2011, Bd. 1, S. 425–445
- Baxter 1892** Sylvester Baxter: »Art Schools. IX–The Boston School of Drawing and Painting«, in: *The Art Amateur*, 27 (Aug. 1892), 5, S. 65–67
- Beach 2005** Jean R. Beach: *A Century on Canvas: The Life and Work of Julia Roberts and Henry Leon Roecker*, Saginaw, MI: The Saginaw Art Museum 2005
- Bellák 2001** Gábor Bellák: *Benczúr*, Budapest: Corvina 2001
- Belting 2013** Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München: C.H. Beck 2013
- Ben-David 1977** Joseph Ben-David: *Centers of Learning: Britain, France, Germany, United States*, hg. v. Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching, New York [u.a.]: Mc Graw-Hill 1977
- Bendixen 2009** Alfred Bendixen: »American travel books about Europe before the Civil War«, in: ders., Judith Hamera (Hg.): *The Cambridge Companion to American Travel Writing*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 2009, S. 103–126.
- Benjamin 1875** S.G.W. Benjamin: »The Practice and Patronage of French Art«, in: *The Atlantic Monthly*, 36 (Sept. 1875), 215, S. 257–269
- Benjamin 1877** S.G.W. Benjamin: »Contemporary Art in Germany«, in: *Harper's New Monthly Magazine*, 55, (Juni 1877) 225, S. 1–22
- Benjamin 1879** S.G.W. Benjamin: *Our American Artists*, Boston: Lothrop 1879

- Benjamin 1879a** S.G.W. Benjamin: »Present Tendencies of American Art«, in: *Harper's New Monthly Magazine*, 58 (März 1879), 346, S. 481–496
- Benjamin 1880** S.G.W. Benjamin: *Art in America. A Critical and Historical Sketch*, New York: Harper's 1880 [VI. Present Tendencies of American Art]
- Benjamin 1880a** S.G.W. Benjamin: »Tendencies of Art in America«, in: *The American Art Review*, 1 (Jan. 1880), 3, S. 105–110 und 1 (März 1880), 5, S. 196–202
- Benjamin 1880b** S.G.W. Benjamin: »Tendencies of Art in America«, in: *The American Art Review*, 1 (März 1880), 5, S. 196–202
- Benjamin 1880c** S.G.W. Benjamin: »IV.–Society of American Artists, Third Exhibition (Opened March 17, closed April 16)«, in: *The American Art Review*, 1 (Apr. 1880), 6, S. 258–262
- Benjamin 1880d** S.G.W. Benjamin: »American Water-Color Society. Thirteenth Annual Exhibition«, in: *The Art Journal*, 6 (1880), S. 91–93
- Benjamin 1881** S.G.W. Benjamin: »National Academy of Design. Fifty-Sixth Exhibition«, in: *The American Art Review*, 2 (Mai 1881), 7, S. 21–29
- Benjamin 1881a** S.G.W. Benjamin: »Society of American Artists. Fourth Annual Exhibition«, in: *The American Art Review*, 2 (Juni 1881), 8, S. 71–77
- Benson 1872** Eugene Benson: »A German Art-City, Munich and Its Art«, in: *Appleton's Journal*, 7 (17. Feb. 1872), 151, S. 182–183
- Berglund 2007** Barbara Berglund: *Making San Francisco American: Cultural Frontiers in the Urban West, 1846–1906*, Lawrence, KS: University Press of Kansas 2007
- Berlepsch 1887** E. v. Berlepsch: »Wilhelm Diez«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 11 (1887), 22, S. 293–303
- Best 2000** Bettina Best: *Secession und Secessionen. Idee und Organisation einer Kunstbewegung um die Jahrhundertwende*, München: Matthes & Seitz 2000
- BETA 1884** BETA: »The Art Clubs of Boston«, in: *The Art Amateur*, 11 (Okt. 1884), 5, S. 100–102
- Beye 1965** Peter Beye: *Schwäbische Maler um 1900*, Konstanz: Thorbecke 1965
- Bhabha 1994** Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, Milton, England, New York: Routledge 1994
- Bibb 1896** A.B. Bibb: »The ›Secession‹ of Munich«, in: *The American Architect and Building News*, 51 (8. Feb. 1896), 1050, S. 63–64
- Biddle 1935** George Biddle: »Adolphe Borie – The Man«, in: *Parnassus*, 7 (Dez. 1935), 7, S. 2–4
- Biddle 1937** George Biddle: *Adolphe Borie*, Washington: American Federation of Arts 1937
- Bienenstock 1983** Jennifer A. Martin Bienenstock: *The formation and early years of the Society of American Artists, 1877–1884*, Diss. City University of New York 1983
- Bierbaum 1890** *Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1890*, Text von O.J. Bierbaum, 1. Teil, München: E. Albert 1890
- Biermann 1912** Georg Biermann: »Lovis Corinth«, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 28 (Nov. 1912), 3, S. 345–256

- Birchfield 1988** James D. Birchfield: *Thomas Satterwhite Noble 1835–1907*, Kat. Ausst. University of Kentucky Art Museum, Lexington, KY, 1988
- Birnie Danzker 2008** Jo-Anne Birnie Danzker: »Münchener Sezession und Amerika. Die Sammlungen von Hugo Reisinger, Josef Stránsky und Charles und Emma Frye«, in: Kat. Ausst. München 2008, S. 273–289
- Bishop 1880** William H. Bishop: »Young Artists' Life in New York«, in: *Scribner's Monthly*, 19 (Jan. 1880), 3, S. 355–368
- Blashfield 1897** Evangeline Wilbour Blashfield: »The Miniature Portrait«, in: *Scribner's Magazine*, 26 (1897), 25, S. 249–252
- Bode 1871** Wilhelm Bode: »Frans Hals und seine Schule«, in: *Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Bd. 4, Leipzig: Seemann 1871, S. 1–66
- Bode 1901** Wilhelm Bode: *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin: Bruno Cassierer 1901, S. 3–36
- Bode 1930** Wilhelm von Bode: *Mein Leben*, Berlin: Reckendorf 1930
- Boeringer 1896** Pierre N. Boeringer: »Original Sketches by San Francisco Painters. II. Joseph D. Strong Jr.«, in: *Overland Monthly and Out West Magazine*, 27 (Mai 1896), 161, S. 501–510
- Boeringer 1896a** Pierre N. Boeringer: »Original Sketches by San Francisco Painters. II. Henry Raschen«, in: *Overland Monthly and Out West Magazine*, 27 (Apr. 1896), 160, S. 361–369
- Boetticher 1944** Friedrich von Boetticher: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beiträge zur Kunstgeschichte*, Hofheim am Taunus: Schmidt & Günther 1944, Bd. 2, 2
- Böhm 1924** Gottfried v. Böhm: *Ludwig II. König von Bayern, sein Leben und seine Zeit*, Berlin: Engelmann 1924
- Boehm, Spörl 1972** Laetitia Boehm, Johannes Spörl (Hg.): *Die Ludwig-Maximilians-Universität in ihren Fakultäten*, Bd. 1, Berlin: Duncker & Humblot 1972
- Boime 1971** Albert Boime: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, New York: Phaidon 1971
- Boime 1974** Albert Boime: »Curriculum Vitae: The Course of Life in the Nineteenth Century«, in: Kat. Ausst. Binghamton 1974, S. 5–15
- Boime 1986** Albert Boime: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, London: Yale University Press 1986
- Bolger 1976** Doreen Bolger: »The Education of the American Artist«, in: Kat. Ausst. Philadelphia 1976, S. 51–74
- Bölller 1993** Susanne Bölller: *Amerikanische Maler an der Münchner Kunstakademie 1850–1920*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Stuttgart 1993
- Bölller 1998** Susanne Bölller: »Die Akademie feiert sich selbst«, in: Helmut Bauer, Elisabeth Tworek (Hg.): *Schwabing. Kunst und Leben um 1900*. Essays, Kat. Ausst. Münchner Stadtmuseum und Monacensia 1998, S. 269–283
- Bölller 2009** Susanne Bölller: »American Artists at the Academy of Fine Arts in Munich«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 43–56

- Böller 2016** Susanne Böller: »Two American Painters in Munich. Walter Ufer and E. Martin Hennings«, in: Kat. Ausst. Denver 2016, S. 7–25
- Bondsdorff 2002** Jan von Bondsdorff: »Münchens Nordiska och internationella konstnärsgupper på 1870- och 1880 talet«, in: Narit Ingeborg Lange (Hg.): *Svermeri og virkelighet: München i norsk maleri*, Kat. Ausst. Nasjonalgalleriet Oslo 2002, S. 76–80
- Bott 1996a** Katharina Bott: »ViceVersa. deutsche Maler in America – amerikanische Maler in Deutschland 1813–1913«, in: Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 11–19
- Bott, Merrill 1996** Katharina Bott, Peter Merrill: *Deutsche Künstler in Amerika 1813–1913/ Amerikanische Künstler in Deutschland 1813–1913*, Weimar: VDG 1996
- Bradley 2014** William Steven Bradley: »I like America: Imagined German Encounters with the American West from Karl May to Joseph Beuys«, in: May, Wandle 2014, S. 51–65
- Brandes 1889** Otto Brandes: »Die Ausstellung der fremden Malerschulen auf dem Marsfelde«, in: *Die Kunst für Alle*, 5 (1. Nov. 1889), 3, S. 37–43
- Braun 1918** Alex Braun: *Münchener Silhouetten nach dem Leben. Bilder zu Münchens Kunst- und Kulturgeschichte*, München: Georg W. Dietrich 1918
- Braungart 1929** Richard Braungart: »Wilhelm von Diez«, in: *Bayreuther Land*, 3 (15. Jan. 1929), 1, S. 40–41
- Brenner 1991** Peter J. Brenner: *Reisen in die Neue Welt. Die Erfahrung Nordamerikas in deutschen Reise- und Auswandererberichten des 19. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer 1991
- Brilliant 1991** Richard Brilliant: *Portraiture*, London: Reaktion Books 1991
- Brinton 1915** Christian Brinton: »Ideas and Ideals in Art«, in: *Hearst's International*, 28, JY-D (Juli 1915), S. 40–42, 52
- Bronfen 2004** Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2. Aufl. 2004
- Brown 1977** Milton Brown: *American Art to 1900: Painting, Sculpture, Architecture*, New York: Abrams 1977
- Brownell 1878** William C. Brownell: »The Art-Schools of New York«, in: *Scribner's Monthly*, 16 (Okt. 1878), 6, S. 761–781
- Brownell 1879** William C. Brownell: »The Art Schools of Philadelphia«, in: *Scribner's Monthly*, 23 (Sept. 1879), 5, S. 737–750
- Brownell 1880a** William C. Brownell: »The Younger Painters of America, First paper«, in: *Scribner's Monthly*, 20 (Mai 1880), 1, S. 1–15
- Brownell 1880b** William C. Brownell: »The Younger Painters of America, Second paper«, in: *Scribner's Monthly*, 20 (Juli 1880), 3, S. 321–335
- Bruce 1922** William George Bruce: *History of Milwaukee, City and County*, Bd. 1., Chicago, Milwaukee: S.J. Clarke 1922
- Brumbaugh 1959** Thomas B. Brumbaugh: »William Merritt Chase Reports to St. Louis from Munich«, in: *The Bulletin/Missouri Historical Society*, 15 (Jan. 1959), 2, S. 118–124
- Brümmer 1913** Franz Brümmer: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten von Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Bd. 3, Leipzig 1913

- Bryant 1991** Keith L. Bryant Jr.: *William Merritt Chase. A Genteel Bohemian*, Columbia, MO, London: University of Missouri Press 1991
- Buckley 1995** Laurene Buckley: *Joseph DeCamp: master painter of the Boston school*, München: Prestel 1995
- Buckley 1996** Laurene Buckley: *Joseph Rodefer DeCamp (1858–1923). The Boston Technician*, Diss. City University of New York, 1996
- Buechele, Lowe 2017** Thomas C. Buechele, Nicholas C. Lowe: *The School of the Art Institute of Chicago*, Charleston, SC: Arcadia 2017 [The Campus History Series]
- Burchfield 1936** Charles Burchfield: »Henry G. Keller. An appraisal by his best known student«, in: *American Magazine of Art*, 29 (Sept. 1936), S. 586–593
- Burg 1976** David F. Burg: *Chicago's White City of 1893*, Lexington, KY: University Press of Kentucky 1976
- Burnet 1921** Mary Q. Burnet: *Art and Artists of Indiana*, New York: Century 1921
- Burns 1988** Sarah Burns: »Barefoot Boys and other Country Children. Sentiment and Ideology in Nineteenth-Century American Art«, in: *The American Art Journal*, 20 (1988), 1, S. 24–50
- Burns 1989** Sarah Burns: *Pastoral Inventions. Rural Life in Nineteenth-Century American Art and Culture*, Philadelphia: Temple University Press 1989
- Burns 1996** Sarah Burns: *Inventing the Modern Artist. Art and Culture in Gilded Age America*, New Haven, CT: Yale University Press, 1996
- Burns 2014** Emily Burns: »Puritan Parisians: American Art Students in Late Nineteenth-Century Paris«, in: May, Wardle 2014, S. 123–146
- Burns 2015** Emily Burns, »Revising Bohemia: The American Artist Colony in Paris, 1890–1914«, in: Karen L. Carter, Susan Waller (Hg.): *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870–1914*, Farnham, Surrey, Burlington, VT: Ashgate 2015, S. 97–110
- Burns 2020** Sarah Burns: »A Dangerous Class of Painting: Ugliness, Masculinity, and the Munich Style in Gilded Age America«, in: Kat. Ausst. Cincinnati 2020, S. 69–85
- Burns, Davis 2009** Sarah Burns, John Davis (Hg.): *American Art to 1900. A Documentary History*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2009
- Busch 2010** Werner Busch [u.a.]: *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2010
- Büttner 2003** Frank Büttner: »Gemalte Geschichte. Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts«, in: Kat. Ausst. München 2003, S. 23–67
- Büttner 2009** Frank Büttner: »The Academy and Munich's Fame as a City of Art«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 27–42
- Butts 1936** Porter Butts: *Art in Wisconsin. The Art Experience of the Middle West Frontier; including the catalogue of the Wisconsin Centennial Art Exhibition*, Madison, WI: Democrat 1936
- C.C. 1884** C.C. [Clarence Cook?]: »The Art Association Exhibition«, in: *The Art Amateur*, 10 (März 1884), 4, S. 87–88

- C.M.S. 1890** C.M.S.: »Gallery and Studio. A Third Glimpse at the Pictures in the Academy«, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 2. Apr. 1890, S. 18
- C.S. 1861** C.S.: »Foreign Correspondence Items« [2 Briefe über Kaulbach], in: *The Crayon*, 8 (Apr. 1861), 4, S. 92–93
- Caffin 1907** Charles Henry Caffin: *Story of American Painting. The Evolution of Painting in America from Colonial Times to the Present*, New York: Frederick A. Stokes 1907
- Callen 1997** Anthea Callen: »The Body and Difference: Anatomy training at the École des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century«, in: *Art History*, 20 (März 1997), 1, S. 23–60
- Callen 2008** Anthea Callen: »Man or Machine: Ideals of the Labouring Male Body and the Aesthetics of Industrial Production in Early Twentieth-century Europe«, in: Fae Brauer, dies. (Hg.): *Love, Sex and Eugenics: Corpus Delecti*, Hampshire, England, Burlington, VT: Ashgate 2008, S. 139–161
- Carpenter 1871** Carpenter, George B.: »The Chicago Academy of Design«, *The Art Review*, 1 (Jan. 1871), 3, S. 13–15
- Carr 1993** Carolyn Kinder Carr: »Prejudice and Pride: Presenting American Art at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition«, in: Kat. Ausst. Washington 1993, S. 62–123
- Carriere 1890** Moriz Carriere: »Dreissig Jahre an der Akademie der Künste zu München«, in: ders.: *Lebensbilder*, Leipzig: Brockhaus 1890, S. 445–470
- Carter 1876** S.N.C. [Susan Nichols Carter]: »Art at the Exhibiton«, in: *Appleton's*, 15 (3. Juni 1876), 376, S. 724–726
- Carter 1878** S.N. Carter: »The Academy Exhibition«, in: *The Art Journal*, 4 (1878), S. 157–159
- Carter 1979** Denny Carter: »Cincinnati as an Art Center, 1830–1865«, in: Kat. Ausst. Cincinnati 1979, S. 13–21
- Casillas 2007** Ofelia Casillas: »Amid the clutter – art«, in: *Chicago Tribune*, 29. Juli 2007, S. 1, 22
- Cassius 1888** K. Cassius: *Spottvogel im Glaspalast. Epigramme in Wort und Bild auf die III. Internationale Kunstausstellung in München 1888*, München: Behrens 1888
- Celestini, Mitterbauer 2003** Federico Celestini, Helga Mitterbauer (Hg.): *Ver-rückte Kulturen: Zur Dynamik kultureller Transfers*, Tübingen: Stauffenburg 2003
- Chase 1897** William Merritt Chase: »Talk on Art«, in: *The Art Interchange*, 39 (Dez. 1897), S. 126–127
- Childe, Birney 1894** Cromwell Childe [ILL. von W. Verplanck Birney]: »A Story-Teller on Canvas«, in: *The Quarterly Illustrator*, 2 (Apr.–Juni 1894), 6, S. 145–149
- Chu 1974** Petra ten-Doesschate Chu: *French Realism and the Dutch Masters: The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830–1870*, Utrecht: Decker & Gumbert 1974

- Chu 1987** Petra ten-Doesschate Chu: »Nineteenth-Century Visitors to the Frans Hals Museum«, in: Gabriel P. Weisberg und Laurinda S. Dixon (Hg.): *The Documented Image: Visions in Art History*, Syracuse, NY: Syracuse University Press 1987, S. 111–144
- Cierpiak 1957** Anne Felicia Cierpiak: *History of the Art Institute of Chicago*, Diss. De Paul University, Chicago 1957
- Cikovsky 1976** Nicolai Cikovsky, Jr.: »William Merritt Chase's Tenth Street Studio«, in: *Archives of American Art Journal*, 16 (1976), 2, S. 2–14
- Clark 1956** Kenneth Clark: *The Nude. A Study of Ideal Art*, London: John Murray 1956
- Clark 1975** Edna Maria Clark: *Ohio Art and Artists*, Detroit: Gale Research 1975
- Clark 1982** H. Nichols B. Clark: »A Taste for the Netherlands: The Impact of Seventeenth-Century Dutch and Flemish Genre Painting on American Art 1800–1860«, in: *American Art Journal*, 14 (1982), 2, S. 23–38
- Clark, Feld, Flexner 1972** *The Shaping of Art and Architecture in Nineteenth-Century America*, Texts by R.J. Clark, Stuart P. Feld, James Thomas Flexner, Alfred Frankenstein, William H. Gerdts, Alan Gowans, Henry-Russel Hitchcock, John A. Kouwenhoven, Russell Lynes, Barbara Novak, Benjamin Rowland Jr., New York: The Metropolitan Museum of Art 1972
- Clarke 1900** Eillis T. Clarke: »Alien Element in American Art«, in: *Brush and Pencil*, 7 (Okt. 1900), S. 35–47
- Clarkson 1921** Ralph Clarkson: »Chicago Painters, Past and Present«, in: *Art and Archeology*, 12 (Sept./Okt. 1921), S. 129–143
- Clauder 1893** Rudolph Clauder: »Carl Marr's Great Picture«, in: *The Milwaukee Sentinel*, 25. Okt. 1893, S. 4
- Clayson 2009** Hollis Clayson: »Voluntary Exile and Cosmopolitanism«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 15–26
- Clayson 2011** Hollis Clayson: »Entralled and Dismayed by Paris. Julian Alden Weir (1852–1919) in the Transatlantic World«, in: Marian Wardle (Hg.): *The Weir Family 1820–1920: Expanding the Traditions of American Art*, Kat. Ausst. Brigham Young University Art Museum of Art, Provo, UT, New Britain Museum of American Art, CT, Mint Museum of Art, Charlotte, NC, Hanover, London: University Press of New England 2011, S. 54–74
- Clemen 1909** Paul Clemen: »Contemporary German Art«, in: *Exhibition of Contemporary German Art*, Kat. Ausst. The Copley Society of Boston, Copley Hall, Berlin: Georg Stilke 1909, S. 5–33
- Clemen 1910** Paul Clemen: »Die Ausstellung amerikanischer Kunst in Berlin«, in: *Die Kunst für Alle*, 25 (15. Mai 1910), 16, S. 361–376
- Clement, Hutton 1879** Clara Erskine Waters Clement, Laurence Hutton: *Artists of the nineteenth century and their works. A handbook containing two thousand and fifty biographical sketches*, 2 Bde., Boston: Houghton, Osgood 1879

- Clement, Hutton 1884** Clara Erskine Waters Clement, Laurence Hutton: *Artists of the nineteenth century and their works. A handbook containing two thousand and fifty biographical sketches*, 2 Bde., Boston, New York: Houghton, Mifflin. 1884
- Connell 1992** Elizabeth Jane Connell: »After the Hunt«, in: Doreen Bolger (Hg.): *William M. Harnett*, Kat. Ausst. Armon Carter Museum, Fort Worth [u.a.], 1992, S. 277–287
- Conrads 2000** Margaret C. Conrads: »In the Midst of an Era of Revolution«: The New York Art Press and the Annual Exhibitions of the National Academy of Design in the 1870s«, in: Kat. Ausst. New York 2000, S. 93–105
- Conrads 2009** Margaret C. Conrads: »Stories of War and Reconciliation, 1860–1877«, in: Kat. Ausst. New York 2009, S. 74–111
- Conway 1872a** M.D. Conway: »The City of the Little Monk (First Paper)«, in: *Harper's New Monthly Magazine*, 44 (März 1872), 262, S. 524–539
- Conway 1872b** M.D. Conway: »The City of the Little Monk (Second Paper)«, in: *Harper's New Monthly Magazine*, 44 (Apr. 1872), 263, S. 641–658
- Conzen 1976** Kathleen Neils Conzen: *Immigrant Milwaukee 1836–1860. Accomodation and Community in a Frontier City*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1976
- Conzen 2005** Kathleen Neils Conzen: »Immigrant Religion and the Public Sphere: The German Catholic Milieu in America«, in: Wolfgang Helbich (Hg.): *German-American Immigration and Ethnicity in Comparative Perspective*, Madison, WI: Max Kade Institut for German-American Studies 2005, S. 69–114
- Cook 1884** Clarence Cook: »Thomas B. Clarke's Pictures«, in: *The Art Amateur*, 10 (Feb. 1884), 3, S. 61–62, 67
- Cook 1978a–c** Clarence Cook: *Art and Artists of Our Time*, 3 Bde., New York, London: Garland Publishing 1978 [entspricht Bd. 3 und 4 der Originalausgabe; New York: Selmar Hess 1888]
- Cooke 1988** James Cooke: *Individualism and Tradition. Walter Shirlaw and the American Artist's Experience in Munich*, unveröffentlichte MA Thesis, University of Illinois, Urbana-Champaign 1988, AIC artist file Shirlaw
- Corinth 1908** Lovis Corinth: *Das Erlernen der Malerei*, Berlin: Cassirer [1908]
- Corinth 1918** Lovis Corinth: *Legenden aus dem Künstlerleben*, Berlin: Cassirer 1918
- Corinth 1954** Lovis Corinth: *Meine frühen Jahre*, Hamburg: Claassen 1954
- Corinth 1995** Lovis Corinth: »Der Akt in der Bildenden Kunst«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Kerstin Englert, Berlin: Gebr. Mann 1995, S. 93–102
- Corn 1988** Wanda M. Corn: »Coming of Age: Historical Scholarship in American Art«, in: *Art Bulletin*, 70 (Juni 1988), 2, S. 188–207
- Corning 1873** James Leonard Corning: »Art and Artists in Munich«, in: *The Independent*, 25 (13. Nov. 1873), 1302, S. 1413
- Cortissoz 1923** Royal Cortissoz: *American Artists*, New York: Scribner's 1923
- Covey 1906** Arthur Sinclair Covey: »A German Painter: Prof. Ludwig Herterich«, in: *The International Studio*, März 1906, S. 41– 48

- Cramner 1898** Gilbert Cramner: »Is the Star of Art Westward?«, in: *The Illustrated American*, 23 (22. Jan. 1898), 4, S. 105–107
- Cummins 1980** D. Duane Cummins: *William Robinson Leigh: Western Artist*, Norman: University of Oklahoma Press, Tulsa: Thomas Gilcrease Institute of American History and Art 1980 [The Gilcrease-Oklahoma Series on Western art and artists 2]
- Curran 2009** Kathleen Curran: »Munich's Architecture and the Modern American Institution«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 125–134
- Curran 2016** Kathleen Curran: *The invention of the American art museum, from craft to Kulturgeschichte, 1870–1930*, Los Angeles: The Getty Research Institute 2016
- Cynkle, Brown 1894** Nym Cynkle, J.G. Brown [Illustrator]: »The Arabs of New York«, in: *The Quarterly Illustrator*, 2 (Apr.–Juni 1894), 6, S. 125–131
- Czymmek, Lenz 1994** Götz Czymmek, Christian Lenz: »Gemälde und Zeichnungen«, in: Kat. Ausst. München 1994, S. 177–529
- D'Emilio, Campell 1991** Sandra D'Emilio, Suzan Campbell: *Visions and Visionaries: The Art and Artists of the Santa Fe Railway*, Salt Lake City, UT: Peregrine Smith 1991
- D'Estrella 1887** Theophilus d'Estrella: »Virgil Williams' Art Notes to a Deaf-Mute Pupil«, in: *Overland Monthly and Out West Magazine*, 9 (März 1887), 51, S. 285–194
- D'Unger 1907** Giselle D'Unger: »Contemporary German Painting«, in: *Fine Arts Journal*, 18 (Mai 1907), 5 [n. p. 20 S.]
- Daelen 1888** E. [Eduard] Daelen: »Schattenseiten«, in: *Die Kunst für Alle*, 3 (1. Sept. 1888), 23, S. 363–365
- Davis 2003** Elliott Bostwick Davis: »Life Drawing from Ape to Human: Charles Darwin's Theories of Evolution and William Rimmer's Art Anatomy«, in: Linda Nochlin, Martha Lucy (Hg.): *The Darwin Effect: Evolution and Nineteenth Century Visual Culture, Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2 (2003), 2, URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/76-spring03/spring03article/219-life-drawing-from-ape-to-human-charles-darwins-theories-of-evolution-and-william-rimmers-art-anatomy> (Zugriff 12.08.2021)
- Davis 2003a** John Davis: »The End of the American Century: Current Scholarship on the Art of the United States«, in: *Art Bulletin*, 85 (Sept. 2003) 3, S. 544–580
- Davis, Greenhill, LaFountain 2015** John Davis, Jennifer Greenhill, Jason LaFountain (Hg.): *A companion to American art*, Malden [u.a.]: Wiley Blackwell 2015
- Dawson 1915** George Walter Dawson: »Charles Edmund Dana: An Appreciation«, in: *Art and Progress*, 6 (Jan. 1915), 3, S. 87–90
- De Kay 1878** [Charles de Kay]: »Society of American Artists, First Annual Exhibition at the Kurtz Gallery–A Gratifying Show–Paris, Munich, and Boston Represented–Progressive Artists–When is a Painting Finished?«, in: *The New York Times*, 7. März 1878, S. 4
- De Kay 1892** Charles de Kay: »Munich as an Art Centre«, in: *The Cosmopolitan*, 13 (Okt. 1892), 6, S. 643–653

- De Kay 1898** Charles de Kay: »The Private Collection of W.T. Evans«, in: *The New York Times*, 21. Aug. 1898, S. 12
- De Muldor 1885** Carl De Muldor [Charles Henry Miller]: *The Philosophy of Art in America*, New York: W.R. Jenkins 1885
- Dearinger 2004** David B. Dearinger (Hg.): *Paintings & Sculpture in the Collection of the National Academy of Design*, Bd. 1, 1826–1925, New York, Manchester: Hudson Hill Press 2004
- Defregger 1986** Defregger, hg. v. Hans Peter Defregger, Leipzig: Seemann 1986
- Dennis 2011** James M. Dennis: *Robert Koehler's The Strike: The Improbable Story of an Iconic 1886 Painting of Labor Protest*, Madison, WI: The University of Wisconsin Press 2011
- Dickey 2011** Tina Dickey: *Color Creates Light. Studies with Hans Hofmann*, Salt Spring Island, Can.: Tillistar 2011
- Didaskalou 1991** Konstantinos Didaskalou: *Genre- und allegorische Malerei von Nikolaus Gysis*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1991
- Didaskalou 1993** Konstantinos Didaskalou: *Der Münchner Nachlass von Nikolaus Gysis*, 2 Bde., München 1993
- Dieckhöfer 1997** Klemens Dieckhöfer: »Mollier, Siegfried«, in: *Neue Deutsche Biographie* 18 (1997), S. 2–3, URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11712219X.html> (Zugriff 12.08.2021)
- Diem 1868** J. Diem: *Das königliche Lustschloß Schleißheim, nach vorhandenen Quellen bearbeitet*, München: Lentner 1868
- Diem 1975** Eugen Diem: *Heinrich von Zügel. Leben–Schaffen–Werk*, Recklinghausen: Aurel Bongers 1975
- Dijkstra 1986** Bram Dijkstra: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, Oxford: Oxford University Press 1986
- Dijkstra 2010** Bram Dijkstra: *Naked: The Nude in America*, New York [u.a.]: Rizzoli 2010
- Dill 2010** Ludwig Dill – *Lebenserinnerungen*, hg. v. Matthias Hamann mit Museumsverein Dachau e.V., Dachau: Kastner & Callwey 2010
- Dinnerstein, Reimbers 1982** Leonard Dinnerstein, David M. Reimers: *Ethnic Americans: A History of Immigration and Assimilation*, New York: Harper & Row 1982
- Dogramaci 2019** Burcu Dogramaci: »Toward a Migratory Turn. Art History and the Meaning of Flight, Migration and Exile«, in: dies., Birgit Messmann (Hg.): *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2019, S. 17–37
- Dombrowski 2009** Andre Dombrowski: »Wilhelm Leibl in Paris. International Realism During the Late Second Empire«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 135–152
- Dombrowski 2020** André Dombrowski: »»Everything is Moist«: Frank Duveneck and Munich's Painterly Realism«, in: Kat. Ausst. Cincinnati 2020, S. 51–67
- Dorgerloh 2003** Annette Dorgerloh: *Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900*, Berlin: Akademie-Verlag 2003

- Dorgerloh 2008** Annette Dorgerloh: »Beseelung der Bilderscheinung. Porträt und Selbstbildnis im 19. Jahrhundert«, in: Hubertus Kohle (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 7: *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München: Prestel, dtv 2008, S. 433–453
- Downes 1886** William Howe Downes: »An Artists' Club«, in: *American Art Illustrated*, 1 (Okt. 1886), 1, S. 8–10
- Downes 1888** William Howe Downes: »Boston Painters and Paintings, VI. Private Collections«, in: *The Atlantic Monthly*, 62 (Dez. 1888), S. 777–785
- Doyle 1876** A.L. Doyle: *Catalogue of Paintings in the Crocker Art Gallery, Sacramento, California*, Sacramento: H.S. Crocker 1876
- Dreier 1919** Dorothy A. Dreier: »Walter Shirlaw«, in: *Art in America*, 7 (1919), S. 206–216
- Dreier 1927** Dorothy A. Dreier: »Walter Shirlaw«, in: *The Brooklyn Museum Quarterly*, 14 (Jan. 1927), 1, S. 51–54
- Drey 1901** Paul Drey: *Der Kunstmarkt: Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, Stuttgart: Union Deutsche Verl.ges. 1901
- Droth, Hatt 2016** Martina Droth, Michael Hatt: »The Greek Slave by Hiram Powers. A Transatlantic Object«, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Special Issue, 15 (2016) 2, URL: <https://www.19thc-artworldwide.org/summer16> (Zugriff 12.08.2021)
- Dryer 1999** Joel S. Dryer: »Oliver Dennett Grover's Thy Will Be Done«, in: *Journal of the Illinois State Historical Society*, 92 (1999), 1, S. 3–12
- DuBois 1977** June DuBois: W.R. Leigh: *The Definite Illustrated Biography*, Kansas City: Lowell Press 1977
- Duval 1881** Mathias Duval: *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*, Paris: Maison Quantin 1881
- Duval 1890** Mathias Duval: *Grundriss der Anatomie für Künstler*, hg. v. Friedrich Carl Adolf Neelsen, Stuttgart: Enke 1890
- Duveneck 1970** Josephine W. Duveneck: *Frank Duveneck. Painter-Teacher*, San Francisco: John Howell 1970
- Dworok 2015** Anikó Dworok: »Ludwig Knaus und Mihály Munkácsy: Eine Beziehung zwischen Genre- und Historienmalerei«, in: Roland Kanz, Christine Pickartz (Hg.): *Düsseldorfer Malerschule, Gründerzeit und beginnende Moderne*, Petersberg: Imhof 2015, S. 124–141
- Dyke 1919** John Van Dyke: *American Painting and its Tradition*, New York: Scribner's 1919
- E.E. 1902** E.E.: »Studio Talk, Munich«, in: *The International Studio*, 16 (Apr. 1902), 62, S. 133–134
- E.S. 1872** E.S. [Earl Shinn/Edward Strahan]: »Private Art-Collections of Philadelphia«, in: *Lippincott's Magazine*, 9 (Apr. 1872), 52, S. 437–446
- Eastberg, Vogel 2013** John C. Eastberg, Eric Vogel: *Layton's Legacy. A Historic American Art Collection 1888–2013*, hg. v. Layton Art Collection Inc., Milwaukee, Madison, WI: University of Wisconsin Press 2013

- Eastman 1878** F.A. Eastman: »Art. David Neal's Recent Work«, in: *Chicago Daily Tribune*, 24. März 1878, S. 11
- Ebertshäuser 1971** Heidi Ebertshäuser: *Malerei im 19. Jahrhundert, Münchner Schule. Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon*, München: Keyser 1971
- Ebertshäuser 1983** Heidi C. Ebertshäuser: *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchner Malerei*, München: Bruckmann 1983
- Edwards 1999** Lee MacCormick Edwards: *Herkomer. A Victorian Artist*, Aldershot [u.a.]: Ashgate 1999
- Elder 2016** Nika Elder: »William Harnett Shows His Hand«, in: *Archives of American Art Journal*, 55 (2016), 1, S. 26–49
- Engelhart 1943** Josef Engelhart: *Ein Wiener Maler erzählt: Mein Leben und meine Modelle*, Wien: Andermann 1943
- Engels 1902** Eduard Engels [u.a.]: *Münchens Niedergang als Kunststadt, eine Rundfrage von Eduard Engels*, München: Bruckmann 1902
- Espagne, Werner 1988** Michel Espagne, Michael Werner (Hg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris: Editions Recherche sur les Civilisations 1988
- Evans 1890** E.P. Evans: »Artists and Art Life in Munich«, in: *The Cosmopolitan*, 9 (Mai 1890), 1, S. 3–14
- F.K. 1872** F.K.: »[Korrespondenzen] München, Ende Oktober. Ausstellung des Kunstvereins«, in: *Die Dioskuren: Deutsche Kunst-Zeitung*, 17 (24. Nov. 1872), 43, S. 341
- F.M. 1890** F.M.: »Correspondence, Art Study«, in: *The Art Amateur*, 23 (Sept. 1890), 4, S. 78
- F.W. 1881** F.W.: »Notes on a Young Impressionist«, in: *The Critic*, 15 (30. Juli 1881), S. 208
- Fairbrother 1986** Trevor J. Fairbrother: »Painting in Boston, 1870–1930«, in: *Kat. Ausst. Boston 1986*, S. 31–92
- Falk 1985** Peter Hastings Falk: *Who Was Who in American Art, Compiled from the Original Thirty-four Volumes of American Art Annual; Who's Who in Art. Biographies of American Artists Active from 1898–1947*, Madison, CT: Soundview Press 1985
- Falk 1989** Peter Falk: *The Annual Exhibition Record of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Bd. 2, Madison, CT: Sound View Press 1989
- Fenn 1983** Forest Fenn: *The Beat and the Drum and the Whoop of the Dance. A Study of the Life and Work of Joseph Henry Sharp*, Santa Fe, NM: Fenn 1983
- Ferber 2011** Linda Ferber: »Nature's Nation«. *American Taste and Landscape Painting, 1825–1876*«, in: *Kat. Ausst. New York 2011*, S. 123–145
- Fielding 1971** Mantle Fielding: *Dictionary of American Painters, Engravers and Sculptors*, Stratford, CT: John Edwards 1971
- Finckh 1985** Gerhard Finckh: »Plastisch, das heißt antik, zu denken...‹ Die Bildhauerei an der Münchner Akademie und der Klassizismus von Roman Anton Boos bis Adolf von Hildebrand«, in: *Zacharias 1985*, S. 243–270
- Fink 1973** Lois Fink: »American Artists in France, 1850–1870«, in: *The American Art Journal*, 5 (Nov. 1973), 2, S. 32–49

- Fink 1975** Lois Marie Fink: »American Renaissance: 1870–1917«, in: Kat. Ausst. Washington 1975, S. 50–89
- Fink 1978** Lois Marie Fink: »The Innovation of Tradition in the Late Nineteenth-Century American Art«, in: *American Art Journal*, 10 (Nov. 1978), 2, S. 63–71
- Fink 1990** Lois Marie Fink: *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1990
- Fink, Taylor 1975** Lois Marie Fink, Joshua C. Taylor: »Instructors and Lecturers at the National Academy Schools: 1826–1917«, in: Kat. Ausst. Washington 1975, S. 109–119
- Fischer 2015** Joel Fischer: »»Pleasure’s Purest Cup« für alle. Der Mediendialog der Hudson River School mit dem Panorama, dem Diorama und dem bewegten Panorama«, URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8130/fischer.pdf> (Zugriff 12.08.2021)
- Fisher 1875** Walt M. Fisher: »Toby E. Rosenthal. How He Became a Painter«, in: *Overland Monthly and Out West Magazine*, 14 (März 1875), 3, S. 284–287
- Fisher 2000** Diane P. Fisher: »Constructing the ›American School‹ of 1900«, in: Kat. Ausst. Montclair 2000, S. 1–117
- Fleming 1986** Cynthia D. Fleming: »Instructors and Courses in the Museum School, 1876–1935«, in: Kat. Ausst. Boston 1986, S. 233–235
- Flumm 2013** Carmen Flumm: *Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum, 1830–1914*, Merzhausen: ad picturam 2013 [Diss. Universität Freiburg i. Br. 2008]
- Forsyth 1894** W. Forsyth: »Secession«, in: *Modern Art*, 2 (1894), 4, n.p.
- Foster 1973** Kathleen A. Foster: »The Paintings of Edwin Austin Abbey«, in: Kat. Ausst. New Haven 1973, S. 3–19
- Foster 1997** Kathleen A. Foster (Hg.): *Thomas Eakins Rediscovered. Charles Bregler’s Thomas Eakins Collection at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, New Haven: Yale University Press 1997
- Foster 1999** Gisela Foster: *Die Rekonstruierenden Bildwelten des Kunstdidaktikers, Architekturzeichners und Architekten Josef Bühlmann (1844–1921)*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1999
- Foster-Hahn 1996** Francoise Foster-Hahn (Hg.): *Imagining Modern German Culture: 1889–1910 [Proceedings of the Symposium Imagining Modern German Culture: 1889–1910, 28.–29. Jan. 1994]*, Washington, D.C., 1996 [Studies in the history of art 53]
- Freeland 2014** Sharon Butch Freeland: »Historic Indianapolis Mailbag: H. Lieber Co«, 08.07.2014, URL: <http://historicindianapolis.com/hi-mailbag-h-lieber-company/> (Zugriff 12.08.2021)
- Freihofer 1895** Alfred Freihofer: »Die Malerei auf den Münchner Ausstellungen von 1895«, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 6 (1895), S. 59–87
- Freitag, Oppen 2005** Ulrike Freitag, Achim von Oppen: »Translokalität als ein Zugang zur Geschichte globaler Verflechtungen«, in: *Connections. A Journal for Historians*

- and Area Specialists*, 10.06.2005, PID: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-427594> (Zugriff 12.08.2021)
- Freud 1926** Frank E. Washburn Freud: »The Problem of Frank Duveneck«, in: *International Studio* (Sept. 1926), S. 39–46
- Friese-Oertmann 2017** Sabine Friese-Oertmann: *Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA*, Berlin: Reimer 2017
- Frodl, Husslein-Arco 2013** Gerbert Frodl, Agnes Husslein-Arco (Hg.): *Hans Makart. Werkverzeichnis der Gemälde*, Weitra: Bibliothek der Provinz 2013
- Frohne 2000** Ursula Frohne: *Maler und Millionäre. Erfolg als Inszenierung: der amerikanische Künstler seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert*, Dresden: Verlag der Kunst 2000
- Frohne 2009** Ursula Frohne: »A kind of Teutonic Florence: Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Munich«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 73–86
- Fuchs 2014** Robert Fuchs: *Heirat in der Fremde. Deutschamerikaner in Cincinnati im späten 19. Jahrhundert*, Paderborn: Schönigh 2014
- Fuchshuber 2001** Julia Fuchshuber: *Frank Duveneck (1848–1919) in München: der Einfluss der Münchner Schule auf die Entwicklung einer »American School of Art«*, Magisterarbeit Ludwig-Maximilians-Universität München 2001
- Fuhrmeister 2007** Christian Fuhrmeister: »[...] weil das Aktzeichnen im Gegensatz zur Kunstgeschichte für die Akademie von größter Wichtigkeit ist: Zum Verhältnis von künstlerischer Praxis und Wissenschaft«, in: Ruppert, Fuhrmeister 2007, S. 103–124
- Fuhrmeister, Jooss 2007** Christian Fuhrmeister, Birgit Jooss (Hg.): *Isar – Athen: griechische Künstler in München – deutsche Künstler in Griechenland*, München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2008 [Ergebnisse der Tagung der Forschergruppe »Forschungen zur Künstlerausbildung – Akademie der Bildenden Künste München« im Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 13. Apr. 2007]
- Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009** Christian Fuhrmeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans (Hg.): *American Artists in Munich: artistic migration and cultural exchange processes*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2009 [Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 21]
- Fuhrmeister, Thielemans 2009** »Introduction«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 7–14
- Gaetgens 1992** Thomas W. Gaetgens (Hg.): *American Icons. Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art*, Chicago: University of Chicago Press 1992
- Gaetgens 1993** Thomas W. Gaetgens (Hg.): *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange*, Bd. 1, Berlin: Akademie-Verlag 1993 [Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 1992]
- Gaetgens 2002** Barbara Gaetgens (Hg.): *Genremalerei*, Berlin: Reimer 2002 [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 4]

- Gaethgens, Fleckner 1996** Thomas W. Gaethgens, Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*, Berlin: Reimer 1996 [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 1]
- Gallati 1995** Barbara Dayer Gallati: *William Merritt Chase*, New York: Abrams 1995
- Gallati 1996** Barbara Dayer Gallati: »William Merritt Chase und das Vermächtnis von München: Die Amerikanisierung eines ›intensiven, unschönen Realismus«, in: Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 105–113
- Gallati 2008** Barbara Dayer Gallati: »Identität und Ästhetik. Amerikanische Portraits des Gilded Age«, in: Kat. Ausst. Hamburg 2008, S. 14–27
- Gallati 2011** Barbara Dayer Gallati: »Taste, Art, and Cultural Power in Nineteenth-Century America«, in: Kat. Ausst. New York 2011, S. 11–122
- Gallati 2020** Barbara Dayer Gallati: »Introduction: Duveneck Reconsidered«, in: Kat. Ausst. Cincinnati 2020, S. 17–23
- Gar. 1876** Gar.: »The Art of America: Its Position at Philadelphia«, in: *The New York Times*, 9. Juni 1876, S. 1
- Gassert, Hodenberg 2008** Philipp Gassert, Christina von Hodenberg: »Medien. Manipulation und Markt«, in: Mauch, Patel 2008, S. 425–453
- Gedon 1994** Brigitte Gedon: *Lorenz Gedon: die Kunst des Schönen*, München: Nymphenburger 1994
- Gerdts 1974** William H. Gerdts: *The Great American Nude. A History in Art*, New York: Praeger 1974
- Gerdts 1990** William H. Gerdts: *Art Across America. Two Centuries of Regional Painting 1710–1920*, 3 Bde., New York: Abeville 1990
- Gerdts 1995/96** William H. Gerdts: »Chicago is Rushing Past Everything: The Rise of American Art Journalism in the Midwest, from the Development of the Railroad to the Chicago Fire«, in: *The American Art Journal*, 27 (1995/96), 1/2, S. 38–83
- Gerdts 1996** William H. Gerdts: »Der vergessene Künstler: J. Frank Currier«, in: Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 114–126
- Gerdts 1996a** William H. Gerdts: »Die ›Düsseldorf Gallery‹: ›Die Düsseldorfer Gemäldesammlung bildete eine Ära der amerikanischen Kunst«, in: Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 44–61
- Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008** Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (Hg.): »... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus«, *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, München: Hirmer 2008
- Germer 1997** Stefan Germer: »Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts«, in: Stefan Germer, Michael Zimmermann (Hg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München, Berlin: Klinkhardt & Biermann 1997, S. 17–36 [Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 12]

- Gibson 1975** Arthur Hopkin Gibson [u.a.]: *Artists of Early Michigan. A Biographical Dictionary of Artists Native to or Active in Michigan, 1701–1900*, Detroit: Wayne State University Press 1975
- Gipper, Klengel 2008** Andreas Gipper, Susanne Klengel (Hg.): *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008
- Glaser 1986** Wolfgang Glaser: *Deutsche und Amerikaner. Americans and Germans. Ein Lese- und Nachschlagebuch*, Gräfelfing: Moos 1986
- Glissant 2005** Édouard Glissant: *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, Heidelberg: Wunderhorn 2005
- Goldberg 1988** Bettina Goldberg: »Radical Freethinkers and the Socialist Movement. The Freie Gemeinde in Milwaukee, Wisconsin«, in: Hartmut Keil (Hg.): *German Workers' Culture in the United States 1850 to 1920*, Washington, London: Smithsonian Institution Press 1988, S. 241–260
- Goldstein 1996** Carl Goldstein: *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1996
- Goldstein 2000** Malcolm Goldstein: *Landscape with Figures. A History of Art Dealing in the United States*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2000
- Goley 2018** Mary Anne Goley: *John White Alexander. An American Artist in the Gilded Age*, London, New York: Philip Wilson 2018
- Good 1983** Stephen L. Good: »Walter Ufer«, in: Laura M. Bickerstaff: *Pioneer Artists of Taos*, Denver: Old West Publishing 1983, S. 113–173
- Grace 2000** Trudie A. Grace: »The National Academy and the Society of American Artists Rivals Viewed by Critics, 1878–1906«, in: Kat. Ausst. New York 2000, S. 107–121
- Grasskamp 1999** *Akademie der Bildenden Künste München*, Text und Konzept Walter Grasskamp, München: Akademie der Bildenden Künste 1999
- Grasskamp 2005** Walter Grasskamp: »Wozu Kunstakademien?«, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 5, 2005, S. 67–76
- Grasskamp, Jooss 2008** Walter Grasskamp, Birgit Jooss: »Chronik der Akademie der Bildenden Künste München 1770–2008«, in: Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 532–555
- Grau 2001** Oliver Grau: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart: Visuelle Strategien*, Berlin: Reimer 2001
- Greene 1896** Charles S. Greene: »California Artists. II: Joseph D. Strong, Jr.«, in: *Overland Monthly*, 27 (Mai 1896), 161, S. 501–510
- Greenhill 2012** Jennifer A. Greenhill: *Playing it Straight. Art and Humor in the Gilded Age*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2012
- Greenhouse 2004** Wendy Greenhouse: »More of Beauty and Less of Ugliness: Conservative Painting in Chicago, 1890–1929«, in: Kat. Priv. Bridges 2004, S. 18–55

- Greenhouse 2018** Wendy Greenhouse: »Chicago Rising 1855–1912«, in: Maggie Taft, Roberto Cozzolino [u.a.] (Hg.): *Art in Chicago. A History from the Fire to Now*, Chicago, London: The University of Chicago Press 2018, S. 7–54
- Gregorovius 1867** Ferdinand Gregorovius: *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, Bd. 6, Stuttgart: Cotta 1867
- Greif 2002** Milena Greif: *Tini Rupprecht. Porträtmalerei nach Fotografien Ende des 19. Jahrhunderts in München*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2002, URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/1629/1/Greif_Milena.pdf (Zugriff 12.08.2021)
- Greta 1879** Greta: »Art in Boston«, in: *The Art Amateur*, 1 (Juni 1879), 1, S. 7
- Greta 1880** Greta: »Boston Correspondence«, in: *The Art Amateur*, 3 (Sept. 1880), 4, S. 75
- Greta 1880a** Greta: »Boston Correspondence«, in: *The Art Amateur*, 2 (Apr. 1880), 5, S. 97–98
- Greta 1884** Greta: »Boston Correspondence«, in: *The Art Amateur*, 11 (Sept. 1884), 4, S. 74
- Greta 1888** Greta: »Boston Correspondence«, in: *The Art Amateur*, 3 (Sept. 1880), 4, S. 73
- Greta 1889** Greta: »Boston Art Notes«, in: *The Art Amateur*, 20 (Feb. 1889), 3, S. 51
- Greta 1890** Greta: »Art in Boston«, in: *The Art Amateur*, 23 (Okt. 1890), 5, S. 83–84
- Groseclose 1975** Barbara Groseclose: *Emanuel Leutze, Freedom, 1816–1868. Freedom is the Only King*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press 1975
- Groseclose 2000** Barbara Groseclose: *Nineteenth-Century American Art*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2000
- Groseclose, Wierich 2009** Barbara Groseclose, Jochen Wierich (Hg.): *Internationalizing the History of American Art. Views*, University Park: Pennsylvania State University Press 2009
- Grösslein 1987** Andrea Grösslein: *Die internationalen Kunstausstellungen der Münchener Kunstgenossenschaft im Glaspalast in München von 1868 bis 1888*, München: Uni-Druck 1987 [Miscellanea Bavarica Moncensia 137]
- Grützner 1922** Eduard Grützner: *Eine Selbstbiographie*, München: Hugo Schmidt 1922
- Gurlitt 1892** Cornelius Gurlitt: »Die amerikanische Malerei in Europa«, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 4 (1892), 1, S. 36–37
- Heilbutt 1902/03** Emil Heilbutt: »Die Ausstellung am Lehrter Bahnhof«, in: *Kunst und Künstler*, 1 (1902/03), 10, S. 377–392
- Häder 1999** Ulf Häder: *Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900*, Jena: Glaux 1999
- Hagen 2006** Joshua Hagen: *Preservation, Tourism and Nationalism. The Jewel of the German Past*, Aldershot, England, Burlington, VT: Ashgate 2006
- Hale 1897** Philip Hale: »As to ›Going Abroad to Study Art‹«, in: *The Art Amateur*, 36 (Jan. 1897), 1, S. 27
- Hamann, Hermand 1972** Richard Hamann, Jost Hermand: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 2, *Naturalismus*, München: Nymphenburger 1972 [Erstaufgabe 1952]

- Hanisch 1997** Manfred Hanisch: »Maximilian II. und die Geschichte. Bayerisches Nationalgefühl durch Geschichtsbewusstsein«, in: Kat. Ausst. München 1997, S. 17–27
- Hann 1887** P. Hann: »Eine New-Yorker Privatgalerie«, in: *Die Kunst für Alle*, 2 (1. Mai 1887), 15, S. 232–234
- Hansen 2008** Dorothee Hansen: »Das ›Hauptgebiet der amerikanischen Künstler‹: Portraits aus den Vereinigten Staaten in deutschen Ausstellungen 1880–1910«, in: Kat. Ausst. Hamburg 2008, S. 46–65
- Harless 1856** Emil Harless: *Lehrbuch der plastischen Anatomie für Academische Anstalten und zum Selbstunterricht*, 3 Bde., Stuttgart: Ebner & Seubert 1856
- Harris 1966** Neil Harris: *The Artist in American Society. The Formative Years 1790–1860*, New York: George Braziller 1966
- Harris 1985** Neil Harris: »William Rimmer: The Artist as Teacher«, in: Kat. Ausst. Brockton 1985, S. 14–19
- Harris 2013** Leo J. Harris: *Before the Museums Came. A Social History of the Fine Arts in the Twin Cities*, London: Versita 2013
- Harris, Glenn 2012** Edward Paxton Harris, Jerry Glenn: *Straight White Shield. A Life and Works of John Hauser (1859–1913) with Catalogue Raisonné*, Bellevue, KY: Micro-Press 2012
- Harrison 2011** Alfred C. Harrison Jr. [u.a.]: *The Comprehensive Keith: The Hundred Year History of the Saint Mary's College Collection of Works by William Keith*, Kat. Ausst. Hearst Art Gallery, St. Mary's College of California, Moraga, CA, 2011, URL: <https://www.stmarys-ca.edu/sites/default/files/attachments/files/keith-book-preview.pdf> (Zugriff 12.08.2021)
- Hart 1884** William Hart, National Academician: »Not an Admirer of the Munich School«, in: *New York Tribune*, 18. Juni 1884, S. 4
- Härtl-Kasulke 1991** Claudia Härtl-Kasulke: *Karl Theodor Piloty (1826–1886). Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei 1826–1855*, München: Stadtarchiv 1991 [Miscellanea Bavarica Monacensia 152]
- Hartmann 1903** Sadakichi Hartmann: *A History of American Art in Two Volumes*, Bd. 2, London: Hutchinson 1903
- Harzig 2006** Christine Harzig: »Gender, Transatlantic Space, and the Presence of German-Speaking People in North America«, in: Thomas Adam, Ruth Gross (Hg.): *Traveling between Worlds: German-American Encounters*, Arlington, TX: Texas A&M University Press 2006, S. 146–182
- Hausdorfer 1901** Max Haushofer: »Alexander Wagner«, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 12 (1901), 1. Hb., S. 41–72
- Hausenstein 1918** Wilhelm Hausenstein: »Wilhelm Lindenschmit«, in: *Die Kunst für Alle*, 33 (19./20. Juli 1918), S. 337–340
- Hausmann 1890** S. Hausmann: »Die neueste Entwicklung der deutschen Panoramamalerei«, in: *Die Kunst für Alle*, 5 (1. Juni 1890), 17, S. 257–265

- Haverstock, Mahoney, Vance 2000** Mary Sayre Haverstock, Janette Mahoney Vance, Brian L. Meggitt: *Artists in Ohio, 1787–1900. A biographical dictionary*, Kent, OH: The Kent State University Press 2000
- Heermann 1918** Norbert Heermann: *Frank Duveneck*, Boston, New York: Houghton Mifflin 1918
- Heilmann 1979** Christoph Heilmann: »Zur französisch-belgischen Historienmalerei und ihre Abgrenzung zur Münchner Schule«, in: Kat. Ausst. München 1979, S. 47–59
- Heilmeyer 1908** Alexander Heilmeyer: »Wilhelm Diez und seine Schule«, in: *Westermanns Monatshefte*, 105, Teil 1 (Okt. 1908), S. 390–398
- Heilmeyer 1929** A[lexander] Heilmeyer: »Erinnerungen an Wilhelm von Diez. Eine Gedächtnisfeier in Erding«, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 147 (2. Juni 1929), S. 3
- Hendricks 1974** Gordon Hendricks: *The Life and Work of Thomas Eakins*, New York: Grossman 1974
- Henkel, Schöne 1987** Arthur Henkel, Albrecht Schöne: *Emblemata: Ein Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1987
- Hephaestus 1884** Hephaestus [Pseud.]: »The American Art Club at Munich«, in: *The Art Amateur*, 11 (Sept. 1884), 4, S. 75–76
- Herman 2006** Daniel Herman: »Whose Knocking? Spiritualism as Entertainment and Therapy in Nineteenth-Century San Francisco«, in: *American Nineteenth Century History*, 7 (2006), 3, S. 417–442
- Hermann 1897** Franz Hermann: »Der Münchener Glaspalast von 1897«, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 8 (1897), 2, S. 53–88
- Herterich 1909** Ludwig Herterich: »Aus meinem Leben«, in: *Kunst und Künstler*, 7 (23. Feb. 1909), S. 239–149
- Hess 2009** Helmut Hess: »Making Art and Money. Art Publishers and American Artists in Munich«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 87–98
- Heteren 1998** Godelieve van Heteren: »Itinerant Students: British Experiences of German Medical Education in the Nineteenth Century«, in: Rudolf Muhs, Johannes Paulman, Willibald Steinmetz (Hg.): *Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim: Philo 1998, S. 262–311
- Hildebrand 2008** *Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und Erinnerungen*, hg. v. Florian Sattler, München: Allitera 2008
- Hill 1895** Gertrude Hill: »Carl Marr in Munich«, in: *Daily Inter Ocean* [Chicago], 31. März 1895, S. 11
- Hirayama 2013** Hira Hirayama: *With Eclat: The Boston Athenaeum and the Origin of the Museum of Fine Arts*, Boston: University Press of New England 2013
- Hirsch 2003** Martin Hirsch: »Die Gefangensetzung der Kinder König Edwards IV. im Tower«, in: Kat. Ausst. München 2003, S. 287–296
- Hirshler 1986** Erica E. Hirshler: »Artists' Biographies«, in: Kat. Ausst. Boston 1986, S. 198–230

- Hirshler 2016** Erica E. Hirshler: »Old Masters Meet New Women«, in: Kat. Ausst. Washington 2016, S. 17–29
- Hirshler 2016a** Erica E. Hirshler: *William Merritt Chase*, Museum of Fine Arts, Boston: MFA Publications 2016
- Hirth 1886** Georg Hirth: *Das deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zur häuslichen Kunstpflege*, München [u. a.]: Hirth 3. Aufl. 1886
- Hirth 1887** Georg Hirth: *Ideen über Zeichenunterricht und künstlerische Berufsausbildung*, München, Leipzig: G. Hirth 1887
- Hirth 1891** Georg Hirth: *Aufgaben der Kunstphysiologie*, 1. Teil, München, Leipzig: G. Hirth 1891
- Hitchcock 1886** Riley Hitchcock: »The Western Art Movement«, in: *The Century Magazine*, 32 (Aug. 1886), 4, S. 576–593
- Hjalmarson 1999** Birgitta Hjalmarson: *Artful Players. Artistic Life in Early San Francisco*, Los Angeles: Balcony Press 1999
- Hobbs 1987** Susan Hobbs: »Detroit and Its Development in the Arts, 1824–1924«, in: Kat. Ausst. Muskegon 1987, S. 76–88
- Hobsbawn, Ranger 1983** Eric Hobsbawn, Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge, England: Cambridge University Press 1983
- Hofmann 1981** Werner Hofmann: »Hans Makart – Malerei als Inszenierung«, in: *Art*, 7 (1981), S. 40–51
- Holian 2016** Timothy J. Holian: »»A Most Remarkable Man«: Adolphus Busch and the Evolution of the American Brewing Industry«, in: Hartmut Berghoff, Uwe Spiekermann (Hg.): *Immigrant Entrepreneurship: The German-American Experience since 1700, German Historical Institute Bulletin Supplement*, 12 (2016), S. 187–211
- Holland 1891** Holland, Hyacinth: »Schorn, Karl«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 32 (1891), S. 382–384, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd116922869.html#adbcontent> (Zugriff 12.08.2021)
- Holzer-Kernbichler 2003** Monika Holzer-Kernbichler: »Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht«, in: Celestini, Mitterbauer 2003, S. 137–150
- Hook 1996** Bailey Van Hook: *Angels of Art: Woman and Art in American Society, 1876–1914*, University Park, PA: Penn State University Press 1996
- Hooper 1875** Lucy H. Hooper: »Private American Art-Galleries in Paris. II The Collection of William Stewart, Esq.«, in: *The Art Journal*, 1, 1875, S. 283–285
- Hopp 2008** Meike Hopp: »»Mehr rezeptiv als produktiv?« Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München von 1813–1945«, in: Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 66–73
- Horstmann 1886** G. Henry Horstmann: *Consular Reminiscences*, Philadelphia: J.B. Lippincott 1886
- Hosking 1905** Arthur Nicholas Hosking: *The Artists Year Book. A handy reference book wherein may be found interesting data pertaining to Artists, and their studio, home*

- and summer addresses, for 1905–1906*, Chicago: Art League 1905 [Nachdruck: The Cornell University Library Digital Collections 1991]
- Hosking 1905a** Arthur Nicholas Hosking: »Oliver Dennett Grover, Painter«, in: *The Sketch Book*, 5 (Sept. 1905), 1, S. 1–6
- House 2004** John House: *Impressionism: Paint and Politics*, New Haven, London: Yale University Press 2004
- Howitt 1858 a–d** [Anna Mary Howitt]: »The Studio of Kaulbach«, in: *The Crayon*, 5 (Jan. 1858), 1, S. 15–18; »Glimpses of Munich«, in: *The Crayon*, 5 (Apr. 1858), 4, S. 105–106; »Glimpses of Munich«, in: *The Crayon*, 5 (Juni 1858), 6, S. 162–165; »Glimpses of Munich«, in: *The Crayon*, 5 (Juli 1858), 7, S. 193–196
- Hoy-Slodczyk 1985** Christine Hoy-Slodczyk: *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München: Prestel 1985
- Hufnagel 1985** Florian Hufnagel: »Zur Planungs- und Baugeschichte der Akademie der Bildenden Künste München«, in: *Zacharias* 1985, S. 77–87
- Hughes 1986** Edna Milton Hughes: *Artists in California, 1786–1940, The First Hundred Years of Painting in California*, Sacramento, CA: Crocker Art Museum 1980
- Hunt 1976** W.M. Hunt: *On Painting and Drawing*, New York: Dover 1976 [Originalausgabe 1875]
- Huse 2004** Norbert Huse: *Kleine Kunstgeschichte Münchens*, München: Beck 2004
- Hyes 1977** Bartlett Hyes: *Art in Transition: A Century of the Museum School*, Boston: Museum of Fine Arts 1977
- Ingalls 1970** Hunter Ingalls: *The several dimensions of William Sommer*, Diss. Columbia University New York 1970
- Isham 1943** Samuel Isham: *The History of American Painting* (with supplemental chapters by Royal Cortissoz), New York: Macmillan 1943 [1. Aufl. 1905]
- Ives 1892** A.E. Ives: »Art Schools: The Detroit Museum of Art Academy«, in: *The Art Amateur*, 26 (Jan. 1892), 2, S. 46–47
- J.B.F.W. 1879** J.B.F.W.: »Society of American Artists«, in: *The Aldine*, 9 (1. Jan. 1879), 9, S. 275–282
- J.E. 1919** J.E.: »Alexander v. Wagner«, in: *Kunst und Künstler*, 17 (17. Feb. 1919), 6, S. 252
- J.G. 1889** J.G.: »Marr's ›Flagellanten‹«, in: *Das Vaterland* [Wien], 30 (4. Nov. 1889), 308, S. 1–2
- Jäckel 1994** Stephanie Jäckel: »Wilhelm Leibl in der französischen Kunstkritik«, in: *Kat. Ausst. München 1994*, S. 143–154
- James 1875** [Henry James]: »Art«, in: *The Atlantic Monthly*, 36 (Sept. 1875), 215, S. 374–376
- James 1875a** [Henry James]: »Notes«, in: *The Nation*, 20 (3. Juni 1875), 518, S. 376–377
- James 1875b** [Henry James]: »Art«, in: *The Atlantic Monthly*, 35 (Juni 1875), 212, S. 751–753
- James 1875c** [Henry James]: »Notes«, in: *The Nation*, 21 (9. Sept. 1875), 521, S. 165–166
- James 1875d** [Henry James]: »On Some Pictures Lately Exhibited«, in: *Galaxy*, 20 (1. Juli 1875), S. 89–97
- James 1875e** [Henry James]: »Art (David Neal's Pictures)«, in: *The Atlantic Monthly*, 36 (Okt. 1875), 216, S. 508–509

- James 1989** *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts by Henry James*, hg. v. John L. Sweeney, Madison, WI: University of Wisconsin Press 1989
- Jansen, Kitschen, Ho 2010** Isabelle Jansen, Friederike Kitschen, Gitta Ho (Hg.): *Dialog und Differenzen, 1789–1870. deutsch-französische Kunstbeziehungen*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 2010 [Passagen 34]
- Jarvis 1884** Robert Jarvis: »The National Academy Exhibition«, in: *The Art Amateur*, 10 (Mai 1884), 6, S. 125–131
- Jensen 2007** Kirsten M. Jensen: *The American Salon: The Art Gallery at the Chicago Interstate Industrial Exposition, 1873–1890*, Diss. The City University of New York 2007
- Johns 1983** Elizabeth Johns: *Thomas Eakins: The Heroism of Modern Life*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1983
- Johns 1991** Elizabeth Johns: *American Genre Painting: The Politics of Everyday Life*, New Haven [u. a.]: Yale University Press 1991
- Jooss 2007** Birgit Jooss: »... der erste Moderne in der alten Akademie«, der Lehrer Paul Höcker«, in: Siegfried Unterberger [u. a.] (Hg.): *Die Scholle*, München [u. a.]: Prestel 2007, S. 28–43
- Jooss 2008** Birgit Jooss: »Kunstinstitutionen. Zur Entstehung und Etablierung des Modernen Kunstbetriebes«, in: Kohle 2008, S. 190–211
- Jooss 2008a** Birgit Jooss: »gegen die sogenannten Farbenleckser«. Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918)«, in: Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 54–65
- Jooss 2012** Birgit Jooss: »Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse: Der Unterrichtsalltag an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert«, in: Elizy Ptasińska: *Ateny nad Izara. malarstwo monachijskie. studia i szkice*, Muzeum Okregowe w Suwalkach, Suwalki 2012, S. 17–37
- Jooss, Brantl 2008** Birgit Jooss, Sabine Brantl: »Rektoren, Professoren, Ehrensensoren und Ehrenmitglieder der Akademie der bildenden Künste München 1808–2008«, in: Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 556–564
- Jowell 1989** Frances S. Jowell: »The rediscovery of Frans Hals«, in: Seymour Slive (Hg.): *Frans Hals*, Kat. Ausst. National Gallery of Art, Washington, D.C., Royal Academy of Arts, London, 1989/90, München: Prestel 1989, S. 61–86
- Kähler 1996** Susanne Kähler: *Deutsche Bildhauer in Paris. Die Rezeption französischer Skulptur zwischen 1871 und 1914 unter besonderer Berücksichtigung der Berliner Künstlerschaft*, Berlin [u. a.]: Peter Lang 1996 [Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte 278]
- Kaiser 1981** Erich Martin Wilhelm Kaiser: *Die Anatomie zu München. Zur Geschichte der anatomischen Gebäude*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. Hans Frick, München: Selbstverlag 1981
- Kamm 1991** Stephanie Kamm: *Wilhelm von Diez 1839 – 1907: ein Künstler zwischen Historismus und Jugendstil*, München: tuduv 1991

- Kammen 2006** Michael Kammen: *Visual Shock: A History of Art Controversies in American Culture*, New York: Alfred A. Knopf 2006
- Kampmann 2010** Sabine Kampmann: »Porträt des Alters? Greise Gesichter zwischen Barockmalerei und Gegenwartsfotografie«, in: Victoria von Flemming, Alma-Elisa Kittner (Hg.): *Barock-modern*, Köln: Salon Verlag 2010, S. 9–30
- Kappes 1950–1951** »An American Art Student Abroad. Selections from the Letters of Karl Kappes, 1883–85«, hg. v. Randolph C. Downes, in: *Northwest Ohio Quarterly*, 23 (1950–1951), 1, S. 26–45
- Karlstrom 1982** Paul J. Karlstrom: »The short, hard, and tragic life of Henry Alexander«, in: *Smithsonian*, 12 (März 1982), S. 108–117
- Karlstrom 1996** Paul J. Karlstrom (Hg.): *On the Edge of America. California Modernist Art, 1900–1950*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1996
- Kasimate 2002** Marilena Z. Kasimate: »Griechenland und die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert«, in: Alexandros Papageorgiu-Benetas (Hg.): *Das ottonische Griechenland. Aspekte der Staatswerdung*, Athen: Ekdoseis Odysseas 2002
- Kat. Aukt. Köln 2015** *Carl von Marr – der Nachlass aus der Villa Messerschmitt*, Kat. Aukt. Van Ham, Köln, 361. Auktion, 13.11.2015
- Kat. Aukt. München 1905** *Katalog der Gemälde-Sammlung (deutscher Teil) des + Herrn J.S. Forbes, Chelsea, London* (Versteigerung am Dienstag, den 28. März 1905, Galerie Fleischmann, München), URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fleischmann1905_03_28/0010 (Zugriff 12.08.2021)
- Kat. Aukt. München 1930** *Sammlung Eduard v. Grützner München*, eingel. v. Adolf Feulner, Kat. Aukt. Hugo Helbing, München 1930
- Kat. Aukt. München 2005** *Sonderauktion »Bilder aus der Sammlung Georg Schäfer II«*, Neumeister, Münchener Kunstauktionshaus, München 2005
- Kat. Ausst. Aachen 2018** Peter van den Brink, Wibke Vera Birth (Hg.): *Gestatten, Suermondt! Sammler, Kenner, Kunstmäzen*, Kat. Ausst. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, Stuttgart: Belser 2018
- Kat. Ausst. Amsterdam 2010** Gabriel Weisberg [u.a.]: *Illusions of Reality. Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875–1918*, Kat. Ausst. Van Gogh Museum, Amsterdam, Ateneum Art Museum, Helsinki, 2010/2011; Brüssel: Mercatorfonds 2010
- Kat. Ausst. Atlanta 2003** Linda Merrill: *After Whistler: The Artist and His Influence on American Painting*, Kat. Ausst. High Museum of Art, Atlanta, The Detroit Institute of Arts, New Haven, London: Yale University Press 2003
- Kat. Ausst. Baden-Baden 1977** Hans Albert Peters (Hg.), Christoph Brockhaus (Text): *Alfred Kubin, das zeichnerische Frühwerk bis 1904*, Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1977
- Kat. Ausst. Berea 1991** Rotraud Sackerlotzky: *Henry Keller's Summer School in Berlin Heights*, Kat. Ausst. Baldwin-Wallace College, Berea, OH, Beachwood Museum, Beachwood, OH, Sandusky Cultural Center, Sandusky Cultural Center, Sandusky, OH, 1991, Cleveland, OH: Cleveland Artists Foundation 1991

- Kat. Ausst. Berlin 1874** *Verzeichnis der Werke lebender Künstler ausgestellt in den Sälen des Königs*, Kat. Ausst. Königliche Akademie der Künste, Berlin, 6. Sept. – 1. Nov. 1874
- Kat. Ausst. Berlin 1910** *Ausstellung amerikanischer Kunst*, Kat. Ausst. Königliche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin: F. Bruckmann 1910
- Kat. Ausst. Berlin 1968** Peter Hahlbrock, Herta Elisabeth Killy, Eberhard Roters: *Le salon imaginaire. Bilder aus den großen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, Kat. Ausst. Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin), Akademie der Künste, Berlin 1968
- Kat. Ausst. Berlin 1988** Thomas W. Gaetgens (Hg.): *Bilder aus der Neuen Welt: Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und Museen der Vereinigten Staaten*, Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin, München: Prestel 1988
- Kat. Ausst. Berlin 1992** Agnete von Specht (Hg.): *Streik, Realität und Mythos*, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992
- Kat. Ausst. Berlin 1996** Katharina Bott, Gerhard Bott (Hg.): *Vice Versa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813–1913*, Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1996, München: Hirmer 1996
- Kat. Ausst. Binghamton 1974** Albert Boime: *Strictly Academic: life drawing in the nineteenth century*, Kat. Ausst. University Art Gallery, State University of New York at Binghamton, Finch College Museum of Art, New York, Sterling and Francine Clarke Art Institute, Williamstown, MA, 1974
- Kat. Ausst. Blérancourt 1990** Veronique Weisinger [u.a.]: *Le voyage de Paris: Les Américains dans les écoles d'art, 1868–1918/Paris bound. Americans in art schools, 1868–1918*, Kat. Ausst. Musée National de la Coopération Franco-Américaine, Château de Blérancourt, Reunion des Musées Nationaux, Paris 1990
- Kat. Ausst. Bloomington 1991** Leland G. Howard: *Richard Andriessen. An American in Munich*, Kat. Ausst. Indiana University Art Museum, Bloomington, IN, 1991
- Kat. Ausst. Boston 1875** *The Neal Collection. Pictures by David Neal, of Munich* (On exhibition in the Gallery of L.A. Elliot & Co., No. 594 Washington Street. [Adjoining the Globe Theatre.]) Boston: W.F. Brown 1875, Pre-1877 Art Exhibition Catalogue Index, URL: <https://americanart.si.edu/research/pre-1877> (Zugriff 12.08.2021)
- Kat. Ausst. Boston 1875a** »Elaine« *A Beautiful Picture by Toby E. Rosenthal (of Munich) Illustrative of Alfred Tennyson's Idyl of »Lancelot and Elaine* (Painted for Robert C. Johnson, Esq. of San Francisco, by whose permission it is now on exhibition, for a short time only, at the Gallery of Elliot, Blakeslee & Noyes, 127 Tremont Street), Boston: J.E. Cummings 1875, Pre-1877 Art Exhibition Catalogue Index, URL: <https://americanart.si.edu/research/pre-1877> (Zugriff 12.08.2021)
- Kat. Ausst. Boston 1902** *Illustrated Catalogue. A Loan Collection of Portraits and Pictures of Fair Women*, Kat. Ausst. Copley Society, Boston 1902
- Kat. Ausst. Boston 1960** Charles C. Burleigh Jr., 1848–1882: *a memorial exhibition*, Kat. Ausst. Vose Galleries, Boston 1960

- Kat. Ausst. Boston 1986** Trevor J. Fairbrother [u.a.]: *The Bostonians. Painters of an Elegant Age, 1870–1930*, Kat. Ausst. Museum of Fine Arts, Boston, Denver Art Museum, Terra Museum of American Art, Chicago, 1986/87, Boston: Museum of Fine Arts 1986
- Kat. Ausst. Brockton 1974** John J. Enneking: *American Impressionist: An Exhibition of Works Selected from the Collection of the Artist's Grandson, Enneking W. Long*, Kat. Ausst. The Brockton Art Center-Fuller Memorial, Brockton, MA, 1974/75
- Kat. Ausst. Brockton 1985** William Rimmer: *A Yankee Michelangelo*, Kat. Ausst. Brockton Art Museum/Fuller Memorial, Brockton, MA, Hanover, London: University Press of New England 1985
- Kat. Ausst. Budapest 2005** Ferenc Gosztonyi, Zsuzsanna Bakó: *Munkácsy in the World: Mihály Munkácsy's Works in Private and Public Collections at Home and Abroad*, Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie Budapest, Budapest: Szemimpex Kiadó 2005
- Kat. Ausst. Chicago 1876** *The Catalogue of the Art Gallery of the Inter-State Industrial Exposition of Chicago*, Chicago: Rand, McNally 1876
- Kat. Ausst. Chicago 1893** *Exhibition of the Painting called the Flagellants by Carl Marr*, Kat. Ausst. The Art Institute of Chicago, 20. Feb. 1893
- Kat. Ausst. Chicago 1899** *Exhibition of Works by Alfred Juergens*, Kat. Ausst. The Art Institute of Chicago 1899
- Kat. Ausst. Chicago 1906** *Exhibition of Paintings by Frederick W. Freer of Chicago*, Kat. Ausst. The Art Institute of Chicago 1906
- Kat. Ausst. Chicago 1907** *Catalogue of an Exhibition of Contemporary German Paintings*, Kat. Ausst. The Art Institute of Chicago, März 1907
- Kat. Ausst. Chicago 1991** *Otto Bacher, 1856–1909*, Kat. Ausst. R.H. Love Galleries, Chicago, Chicago: Haase-Mumm 1991
- Kat. Ausst. Cincinnati 1936** *Exhibition of the work of Frank Duveneck*, Kat. Ausst. Cincinnati Art Museum, Cincinnati, OH, 1936
- Kat. Ausst. Cincinnati 1979** *The Golden Age. Cincinnati Painters of the Nineteenth Century Represented in the Cincinnati Art Museum*, Kat. Ausst. Cincinnati Art Museum, 1979/80, Cincinnati, OH, 1979
- Kat. Ausst. Cincinnati 1987** Michael Quick: *An American painter abroad. Frank Duveneck's European years*, Kat. Ausst. Cincinnati Art Museum 1987/88, Cincinnati, OH, 1987
- Kat. Ausst. Cincinnati 1987a** *Lewis Henry Meakin, 1850–1917: An American Landscape Painter Rediscovered* (Essay Richard J. Boyle), Kat. Ausst. Cincinnati Art Galleries, Cincinnati, OH, 1987
- Kat. Ausst. Cincinnati 1990** Pamela M. Kirchner: »Wilder M. Darling (1856–1933)«, in: *Wilder Darling. Jesse Deviney. The Dean and His Student*, Kat. Ausst. Cincinnati Art Galleries, Cincinnati, OH, ca. 1990
- Kat. Ausst. Cincinnati 2007** Susan L. Meyn: *Henry Farny paints the Far West*, Kat. Ausst. Cincinnati Art Museum, Cincinnati, OH, 2007
- Kat. Ausst. Cincinnati 2020** Julie Aronson (Hg.): *Frank Duveneck. American Master*, Kat. Ausst. Cincinnati Art Museum, Lewes: D Giles 2020

- Kat. Ausst. Cleveland 1950** *The Henry G. Keller Memorial Exhibition*, Kat. Ausst. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, OH, 1950
- Kat. Ausst. Cleveland 1993** *F.C. Gottwald and the Old Bohemians*, Kat. Ausst. Western Reserve Historical Society, Cleveland, OH, Sandusky Cultural Center, Sandusky, OH, 1993/94, Cleveland: Artists Foundation 1993
- Kat. Ausst. Cleveland 1996** William H. Robinson, David Steinberg (Hg.): *Transformations in Cleveland Art 1796–1948: Community and Diversity in Early Modern America*, Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art, Cleveland, OH, 1996
- Kat. Ausst. Dayton 1976** Michael Quick (Hg.): *American expatriate painters of the late nineteenth century*, Kat. Ausst. Dayton Art Institute, Dayton, OH, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Los Angeles County Museum, Los Angeles, 1976/77, Dayton, OH, 1976
- Kat. Ausst. Denver 2016** Thomas Brent Smith (Hg.): *A Place in the Sun. The Southwest Paintings of Walter Ufer and E. Martin Hennings*, Kat. Ausst. Denver Art Museum, Norman: University of Oklahoma Press, 2016
- Kat. Ausst. Des Moines 1980** Carol Troyen: *The Boston Tradition. American Paintings from the Museum of Fine Arts, Boston*, Kat. Ausst. Des Moines Art Center 1980/81 [u.a.], hg. v. American Federation of Arts, Boston 1980
- Kat. Ausst. Düsseldorf 1976** Wend von Kalnein (Hg.): *The Hudson on the Rhine: Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert*, Kat. Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1976
- Kat. Ausst. Düsseldorf 2011** Bettina Baumgärtel (Hg.): *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819–1918*, 2 Bde., Kat. Ausst. Museum Kunsthalle Düsseldorf, Petersberg: Imhof 2011
- Kat. Ausst. Düsseldorf 2012** *Neuerwerbungen XXVIII, Herbst*, Galerie Pfaffrath, Düsseldorf, 13.–27. Sept. 2012
- Kat. Ausst. Florenz 2011** Tim Parks, Ludovica Sebregondi (Hg.): *Denaro e bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vantià*, Kat. Ausst. Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze 2011/12, Firenze [u.a.]: Giunti 2011
- Kat. Ausst. Fort Worth 1984** H. Barbara Weinberg: *The American Pupils of Jean-Léon Gérôme*, Kat. Ausst. Amon Carter Museum, Fort Worth, TX, 1984
- Kat. Ausst. Fort Worth 1988** William H. Gerdts, Mark Thistlethwaite: *Grand Illusions. History Painting in America*, Kat. Ausst. Amon Carter Museum, Fort Worth, TX, 1988
- Kat. Ausst. Framingham 1982** Anneliese Harding, Brucia Witthoft: *American Artists in Dusseldorf, 1840–1865*, Kat. Ausst. Danforth Museum, Framingham, MA, 1982
- Kat. Ausst. Framingham 1989** *Explorations in Realism, 1870–1880. Frank Duveneck and his Circle, from Bavaria to Venice* [Aufsatz von Elizabeth Wylie], Kat. Ausst. Danforth Museum of Art, Framingham, MA, 1989
- Kat. Ausst. Frankfurt 2006** Pamela Kort, Max Hollein (Hg.): *I like America: Fiktionen des Wilden Westens*, Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt/M., München [u.a.]: Prestel 2006

- Kat. Ausst. Giverny 2001** Derrick R. Cartwright [u.a.]: *Mary et Frederick MacMonnies: un atelier à Giverny*, Kat. Ausst. Musée d'art américain, Giverny 2001
- Kat. Ausst. Greensburg 1994** Paul A. Chew: *Geo. Hetzel and the Scalp Level Tradition: George Hetzel retrospective and the Scalp Level artists exhibition*, Kat. Ausst. Westmooreland Museum of Art, Greensburg, PA, 1994
- Kat. Ausst. Greenwich 2007** Kimberly Orcutt: *William Merritt Chase and Robert Henri*, Kat. Ausst. Bruce Museum, Greenwich, CT, 2007
- Kat. Ausst. Haarlem 2018** Marrigje Rikken, José Rozenbroek: *Frans Hals and the Moderns*, Kat. Ausst. [Magazine] Frans Hals Museum, Haarlem 2018
- Kat. Ausst. Hamburg 1978** Werner Hofmann (Hg.): *Courbet und Deutschland*, Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 1978–1979, Köln: DuMont 1978
- Kat. Ausst. Hamburg 2008** Barbara Dayer Gallati, Ortrud Westheider (Hg.): *High Society. Amerikanische Portraits des Gilded Age*, Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, München: Hirmer 2008, S. 14–27
- Kat. Ausst. Helsinki 2004** Leena Ahtola-Moorhouse: *Albert Edelfelt, 1854–1905, Jubilee Book*, Kat. Ausst. Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki 2004
- Kat. Ausst. Indianapolis 1985** Martin Krause: *Realities and Impressions: Indiana artists in Munich 1880–1890*, Kat. Ausst. Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, IN, 1985
- Kat. Ausst. Indianapolis 2014** Rachel Berenson Perry: *William J. Forsyth: The Life and Work of an Indiana Artist*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 2014 [Katalog zur Ausstellung *William J. Forsyth: Only the Strong Persist*, Indiana State Museum, Indianapolis, IN, 2014]
- Kat. Ausst. Kalamazoo 1966** *Centennial Exhibition of the Works of Alfred Juergens 1866–1934*, Kat. Ausst. The Art Center, Kalamazoo Institute of Arts, Kalamazoo, MI, 1966
- Kat. Ausst. Karlsruhe 1994** Eva-Marina Froitzheim (Hg.): *Körper und Kontur, Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett*, Kat. Ausst. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1994
- Kat. Ausst. Köln 1990** Martin Krause: *Zwischen Tradition und Moderne. Amerikanische Malerei der Jahre 1880–1905*, Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Landesmuseum Mainz, Indianapolis Museum of Art, 1990/92, Bloomington, IN [u.a.]: Indiana University Press 1990
- Kat. Ausst. Liverpool 1976** *American Artists in Europe 1800–1900*, Kat. Ausst. Walker Art Gallery, Liverpool, hg. v. Merseyside County Council, Liverpool 1976
- Kat. Ausst. London 2000** Martin Kemp, Marina Wallace: *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Kat. Ausst. Hayward Gallery, London, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2000
- Kat. Ausst. London 2006** Kathleen Adler (Hg.): *Americans in Paris 1860–1890*, Kat. Ausst. National Gallery, London, Museum of Fine Arts, Boston, Metropolitan Museum of Art, New York 2006/07, London: National Gallery Company Ltd. 2006

- Kat. Ausst. Los Angeles 1981** Michael Quick, Marwin Sadik, William G. Gerdt: *American portraiture in the grand manner, 1720–1920*, Kat. Ausst. Los Angeles County Museum of Art, National Portrait Gallery, Washington, D.C., 1981/82, Los Angeles 1981
- Kat. Ausst. Los Angeles 1995** Barbara C. Gilbert: *Henry Mosler Rediscovered. A Nineteenth-Century American-Jewish Artist*, Kat. Ausst. Skirball Museum/Cultural Center, Los Angeles, CA, 1995/96
- Kat. Ausst. Mainz 1983** Andreas Weber: *Die Künstlerfamilien Lindenschmit aus Mainz: Gemälde, Graphiken, Dokumente*, Kat. Ausst. Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz 1983
- Kat. Ausst. Marion 2005** Leland G. Howard: *Walter Shirlaw N.A.: A biography & catalog of his art from Indiana collections*, Kat. Ausst. Indiana Wesleyan University, Marion, IN, Sheldon Swope Art Museum, Terre Haute, IN, Richmond Art Museum, Richmond, IN, 2005/2006, Marion, IN: Triangle 2005
- Kat. Ausst. Montclair 1999** Diane P. Fischer (Hg.): *Paris 1900: The »American School« at the Universal Exposition*, Kat. Ausst. Montclair Art Museum, Montclair, NJ, [u.a.], 1999–2001, New Brunswick, NJ, London: Rutgers University Press 1999
- Kat. Ausst. München 1869** *Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im K. Kunstaustellungsgebäude gegenüber der Glyptothek in München 1869*, URL: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV020151632/ft/bsb10371979?page=5> (Zugriff 12.08.2021)
- Kat. Ausst. München 1869a** *Katalog zur I. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München*, München: Verlag des Ausstellungscomités 1869
- Kat. Ausst. München 1876** *Katalog der Kunst und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen im Glaspalast zu München 1876*, München: Wolf 1876
- Kat. Ausst. München 1879** *Führer durch die Internationale Kunstausstellung in München*, Augsburg: Reichel 1879
- Kat. Ausst. München 1879a** *Katalog der Internationalen Kunstausstellung zu München*, München: Verlag des Comité's der Internationalen Kunstausstellung in München 1879
- Kat. Ausst. München 1883** *Illustrierter [sic] Katalog der internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalaste in München 1883*, München: Bruckmann 1883
- Kat. Ausst. München 1888** *Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königl. Glaspalaste zu München 1888*, München: Verl.-Anst. für Kunst und Wissenschaft 1888
- Kat. Ausst. München 1889** *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königl. Glaspalaste 1889*, München: Bruckmann 1889
- Kat. Ausst. München 1890** *Illustrierter [sic] Katalog der zweiten Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königl. Glaspalaste 1890*, München: Franz Hanfstaengl 1890
- Kat. Ausst. München 1891** *Illustrierter Katalog der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königl. Glaspalaste 1890*, München: Verlagsanst. für Kunst und Wissenschaft 1891

- Kat. Ausst. München 1892** *Illustrierter Katalog der VI. Internationalen Kunst-Ausstellung 1892 im Kgl. Glaspalaste*, München: Verlagsanst. für Kunst und Wissenschaft 1892
- Kat. Ausst. München 1913** *Verzeichnis der von Weiland S.K.H. dem Prinzregenten Luitpold von Bayern aus privaten Mitteln erworbenen Werken der bildenden Kunst*, bearb. v. Erwin Pixis, Ausstellung der Gemälde aus der Privatgalerie weiland Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern, Kat. Ausst. Kunstverein Gotteswinter, München 1913
- Kat. Ausst. München 1927** *Gedächtnis-Ausstellung Prof. Herman Hartwich 1853–1926*, [Text von G.J. Wolf] Kat. Ausst. Galerie Heinemann, München 1927
- Kat. Ausst. München 1979** Eberhard Ruhmer (Bearb.), Erich Steingraber (Vorw.), Christoph Heilmann (Hg.): *Die Münchner Schule 1850–1914*, Kat. Ausst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e. V. 1979, München: Bruckmann 1979
- Kat. Ausst. München 1979a** Sigrid Achenbach, Matthias Eberle: *Liebermann in seiner Zeit*, Kat. Ausst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e. V., Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1979/80, München: Prestel 1979
- Kat. Ausst. München 1987** Winfried Nerdinger (Hg.): *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848*, Kat. Ausst. Architekturmuseum der Technischen Universität und Stadtmuseum München, München: Hugendubel 1987
- Kat. Ausst. München 1987a** Rosel Gollek, Winfried Ranke (Hg.): *Franz von Lenbach 1836–1904*, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1987
- Kat. Ausst. München 1989** Horst Ludwig (Hg.): *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München, München: Wolf 1989
- Kat. Ausst. München 1989** John Sillevis: *Die Haager Schule in München. Meisterwerke der holländischen Malerei des 19. Jahrhunderts aus dem Haager Gemeentemuseum und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, Kat. Ausst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Heidelberg: Braus 1989
- Kat. Ausst. München 1994** Götz Czymmek, Christian Lenz (Hg.): *Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag*, Kat. Ausst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1994, Heidelberg: Braus 1994
- Kat. Ausst. München 1995** Ulrich Pohlmann (Hg.): *Frank Eugene. The Dream of Beauty*, Kat. Ausst. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, Österreichische Fotogalerie, Salzburger Landessammlung, Rupertinum, 1995/96, München: Nazareli Press 1995
- Kat. Ausst. München 1996** Jo-Anne Birnie Danzker, Ulrich Pohlmann, J.A. Schmollgen. Eisenwerth, Birgit Jooss (Katalog): *Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation*, Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München, München, New York: Prestel 1996
- Kat. Ausst. München 1997** Winfried Nerdinger, Eva Börsch-Supan (Hg.): *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum: Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II., 1848–1864*,

- Kat. Ausst. Architekturmuseum der Technischen Universität und Stadtmuseum München 1997
- Kat. Ausst. München 1998** Helmut Bauer, Sandra Uhrig: *Schwabing. Kunst und Leben*, Kat. Ausst. [Abbildungsband], Münchner Stadtmuseum, Tucson, AZ: Nazareli 1998
- Kat. Ausst. München 2003** Reinhold Baumstark, Frank Büttner (Hg.): *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, Kat. Ausst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen Neue Pinakothek, München, München, Köln: Dumont 2003
- Kat. Ausst. München 2008** Jenny Reynaerts (Hg.): *Der weite Blick: Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum; eine Ausstellung des Rijksmuseums und der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Neuen Pinakothek*, Kat. Ausst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München Ostfildern: Hatje Cantz 2008
- Kat. Ausst. München 2008** Michael Buhrs (Hg.), Bettina Best, Jo-Anne Birnie Danzker: *Secession, 1892–1914*, Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München, München: Edition Minerva 2008
- Kat. Ausst. München 2009** Ulrich Pohlmann (Hg.): *Nude visions. 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie*, Kat. Ausst. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Heidelberg: Kehrer 2009
- Kat. Ausst. München 2010** Helmut Friedel, Karin Althaus (Hg.): *Gabriel von Max, Malerstar, Darwinist, Spiritualist*, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München: Hirmer 2010
- Kat. Ausst. München 2018** Andreas Lepick, Katrin Bäumler (Hg.): *Königsschlösser und Fabriken. Ludwig II. und die Architektur*, Kat. Ausst. Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne, 2018/19, Basel: Birkhäuser 2018
- Kat. Ausst. Münster 2006** Markus Müller: *Der Künstler als Gaukler*, Kat. Ausst. Graphikmuseum Pablo Picasso, Münster, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006
- Kat. Ausst. Murnau 2002** Brigitte Salmen (Bearb.): *»Ich kann wirklich ganz gut malen«: Friedrich August von Kaulbach – Max Beckmann*, Kat. Ausst. Schloßmuseum Murnau 2002
- Kat. Ausst. Muskegon 1987** J. Gray Sweeney [u.a.]: *Artists of Michigan from the Nineteenth Century: A Sesquicentennial Exhibition Commemorating Michigan Statehood, 1837–1987*, Kat. Ausst. Muskegon Museum of Art, Muskegon, MI, The Detroit Historical Museum 1987
- Kat. Ausst. New Haven 1973** *Edwin Austin Abbey (1852–1911)*, Kat. Ausst. Yale University Art Gallery, New Haven, CT, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Albany Institute of History and Art, Albany, NY, 1973/74, New Haven: Yale University Art Gallery 1973
- Kat. Ausst. New London 1958** *The Art of J. Frank Currier, 1843–1909, and Painters of the Munich School*, Kat. Ausst. The Lyman Allyn Museum, New London, CT, 1958 [»Foreword« by Nelson White]

- Kat. Ausst. New York 1872** *Catalogue of the Works of Art Contributed to the First Annual Exhibition of »The Palette«*, Kat. Ausst. Leavitt Art Rooms, New York, 18. Dez.–18. Jan. 1872
- Kat. Ausst. New York 1885** *Catalogue of Pictures and Studies by Henry Mosler*, Kat. Ausst. National Academy of Art, New York 1885
- Kat. Ausst. New York 1894** *Portraits of Women, Loan Exhibition for the Benefit of St. John's Guild and the Orthopaedic Hospital*, Kat. Ausst. National Academy of Design, New York 1894
- Kat. Ausst. New York 1899** *Catalogue of the Private Art Collection of Thomas B. Clarke, New York*, New York: American Art Association 1899
- Kat. Ausst. New York 1967** *Triumph of Realism. An exhibition of European and American realist painting 1850–1910*, Kat. Ausst. Brooklyn Museum, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, VA, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, CA, 1967/68, New York: Brooklyn Museum 1967
- Kat. Ausst. New York 1969** *William Merritt Chase 1849–1916*, Kat. Ausst. Chapellier Galleries, New York 1969
- Kat. Ausst. New York 1974** *Patricia Hills: The Painter's America: Rural and Urban Life, 1810–1910*, Kat. Ausst. Whitney Museum of American Art, New York, The Museum of Fine Arts, Houston, The Oakland Museum, 1974/75, New York: Praeger 1974
- Kat. Ausst. New York 1985** Linda S. Ferber, William H. Gerdts: *The New Path: Ruskin and the American Pre-Raphaelites*, Kat. Ausst. Brooklyn Museum, Museum of Fine Arts, Boston, New York: Schocken 1985
- Kat. Ausst. New York 1989** *The Julian Academy. Paris 1868–1939* [Essays by Catherine Fehrer], Kat. Ausst. Shepherd Gallery, New York 1989
- Kat. Ausst. New York 1996** *Frank Duveneck & Elizabeth Boott Duveneck*, Kat. Ausst. Owen Gallery, New York 1996
- Kat. Ausst. New York 2000** David B. Dearing: *Rave Reviews. American Art and Its Critics, 1826–1925*, Kat. Ausst. National Academy of Design, New York, Gilcrease Museum, Tulsa, OK, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, IN, 2000/01, National Academy of Design, New York, Hanover, London: University of New England Press 2000
- Kat. Ausst. New York 2005** Bruce Weber, Sarah Kate Gillespie: *Chase Inside and Out: The Aesthetic Interiors of William Merritt Chase*, Kat. Ausst. Berry-Hill Galleries, New York 2005
- Kat. Ausst. New York 2006** Lisa N. Peters [u.a.]: *John Twachtman (1853–1902). A »painter's paradise«*, Kat. Ausst. Spanierman Gallery, New York 2006
- Kat. Ausst. New York 2009** H. Barbara Weinberg, Carrie Rebora Barratt (Hg.): *American Stories: Paintings of Everyday Life, 1765–1915*, Kat. Ausst. Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven: Yale University Press 2009
- Kat. Ausst. New York 2011** Barbara Dayer Gallati (Hg.): *Making American Taste. Narrative Art for a New Democracy*, Kat. Ausst. New York Historical Society, London: D. Giles 2011

- Kat. Ausst. Norfolk 1989** Annette Blaugrund [u.a.]: *Paris 1889. American Artists at the Universal Exposition*, Kat. Ausst. Chrysler Museum, Norfolk, VA, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Memphis Brooks Museum of Art, TN, New York: Abrams 1989
- Kat. Ausst. Oakland 1976** Joseph A. Baird: *Theodore Wores. The Japanese Years*, Kat. Ausst. Oakland Museum, Oakland, CA, 1976
- Kat. Ausst. Old Lyme 1991** Robert Vonnoh, Oscar Fehrler, Eugene Higgins: *Three Artists of Pleasant Valley*, Kat. Ausst. Florence Griswold Museum, Old Lyme, CT, 1991
- Kat. Ausst. Paris 1990** Sabine Schulze, Heike Wernz-Kaiser (Hg.): *Das Fragment: Der Körper in Stücken*, Kat. Ausst. Musée d'Orsay, Paris, [deutsche Ausgabe] Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Bern: Benteli 1990
- Kat. Ausst. Paris 1994** Jean Clair (Hg.): *L'Âme du corps: arts et sciences 1793–1993*, Kat. Ausst. Galeries Nationales du Grand Palais, 1993/94, Paris: Réunion des musées nationaux, Gallimard-Electa 1993
- Kat. Ausst. Paris 1997** Sylvie Aubenas (Hg.): *L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*, Kat. Ausst. Bibliothèque nationale de France, Paris: Hazan 1997
- Kat. Ausst. Paris 2002** Geneviève Lacambre, Gary Tinterow (Hg.): *Manet, Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle*, Kat. Ausst. Musée d'Orsay, Paris, The Metropolitan Museum, New York 2002/03; Paris: Réunion des musées nationaux 2002
- Kat. Ausst. Paris 2008** Philippe Comar (Hg.): *Une leçon d'anatomie. Figure du corps à l'école des beaux-arts*, Kat. Ausst. École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2008/09 [Beaux-arts de Paris les éditions 2008]
- Kat. Ausst. Paris 2009** Emmanuelle Brugerolles (Hg.): *L'Académie mise à nue: L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Kat. Ausst. École nationale supérieure de beaux-arts de Paris, 2009/10 [Beaux-arts de Paris les éditions 2009]
- Kat. Ausst. Pasadena 1993** William H. Gerds, Jan Newstrom Thompson: *Theodore Wores: An American Artists in Meiji Japan*, Kat. Ausst. Pacific Asia Museum, Pasadena, CA, 1993
- Kat. Ausst. Philadelphia 1881** *Special Exhibition of Paintings by American Artists at Home and in Europe, Nov. 7–Dec. 26, 1881, Illustrated Catalogue*, Kat. Ausst. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia 1881
- Kat. Ausst. Philadelphia 1976** *In this Academy: The Pennsylvania Academy of Fine Arts, 1805–1976. A Special Bicentennial Exhibition*, Kat. Ausst. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia 1976
- Kat. Ausst. Philadelphia 1991** Susan Danly: *Telling Tales. 19th-Century Narrative Painting from the Collection of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Kat. Ausst. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, New York: American Federation of Arts 1991
- Kat. Ausst. Philadelphia 2005** Jane Watkins (Hg.), Mark Hain, Alex Barker: *Pennsylvania Academy of Fine Arts, 200 Years of Excellence*, Kat. Ausst. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia 2005

- Kat. Ausst. Philadelphia 2011** Robert Cozzolino, Anna O. Marley, Julien Robson (Hg.): *Anatomy/Academy, Philadelphia: Nexus of Art and Science*, Kat. Ausst. The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia 2011
- Kat. Ausst. Philadelphia 2017** Kathleen A. Foster: *American Watercolor in the Age of Homer and Sargent*, Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art, New Haven, CT, London: Yale University Press 2017
- Kat. Ausst. Phoenix 1982** David Sellin: *Americans in Brittany and Normandy, 1860–1910*, Kat. Ausst. Phoenix Art Museum, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, [u.a.], Phoenix, AZ, 1982
- Kat. Ausst. Sacramento 1987** Michael Quick, Eberhard Ruhmer, Richard V. West: *Munich & American realism in the 19th century*, Kat. Ausst. E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento, CA, 1978
- Kat. Ausst. Salzburg 2000** Peter Weiermair (Hg.): *Das Bild des Körpers in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts: Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien*, Kat. Ausst. Rupertinum Salzburg, Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Salzburg, 2000
- Kat. Ausst. San Francisco 1968** Lewis Ferbraché: *Theodore Wores, an artist in search of the picturesque*, Kat. Ausst. California Historical Society, San Francisco, Triton Museum of Art, Santa Clara, Carmel Museum of Art, 1968/69, San Francisco: Alameda, CA, 1968
- Kat. Ausst. Santa Clara 2000** William H. Gerdts, Susan Hillhouse: *Theodore Wores. Works from the California and Japan Years*, Kat. Ausst. Triton Museum of Art, Santa Clara, CA, 2000
- Kat. Ausst. Savannah 2010** Annette Stott (Hg.): *Dutch Utopia. American Artists in Holland, 1880–1914*, Kat. Ausst. Telfair Museum of Art, Savannah, GA, Taft Museum of Art, Cincinnati, OH, Grand Rapids Museum, MI, Singer Laren Museum, Laren, 2010/11, Savannah, GA: Telfair Books, University of Georgia Press 2010
- Kat. Ausst. Schweinfurt 1993** Jens Christian Jensen: *Von Wilhelm Leibl bis Lovis Corinth. Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen 1865 bis 1925 aus der Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt*, Kat. Ausst. Altes Rathaus, Schweinfurt [u.a.], 1983/84, Schweinfurt: Sammlung Schäfer 1993
- Kat. Ausst. Seattle 1983** Ronald G. Pisano: *A Leading Spirit in American Art: William Merritt Chase 1849–1916*, Kat. Ausst. Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, WA, 1983
- Kat. Ausst. Southampton 1992** Ronald G. Pisano, Alicia Grant Longwell: *Photographs from the William Merritt Chase Archives at the Parrish Art Museum*, Kat. Ausst. The Parrish Art Museum, Southampton, NY, 1992
- Kat. Ausst. Southampton 1997** Annette Blaugrund: *The Tenth-Street Studio Building, Artist Entrepreneurs from the Hudson River School to the American Impressionists*, Kat. Ausst. Parrish Art Museum, Southampton, NY, 1997
- Kat. Ausst. St. Louis 1896** Saint Louis Exposition and Music Hall Association (Hg.): *13th Annual Exhibition, Catalogue Art Department*, Kat. Ausst. St. Louis, MO, 1896

- Kat. Ausst. St. Louis 1977** Judith Barter, Lynn E. Springer: *Currents of Expansion: Painting in the Midwest, 1820–1940*, Kat. Ausst. The St. Louis Art Museum, St. Louis, MO, 1977
- Kat. Ausst. Stanford 1999** William H. Gerds: »The Geography of Theodore Wores«, in: *The World of Theodore Wores*, Kat. Ausst. B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, Stanford, CA, 1999
- Kat. Ausst. Stony Brook 1979** Ronald G. Pisano: *Charles Henry Miller, The Artistic Discoverer of the Little Continent of Long Island*, Kat. Ausst. The Queens Museum, Stony Brook 1979
- Kat. Ausst. Stony Brook 1999** Ronald G. Pisano (Hg.): *The Tile Club and the Aesthetic Movement in America*, Kat. Ausst. Museums at Stony Brook, New York: Abrams 1999
- Kat. Ausst. Stuttgart 1965** Eugen Keuerleber: *Wilhelm Friedrich Herter 1865–1888*, Kat. Ausst. Galerie der Stadt Stuttgart 1965
- Kat. Ausst. Tettenweis 2006** Julie Kennedy: *Franz von Stuck und die Karikatur in der Allotria*, Kat. Ausst. Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis 2006
- Kat. Ausst. Terre Haute 1966** *A Retrospective Exhibition of Paintings and Lithographs by James Farrington Gookins, 1840–1904*, Kat. Ausst. Sheldon Swope Art Gallery, Terre Haute, IN, 1966
- Kat. Ausst. University Park 2003** Leo G. Mazow, Michael R. Taylor: *John Covert Rediscovered*, Kat. Ausst. Palmer Museum of Art, Pennsylvania State University, University Park, PA, Demuth Foundation, Lancaster, PA, Suzanne H. Arnold Gallery, Lebanon Valley College, Annville, PA, 2003, University Park, PA: Palmer Museum of Art, the Pennsylvania State University 2003
- Kat. Ausst. Washington 1975** Lois Marie Fink, Joshua C. Taylor: *Academy. The Academic Tradition in American Art*, Kat. Ausst. National Collection of Fine Arts, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press 1975
- Kat. Ausst. Washington 1993** Carolyn K. Carr [u.a.]: *Revisiting the White City. American Art at the 1893 World's Fair*, Kat. Ausst. National Museum of American Art, National Portrait Gallery, Washington, D.C., Hanover [u.a.]: University Press of New England 1993
- Kat. Ausst. Washington 2016** Elsa Smithgall [u.a.]: *William Merritt Chase. A Modern Master*, Kat. Ausst. The Phillips Collection, Washington, D.C., The Museum of Fine Arts, Boston, MA, Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venedig, New Haven, London: Yale University Press 2016
- Kat. Ausst. Wien 1999** Stephan Koja, Nicolai Cikovsky, Charles C. Eldredge: *America. Die Neue Welt in Bildern des 19. Jahrhunderts*, Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, München [u.a.]: Prestel 1999
- Kat. Ausst. Wien 2009** Erika Dehring (Hg.): *Josef Engelhart. Vorstadt und Salon*, Kat. Ausst. Wien Museum, Wien: Christian Brandstätter 2009
- Kat. Ausst. Würzburg 1994** Andreas Meyer: *Annäherung. »Ein Sorgenkind« von Hugo von Habermann*, Kat. Ausst. Städtische Galerie Würzburg 1994

- Kat. Ausst. Würzburg 2013** Henrike Holsing (Hg.): *Rein malerisch: Wilhelm Leibl und sein Kreis*, Kat. Ausst. Museum Kulturspeicher Würzburg, Petersberg: Veit 2013
- Kat. Ausst. Zürich 2017** Michael Matile (Hg.): *Zeichenunterricht. Von der Künstlerausbildung zur ästhetischen Erziehung seit 1500*, Kat. Ausst. Graphische Sammlung, ETH Zürich, Petersberg: Michael Imhof 2017
- Kat. Mus. Chicago 1998** Judith A. Barter [u.a.]: *American Arts at the Art Institute of Chicago: From Colonial Times to World War I*, Kat. Mus. The Art Institute of Chicago 1998
- Kat. Mus. Cincinnati 1995** Ruth K. Meyer (Hg.): *The Taft Museum: Its History and Collections*, Bd. 1, Kat. Mus. Cincinnati, New York: Hudson Hill Press 1995
- Kat. Mus. Milwaukee 1980** Rudolf M. Bisanz: *The René von Schleinitz Collection of the Milwaukee Art Center, Major Schools of German Nineteenth-Century Popular Painting*, Kat. Mus. Milwaukee Art Center 1980
- Kat. Mus. Montgomery 2006** Charles C. Eldregde, Mark M. Johnson, Margaret Lynne Ausfeld: *American Paintings from the Montgomery Museum of Fine Arts*, Kat. Mus. Montgomery Museum of Fine Arts, Montgomery, AL, 2006
- Kat. Mus. München 1977** *Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Malerei der Gründerzeit*, bearb. v. Horst Ludwig, Kat. Mus. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Hirmer 1977
- Kat. Mus. München 2003** *Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Deutsche Künstler von Marées bis Slevogt*, Bd. 1, *Adam–Hummel*, bearb. v. Christian Lenz, Barbara Hartwig, Kat. Mus. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Hirmer 2003
- Kat. Mus. New York 1896** *The Catherine Lorillard Wolfe collection and other modern paintings in the western galleries, stairways, and grand hall; Modern sculptures, in the hall of modern statuary, first floor, hall no. 1*, Kat. Mus. New York: Metropolitan Museum of Art 1896
- Kat. Mus. New York 1980** Doreen Bolger Burke, Kathleen Luhrs (Hg.): *American Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, Bd. 3: *A Catalogue of Works by Artists Born between 1846 and 1864*, Kat. Mus. New York: Metropolitan Museum of Art 1980
- Kat. Mus. New York 2006** Teresa A. Carbone [u.a.]: *American Paintings in the Brooklyn Museum*, Bd. 2, *Artists born by 1876*, Kat. Mus. New York: Brooklyn Museum, London: D. Giles 2006
- Kat. Mus. Princeton 1976** Barbara T. Ross: *American Drawings in the Art Museum, Princeton University*, Kat. Mus. Princeton University, Princeton, NJ: Princeton University Press 1976
- Kat. Mus. Seattle 1989** *The Charles and Emma Frye Art Museum: A Handbook of the Collection*, Kat. Mus. Frye Art Museum, Seattle, WA, 1989

- Kat. Mus. Youngstown 1994** Irene S. Sweetkind (Hg.): *Master Paintings from the Butler Institute of American Art*, Kat. Mus. Butler Institute of American Art, Youngstown, OH, New York: H.N. Abrams 1994
- Kat. Priv. Bridges 2004** Wendy Greenhouse, Susan Weiniger: *Chicago Painting, 1895 to 1945, the Bridges Collection*, Kat. Priv. Illinois State Museum, Springfield, IL, Springfield, IL: University of Illinois Press 2004
- Kat. Priv. Schemm 1901** Catalogue of the Private Collection of Paintings belonging to Peter A. Schemm, Philadelphia, ca 1901, Kat. Priv. Philadelphia: Beck 1901
- Katsch 1910** Hermann Katsch: »Meine Erinnerungen an Stauffer-Bern«, in: *Die Kunst*, 25 (1910), 21, S. 11–18 und 22, S. 59–63
- Kaufhold 1986** Enno Kaufhold: *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg: Jonas 1986
- Kazal 2004** Russel A. Kazal: *Becoming Old Stock. The Paradox of German-American Identity*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2004
- Kehr 1985** Wolfgang Kehr: »Aus der Chronik der Münchner Akademie der Bildenden Künste: Direktoren bzw. Präsidenten, ordentliche Professoren, Ereignisse«, in: Zacharias 1985, S. 317–326
- Kehr 1990** Wolfgang Kehr: *Die Akademie der bildenden Künste München – Kreuzpunkt europäischer Kultur*, München: Akademie der Bildenden Künste München 1990 [Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste 2]
- Keil 1988** Hartmut Keil: »Immigrant Neighborhoods and American Society. German Immigrants on Chicago's Northwest Side in the Late Nineteenth Century«, in: ders. (Hg.): *German Workers' Culture in the United States 1850 to 1920*, Washington, London: Smithsonian Institution Press 1988
- Keil 2008** Hartmut Keil: »Deutsche Auswanderer auf dem amerikanischen Arbeitsmarkt«, in: Josef Raab und Jan Wirrer (Hg.): *Die deutsche Präsenz in den USA/The German Presence in the U.S.A.*, Berlin: LIT 2008, S. 211–247
- Keller 1902** Arthur I. Keller: »A Gentle Diatribe Against the Residence of Americans in Europe«, in: *The Century Magazine*, 64 (6. Okt. 1902), S. 874–880
- Kelly 1925** James E. Kelly: »The Early Years of the League«, in: *Fiftieth Anniversary of The Art Students' League of New York*, New York: Art Students League 1925
- Kemp 1983** Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München: Mäander 1983
- Kemp 2006** *Kemp-Reader: Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, hg. v. Kilian Heck, Cornelia Jöchner, München, Berlin: DKV 2006, S. 139–144
- Ketelhohn 1986** Erika Ketelhohn: *Walter Shirlaw: American Artist (1838–1909)*, unveröffentlichte MA Thesis, Tufts University Boston, 1986, AIC, artist file Shirlaw
- Kilgannon 2017** Corey Kilgannon: »Over a Century Later, an Irish Painter's Brooklyn Renaissance«, in: *The New York Times*, 15. März 2017, URL: <https://www.nytimes.com/2017/03/15/nyregion/john-mulvany-greenpoint-brooklyn.html> (Zugriff 12.08.2021)

- Kinnard 1981** Cynthia D. Kinnar: »Mariana Griswold Van Rensselaer (1851–1934). America's First Professional Woman Art Critic«, in: Claire Richter Sherman, Adele M. Halcomb (Hg.): *Women as Interpreters of the Visual Arts 1820–1979*, Westport, CT, London: Greenwood 1981, S. 181–205
- Kinross 1905** Albert Kinross: »The Secession Movement in German Art«, in: *Century Illustrated Magazine*, 70 (Juli 1905), 3, S. 323
- Kinseher 2014** Kathrin Kinseher: »Womit sollen wir malen?« *Farben-Streit und mal-technische Forschung in München. Ein Beitrag zum Wirken von Adolf Wilhelm Keim*, München: Siegl 2014
- Kirchbach 1889** Wolfgang Kirchbach: »Über die Ähnlichkeit von Bildnissen«, in: *Die Kunst für Alle*, 4 (1. Feb. 1889), 9, S. 129–133
- Kirschenmann, Sternberg 2019** Johannes Kirschenmann, Caroline Sternberg: »You Have to Draw with More Attention, More Dedication« The Relevance of Drawing for Artistic Education at the Academy of Fine Arts Munich and Its Significance in International Contexts«, in: Nanobashvili, Teutenberg 2019, S. 97–117
- Kirstein 1999** Ulrich Kirstein: *Fast ein Wahrzeichen Münchens. Die Moriskentänzer von Erasmus Grasser und ihre Rezeption*, Kat. Mus. Münchner Stadtmuseum, Eurasburg: Edition Minerva 1999
- Kleiber 1885** *Das projektive Zeichnen nebst den für das Zeichnen wichtigsten Aufgaben aus der ebenen Geometrie*, Im Auftrage der Kunstgewerbeschule zu München hg. v. Max Kleiber, Stuttgart, Leipzig: Effenberger 1885
- Kleiber 1904** Max Kleiber: *Angewandte Perspektive. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktionen und Spiegelbilder*, Leipzig: J.J. Weber, 4. Aufl. 1904 [Webers Illustrierte Katechismen 137]
- Klein 1971** Michael Eugene Klein: *The Art of John Covert*, Diss. Columbia University 1971
- Klein 1988** Dieter Klein: »Bürgerliches Bauen in der Prinzregentenzeit«, in: Prinz, Krauss 1988, S. 90–97
- Klenke 2001** Dietmar Klenke: »Der Gesangverein«, in: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 3, München: Beck 2001, S. 392–407
- Knauer 1904** Hermann Knauer: *Deutschland am Mississippi: Neue Eindrücke und Erlebnisse*, Berlin: L. Oehmigke 1904
- Knaufft 1891** Ernest Knaufft: »Art Schools. VII.– The Art Students' League«, in: *The Art Amateur*, 25 (Aug. 1891), 3, S. 83–85
- Knaufft 1891a** Ernest Knaufft: »Our Art Schools, IV.–Cincinnati—The Art Academy«, in: *The Art Amateur*, 24 (März 1891), 4, S. 98–99
- Knaufft 1891b** Ernest Knaufft: »Our Art Schools, IV.–Cincinnati—The Art Academy (Concluded)«, in: *The Art Amateur*, 24 (Apr. 1891), 5, S. 123
- Knaufft 1891c** Ernest Knaufft: »Our Art Schools. St. Louis School of Fine Arts–VI.«, in: *The Art Amateur*, 25 (Juli 1891), 2, S. 29–30
- Knaufft 1892** Ernest Knaufft: »VII.– The Pittsburgh Art School«, in: *The Art Amateur*, 27 (Juli 1892), 2, S. 44–45

- Knaufft 1893** Ernest Knaufft, »Art at the Columbian Exposition«, in: *Review of Reviews*, 7 (Juni 1893), S. 551–563
- Kneuer 1999** Sibylle Kneuer: »Das Freisinger Hochaltarbild der ›Himmelfahrt Mariens‹ von Ludwig von Löfftz: Analyse und Rezeptionsgeschichte eines Kunstwerkes des späten 19. Jahrhunderts als Ausdruck gründerzeitlich-religiöser Problematik«, in: *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e. V.*, Bd. 21, Lindenberg 1999, S. 75–144
- Knofler 2000** Monika Knofler: »Das Zeichnen nach dem Modell: Kontinuum und Bedeutungswandel«, in: *Kat. Ausst. Salzburg 2000*, S. 10–21
- Koehler 1872** S.R.K.[oehler]: »Amerikanische Kunstanstalten«, in: *Kunst Chronik*, 7 (8. März 1872), 11, S. 193–198
- Koehler 1877** S.R.K.[oehler]: »Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia, I. Malerei (Schluß)«, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 12 (1877), S. 239–246
- Koehler 1878** S.R.K.[oehler] »Amerikanische Kunstzustände«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 13 (1878), S. 45–49
- Koehler 1879** S.R. Koehler: »Amerikanische Kunstzustände«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 14, (1879), S. 45–49
- Koehler 1880** S.R. Koehler: »Wilhelm Leibl«, in: *The American Art Review*, 1 (Sept. 1880), 11, S. 477–480
- Koehler 1881** S.R. Koehler: »American Art Chronicle«, in: *The American Art Review*, 2 (Mai 1881), 7, S. 37–44
- Koehler 1882/84** S.R. Koehler: *United States Art Directory and Year Book. A Guide for Artists, Art Students and Travellers, etc.*, New York, London, Paris: Cassell, Bd. 1 1882, Bd. 2 1884
- Koehler 1886** *American Art. Illustrated by Twenty-Five Plates, Executed by the Best American Etchers and Wood Engravers, From Paintings Selected From Public and Private Collections. With Text by S.R. Koehler*, New York: Cassell 1886
- Koehler 1887** Robert Köhler: »Der amerikanische Kunstzoll«, in: *Die Kunst für Alle*, 2 (15. Aug. 1887), 22, S. 339–341
- Koehler 1893 a–b** Robert Koehler: »Die Entwicklung der Schönen Künste in den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika«, in: *Die Kunst für Alle*, 8 (1. Mai 1893), 15, S. 225–233; (15. Mai 1893), 16, S. 241–245; (1. Juni 1893), 17, S. 257–259
- Koehler 1906** Robert Koehler: »Chapters from a Student's Life«, in: *Minneapolis Society of Fine Arts Bulletin*, 1 (Sept. 1906), 11, S. 4–6
- Koehler 1907** Robert Koehler: »Chapters from a Student's Life«, in: *Minneapolis Society of Fine Arts Bulletin*, 2 (März 1907), 5, S. 4–7
- Koehler 1907a** Robert Koehler: »Chapters from a Student's Life«, in: *Minneapolis Society of Fine Arts Bulletin*, 2 (Juni 1907), 6, S. 10–12
- Koehler 1978** S.R. Koehler: *American Etchings – American Art* [1886], Nachdruck; New York, London: Garland 1978 [Art experience in late nineteenth-century America]

- Koehler 2015** Sylvester Rosa Koehler: *Art education and art patronage in the United States*, [Philadelphia 1882] Forgotten Books 2015
- Kohle 2008** Hubertus Kohle: »Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur-)Wissenschaften ihrer Zeit«, in: Margot Th. Brandlhuber, Michael Buhrs (Hg.): *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, Kat. Ausst. Museum Villa Stuck München, München: Hirmer 2008, S. 130–147
- Kohle 2008** Hubertus Kohle (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 7, *Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München [u.a.]: Prestel, dtv 2008
- Kollmann 1886** Julius Kollmann: *Plastische Anatomie des Menschlichen Körpers: Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*, Leipzig: Veit 1886
- König 2008** Katharina König: »Carl von Marr« [Katalogeintrag] in: Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 205
- Koob 2015** Pam Koob: »Life Drawing in the Early Years of the Art Students League«, Blogtext, 28.04.2015 auf der Website der League, URL: <http://www.asllinea.org/life-drawing-art-students-league/> (Zugriff 12.08.2021)
- Koppel 1883** Ernst Koppel: »Die internationale Kunstausstellung in München 1883«, in: *Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte*, 28 (Okt. 1883), 325, S. 270–276
- Kortländer 1995** Bernd Kortländer: »Begrenzung – Entgrenzung. Kultur und Wissenschaftstransfer in Europa«, in: Lothar Jordan, ders. (Hg.): *Nationale Grenzen und internationaler Austausch, Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 1–19
- Kosta, Luchert 2004** Alexandre Kosta, Françoise Luchert (Hg.): *Distanz und Aneignung: Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945*, Berlin: Akademie Verlag 2004 [Passagen 8]
- Köstler 1998** Andreas Köstler: »Das Porträt: Individuum und Image«, in: ders., Ernst Seidl (Hg.): *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln [u.a.]: Böhlau 1998, S. 9–14
- Kraan 1989** Hans Kraan: »Anerkennung und Einfluß im Ausland«, in: Kat. Ausst. München 1989, S. 31–57
- Kraan 2002** Hans Kraan: *Dromen van Holland. Buitenlandse kuntenaars schilderen Holland, 1800–1914*, Zwolle: Waanders Uitgevers 2002
- Kraemer 1993** Bernardine Ann Kraemer: *Carl Marr. An American Artist in Munich*, unveröffentlichte MA Thesis, California State University, Northridge, 1993, MOWA ARL
- Kramer, Stern 1971** William M. Kramer, Norton B. Stern: »The Great ›Elaine‹ Robbery: The Crime against Civilization«, in: *Journal of the West*, 10 (Okt. 1971), 4, S. 585–608
- Kramer, Stern 1978** William M. Kramer, Norton B. Stern: *San Francisco artist, Toby E. Rosenthal*, Northridge, CA: Santa Susana Press 1978
- Krause 1907** Wilhelm Krause: »Rüdinger, Nicolaus«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 53 (1907), S. 580–582, URL: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz68915.html#adb> (20.10.2020)

- Krause 2006** Alexander Krause (Hg.): »*Musische Verschmelzungen*«. *Thomas Mann und Hermann Ebers. Erinnerungen, Illustrationen, Briefe*, München: Peniope 2006 (darin: »Hermann Ebers Studienzeit, 2. In der Zeichenschule«, S. 3–27)
- Kravagna 2017** Christian Kravagna: *Transmoderne. eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b_books 2017
- Kreidolf 1957** Ernst Kreidolf: *Lebenserinnerungen*, hg. v. Jakob Otto Kehrl, Zürich: Rotapfel 1957
- Krempel 2008** León Krempel: »Wie international war die Münchner Kunstakademie?«, in: Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 264–271
- Kris, Kurz 1980** Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980
- Krsnjavi 1880** Isidor Krsnjavi: »Der Kunstunterricht an der Münchener Akademie: Ein Stück moderner Künstlergeschichte«, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 15 (1880), S. 110–116
- Kurtz 1881** Charles M. Kurtz (Hg.): *National Academy Notes*, New York: Cassell, Petter, Galpin 1881
- Kurtz 1883** Charles M. Kurtz (Hg.): *Illustrated Art Notes upon the fifty-eighth Annual Exhibiton of the National Academy of Design*, New York: Casell, Petter, Galpin 1883
- Kurtz 1885** Charles M. Kurtz (Hg.): *National Academy Notes*, New York: Cassell 1885
- Kurtz 1903** Charles M. Kurtz: »Work of the Society of Western Artists«, in: *Brush and Pencil*, 11 (Feb. 1903), 5, S. 336–345
- Lange-Pütz 1987** Sabine Barbara Lange-Pütz: *Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift »Kunst für Alle«*, Diss. Universität Bonn 1987
- Langenstein 1983** York Langenstein: *Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens*, München: Uni-Druck 1983 [Miscellanea Bavarica Monacensia 122]
- Langer 1992** Brigitte Langer: *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*, Dachau: Bayerland 1992
- Lapham 1978** James Sigurd Lapham: *The German-Americans of New York City 1860–1890*, Diss. St. John's University, New York 1977
- Lasch 1926** Bernhard Lasch: *Emanuel Leutze als Bildnismaler*, Düsseldorf: L. Schwann 1926
- Laster, Bruner 2018** Margaret R. Laster, Chelsea Bruner (Hg.): *New York, Cultural Capital of the Gilded Age*, London: Routledge 2018.
- Lathrop 1893** George Parsons Lathrop: »The Progress of Art in New York«, in: *Harper's New Monthly Magazine*, 86 (Apr. 1893), 515, S. 740–752
- Lauterbach, Weidner 2013** Iris Lauterbach, Thomas Weidner (Hg.): *Die Münchner Moriskentänzer. Repräsentation und Performanz städtischen Selbstverständnisses*, München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2013 [Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 32]

- Leach 1996** Dawn M. Leach: »Die ›Düsseldorf Gallery‹, ›Aktivitäten in Deutschland‹«, in: Kat. Ausst. Berlin 1996, S. 62–72
- Leavitt 1987** Virginia Couse Leavitt: »Julius Rolshoven (1858–1930)«, in: Kat. Ausst. Muskegon 1987, S. 148–154
- Lee 2001** Anthony W. Lee: *Picturing Chinatown: Art and Orientalism in San Francisco*, Berkeley: University of California Press 2001
- Lefkowitz 1976** Helen Lefkowitz: *Culture and the City: Cultural Philanthropy in Chicago from the 1880s to 1917*, Lexington, KY: University of Kentucky Press 1976
- Leibl 1996** Wilhelm Leibl (1844–1900). *Briefe mit historisch-kritischem Kommentar. Gesamtverzeichnis des schriftlichen Nachlasses*, hg. v. Boris Röhrli, Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1996
- Leixner 1883** Otto v. Leixner: *Unser Jahrhundert, ein Gesamtbild der wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Geschichte, Kunst, Wissenschaft und Industrie der Neuzeit*, Bd. 2, Stuttgart: J. Engelhorn 1883
- Leja 1994** Michael Leja: *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Berkeley, CA [u. a.]: University of California Press 1994
- Lenman 1982** Robin Lenman: »A Community in Transition: Painters in Munich, 1886–1924«, in: *Central European History*, 15 (März 1982), 1, S. 3–33
- Lenman 1994** Robin Lenman: »Die Kunst, die Macht und das Geld« zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871–1918, Frankfurt/M.: Campus 1994
- Lenman 1996** Robin Lenman: »From ›Brown Sauce‹ to ›Plein Air‹: Taste and the Art Market in Germany, 1889–1910«, in: Forster-Hahn 1996, S. 53–69
- Lenman 1997** Robin Lenman: *Artists and society in Germany 1850–1914*, Manchester, New York: Manchester University Press 1997
- Leppert 1996** Richard Leppert: *Art and the Committed Eye. The Cultural Functions of Imagery*, Boulder, CO: Westview Press 1996
- Leutheusser, Rumschöttel 2014** Ulrike Leutheusser, Hermann Rumschöttel (Hg.): *Prinzregent Luitpold von Bayern: ein Wittelsbacher zwischen Tradition und Moderne*, München: Allitera 2014
- Lewis 2003** Beth Irwin Lewis: *Art for All? The Collision of Modern Art and the Public in Late Nineteenth-Century Germany*, Princeton, Oxford: Princeton University Press 2003
- Lidtke 1986** Thomas Lidtke: *Carl von Marr (1858–1936). American-German Artist*, West Bend, WI: West Bend Gallery of Art 1986
- Lidtke 2010** Thomas Lidtke: »Panorama Painting in Milwaukee«, in: Milwaukee County Historical Society (Hg.): *Investigating an International Treasure. The Diaries of Panorama Painter F.W. Heine, Milwaukee County History* (2010), 1, S. 13–23
- Lindenschmit 1887** Wilhelm Lindenschmit: »Gedanken über die Reform der deutschen Kunstschulen«, in: *Die Kunst für Alle*, 2 (1. Feb. 1887), 9, S. 129–138
- Lingner 2004** Richard Lingner: »A most singular, original and entertaining couple«, Daniel and Ariana Curtis in Boston and Venice«, in: Kat. Ausst. Boston 2004, S. 53–86

- Lippincott 1976** Louise Lippincott: »Thomas Eakins and the Academy«, in: Kat. Ausst. Philadelphia 1976, S. 162–184
- Liptay 2008** Fabienne Liptay: »Stuck und die Kinematografie, mehr als nur Zeitgenossen?«, in: Kat. Ausst. München 2008, S. 214–235
- Lipton 1983** Leah Lipton: »The Boston Artists' Association, 1841–1851«, in: *American Art Journal*, 15 (1983), 4, S. 45–57
- Locher 2010** Hubert Locher: »Der Stimmungsvolle Augenblick: Realitätseffekt und poetischer Appell in Malerei und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts«, in: *Märburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 37 (2010), S. 7–45
- Löffler 2011** Bernhard Löffler: »Wie funktioniert das Königreich Bayern? Zur politisch-sozialen Verfassung Bayerns in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: Peter Wolf [u.a.] (Hg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit*, Kat. Ausst. Schloss Herrenchiemsee, Bd. 1, Aufsätze, Augsburg: Haus der Bayerischen Geschichte 2011, S. 22–33
- Longwell 2014** Alicia G. Longwell: *William Merritt Chase: Snapshots from a Life in Art. Works from the Collection of the Parrish Art Museum*, Parrish Art Museum, Watermill, NY, London: D. Giles 2014
- Lorenz 1910** Carl Lorenz: »Art«, in: Samuel Peter Orth: *The History of Cleveland*, Bd. 1, Ohio Case Western Reserve University, Chicago, Cleveland: S.J. Clarke 1910, S. 459–468
- Loring 1901** Chas. G. Loring: »Sylvester R. Koehler«, in: *Proceedings of the American Academy of Sciences*, 36 (Juni 1901), 29, S. 556–558
- Lucas 1921** E.V. [Edward Verrall] Lucas: *Royal Academician, the Life and Work of Edwin Austin Abbey*, London: Methuen, New York: Scribner's 1921, Bd. 1
- Ludwig 1981** Horst Ludwig (Hg.): *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, München: Bruckmann 1981
- Ludwig 1982** Horst Ludwig (Hg.), *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, Bd. 2, München: Bruckmann 1982
- Ludwig 1982a** Horst Ludwig (Hg.), *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, Bd. 3, München: Bruckmann 1982
- Ludwig 1983** Horst Ludwig (Hg.), *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, Bd. 4, München: Bruckmann 1983
- Ludwig 1986** Horst Ludwig: *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München: Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886–1912)*, Berlin: Mann 1986
- Ludwig 1989** Horst Ludwig: »Expressionistische und kubistische Varianten«, in: Kat. Ausst. München 1989, S. 112–145
- Ludwig 1992** Horst Ludwig: *Von Piloty bis Nay. Neuerwerbungen der Galerie Reith im Frühjahr 1992*, München: Galerie Reith 1992
- Ludwig 1992a** Horst Ludwig: »Münchner Malerei im 19. Jahrhundert«, in: Dieter Gleisberg (Hg.): *19. Jahrhundert in München. Gemälde und Zeichnungen aus dem Besitz*

- des Museums für bildenden Künste Leipzig*, Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig, Edition Leipzig 1992, S. 9–31
- Lüsebrink 2005** Hans-Jürgen Lüsebrink: »Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften«, in: Mitterbauer, Scherke 2005, S. 23–41
- Lützeler 1957** Heinrich Lützeler: »Clemen, Paul«, in: *Neue Deutsche Biographie*, 3 (1957), S. 281, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118521187.html#ndbcontent> (Zugriff 12.08.2021)
- Lützeler 2005** Paul Michael Lützeler: »The St. Louis World's Fair of 1904 as a Site of Cultural Transfer: German and German-American Participation«, in: Lynne Tatlock und Matt Erlin (Hg.): *German Culture in Nineteenth-Century America. Reception, Adaption, Transformation*, Rochester, NY, Woodbridge, Suffolk: Camden House 2005, S. 59–88
- M.G. 1874** M.G. [Martin Greif]: »Die Münchener Kunst nach dem Tode Kaulbach's«, in: *Neue Freie Presse*, 21. Juni 1874, S. 2–4
- MacGavock 1854** Randal W. MacGavock: *A Tennessean Abroad or Letters from Europe, Africa, and Asia*, New York: Redfield 1854
- Macleod 2008** Diane Sachko Macleod: *Enchanted Lives, Enchanted Objects: American Women Collectors and the Making of Culture 1800–1940*, Berkely [u.a.]: University of California Press 2008
- Madeira 1974** Louis V. Madeira IV: »Homage«, in: *Carroll Sargent Tyson 1878–1956: A Retrospective*, Kat. Ausst. Hirschl & Adler Galleries, New York 1974, o.S.
- Mai 1985** Ekkehard Mai: »Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre«, in: Zacharias 1985, S. 103–144
- Mai 1985a** Ekkehard Mai: »Akademie, Sezession und Avantgarde – München um 1900«, in: Zacharias 1985, S. 145–177
- Mai 1990** Ekkehard Mai (Hg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz: von Zabern 1990
- Mai 2010** Ekkehard Mai: *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert: Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln [u.a.]: Böhlau 2010
- Makela 1990** Maria Makela: *The Munich Secession. art and artists in turn-of-the-century Munich*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1990
- Masler, Pacini 2009** Marilyn Masler, Mariana Pacini: *Carl Guthertz: Poetic Vision and Academic Ideals*, Kat. Ausst. Memphis Brooks Museum of Art, Memphis, TN, Jackson, MS: University Press of Mississippi 2009
- Mancini 2005** J.M. Mancini: *Pre-Modernism. Art-World Change and American Culture from the Civil War to the Armory Show*, Princeton, NJ, Oxford: Princeton University Press 2005
- Mancoff 1990** Debra N. Mancoff: *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York, London: Garland 1990

- Manstein 2010** Marianne von Manstein: *Wilhelm Leibl. Die Zeichnungen*, hg. v. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Petersberg: Imhof 2010
- Marr 1993** Thorsten Marr: »Bruno Piglhein (1848–1894) als Porträtmaler, Gründungspräsident der »Münchner Secession««, in: *Ars Bavarica*, Bd. 69/70, München: Annerose Weger 1993, S. 123–143
- Martin-Fugier 2007** Anne Martin-Fugier: *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris: Édition Louis Audibert 2007
- Marzio 1979** Peter C. Marzio: »A Museum and a School: An Uneasy but Creative Union«, in: *Chicago History*, 8 (1979), 1, Teil 1, S. 20–23
- Matthaey 1869** Heinrich Matthaey: *Kleine Akademie der bildenden Künste, 1. Teil, I. Das Studium des Malers, seine Vorbildung und seine Hilfswissenschaften*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt 1869
- Mauch, Patel 2008** Christoph Mauch, Kiran Klaus Patel (Hg.): *Wettlauf um die Moderne. Die USA und Deutschland 1890 bis heute*, München: Pantheon 2008
- Mauch, Patel 2008a** Christoph Mauch, Kiran Klaus Patel: »Wettlauf um die Moderne. Konkurrenz und Konvergenz«, in: Mauch, Patel 2008, S. 9–26
- May, Wandle 2014** Cheryll L. May, Marian Wandle (Hg.): *A Seamless Web: Transatlantic Art in the Nineteenth Century*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2014
- Mayer, Myers 2013** Lance Mayer, Gay Myers: *American Painters on Technique 1860–1945*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2013
- McCarthy 1982** Kathleen D. McCarthy: *Noblesse Oblige: Charity & Cultural Philanthropy in Chicago, 1849–1929*, Chicago, London: University of Chicago Press 1982
- McClelland 1992** Elizabeth McClelland: *William Sommer: Cleveland's Early Modern Master* [John Carroll University Cleveland Artists Series], Cleveland 1992
- McCullough 2010** Holly Koons McCullough: »Picturing Holland: The Case of Walter MacEwen«, in: Kat. Ausst. Savannah 2010, S. 65–79
- McDougall 1896** I. McDougall: »Pittsburgh's Picture Exhibition«, in: *The Art Amateur*, 35 (Dez. 1896), 7, S. 137
- McFeely 2007** William S. McFeely: *Portrait: The Life of Thomas Eakins*, New York: W.W. Norton 2007
- McIlvaine 1894** Charles McIlvaine: »The Pennsylvania Academy of Fine Arts«, in: *The Quarterly Illustrator*, 2 (Jan.–März 1894), 5, S. 10–17
- McLaughlin 1889** George McLaughlin: »Cincinnati Artists of the Munich School (Chapter Fourteen)«, [urspr. in: *The American Art Review* 1881] reprint in: Montgomery 1889, Bd. 1, S. 145–151, 153–160
- McQueen 2003** Alison McQueen: *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam: University Press 2003
- McWilliam 1989** Neil McWilliam: »Limited Revisions: Academic Art History Confronts Academic Art«, in: *Oxford Art Journal*, 12 (1989), 2, S. 71–86

- Meakin 1911** L.H. Meakin: »Duveneck, A Teacher of Artists«, in: *Arts and Decoration*, 1 (Juli 1911), S. 382–384
- Meecham, Sheldon 2009** Pam Meecham, Julie Sheldon: *Making American Art*, London, New York: Routledge 2009
- Meine-Schawe 2008** Monika Meine-Schawe: »Abgüsse griechischer Bildwerke in der Münchner Kunstakademie«, in: Christian Fuhrmeister, Birgit Jooss (Hg.): *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*, 2008, S. 37–51 [Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 20]
- Meine-Schawe 2013/14** Monika Meine-Schawe: »Das verschwundene Museum. Die Kunst- und Lehrsammlung der Akademie der bildenden Künste in München«, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Staatliche Kunstsammlungen, Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hg.), 3. Folge (2013), 64, S. 95–193; 3. Folge (2014), 65, S. 59–224
- Meisel 1986** Martin Meisel: »Seeing it Feelingly: Victorian Symbolism and Narrative Art«, in: *Huntington Library Quarterly*, 49, Narrative Art Issue (1986), 1, S. 67–92
- Meislin 1996** Andrea Popowich Meislin: *Charles Frederick Ulrich in New York, 1882 to 1884*, MA Thesis, University of Arizona 1996, URL: http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/291430/4/azu_td_1383565_sip1_w.pdf (Zugriff 12.08.2021)
- Meixner 1995** Laura L. Meixner: *French Realist Painting and the Critique of American Society 1865–1900*, Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press 1995
- Memmel 2013** Matthias Memmel: *Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2013
- Menke-Schwinghammer 2003** Annemarie Menke-Schwinghammer: »Zwischen Propädeutik und Fachwissenschaft – die Lehrtätigkeit von Moriz Carriere an der Universität und Akademie in München«, in: Christian Drude, Hubertus Kohle (Hg.): *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen. Perspektiven. Polemik 1790–1980*. München, Berlin: DKV 2003, S. 57–67
- Merrill 1988** Peter C. Merrill: »Robert Koehler German-American Artist in Minneapolis«, in: *Hennepin County History*, 47 (1988), 3, S. 20–27
- Merrill 1997** Peter C. Merrill: *German Immigrant Artists in America. A Biographical Dictionary*, Lanham, MD, London: Scarecrow 1997
- Merrill 1997a** Peter C. Merrill: *German-American Painters in Wisconsin. Fifteen Biographical Essays*, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1997
- Merrill 2003** Linda Merrill: »Whistler in America«, in: Kat. Ausst. Atlanta 2003, S. 10–31
- Merritt 1903** Arthur Anderson Merritt: »Work of the Chicago Artists«, in: *Brush and Pencil*, 11 (März 1903), 6, S. 451–460
- Metze 2003** Gundula Metze: »Heinrich VIII. wirbt auf dem Ball bei Kardinal Wolsey um Anna Boleyn«, in: Kat. Ausst. München 2003, S. 301–317
- Meyers 1885–1892** *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens*, Leipzig, Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 4. Aufl. 1885–1892
- Milgrome 1969** Abraham David Milgrome: *The Art of William Merritt Chase*, Diss. University of Pittsburgh 1969

- Miller 1883** Leslie W. Miller: »The True Mission of Art Schools«, in: *The Continent*, 4 (5. Dez. 1883), 95, S. 705–717
- Miller 1966** Lillian B. Miller: *Patrons and Patriotism. The Encouragement of the Fine Arts in the United States 1790–1860*, Chicago, London: University of Chicago Press 1966
- Miller 1993** Angela Miller: *The Empire of the Eye. Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825–1875*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1993
- Millet 1881** J.B. Millet: »Boston Art Club. Twenty–Third Exhibition«, in: *The American Art Review*, 2 (März 1881), 5, S. 202–206
- Mitnick 1983** Barbara J. Mitnick: »Paintings for the People: American Popular History Painting, 1875–1930«, in: Kat. Ausst. New York 1983, S. 157–175
- Mitterbauer 2003** Helga Mitterbauer: »Acting in the Third Space«. Vermittlung im Spannungsfeld kulturwissenschaftlicher Theorien«, in Celestini, Mitterbauer 2003, S. 53–66
- Mitterbauer, Scherke 2005** Helga Mitterbauer, Katharina Scherke (Hg.): *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien: Passagen 2005 [Studien zur Moderne 22]
- Mojem 2016** Helmut Mojem: »Sinnlichkeit und Suche. Das Motiv der Pest in der Literatur und Kunst um 1900«, in: Wolf Eiermann (Hg.): *Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840–1920*, Kat. Ausst. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, München: Hirmer 2016, S. 159–174
- Möller 1988** Susanne von Möller: »Kunsthandel und Kunstexport. Ein Markt für gehobene Schichten«, in: Prinz, Krauss 1988, S. 242–252
- Mollier 1924** Siegfried Mollier: *Plastische Anatomie: Die Konstruktive Form des menschlichen Körpers*, München: J.F. Bergmann 1924
- Moltmann 1976** Günter Moltmann (Hg.): *Deutsche Amerikaauswanderung im 19. Jahrhundert. Sozialgeschichtliche Beiträge*, Stuttgart: Metzler 1976
- Mommsen 1994** Wolfgang J. Mommsen: *Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde: Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870 bis 1918*, Frankfurt/M.: Ullstein, Berlin: Propyläen 1994
- Monroe 1892** Lucy B. Monroe: »Art in Chicago«, in: *The New England Magazine*, 6 (Juni 1892), 4, S. 411–432
- Montadon 1902** Marcel Montadon: *Gysis*, Bielefeld [u.a.]: Velhagen & Klasing 1902
- Montezuma 1880** Montezuma [Pseud.]: »My Note Book«, in: *The Art Amateur*, 2 (Apr. 1880), 5, S. 91
- Montgomery 1889** Montgomery, Walter (Hg.): *American Art and American Art Collections. Essays on Artistic Subjects*, 2 Bde., Boston: E.W. Walker 1889
- Moore 1992** Sarah J. Moore: *John White Alexander (1856–1915): In Search of the Decorative*, Diss. The City University of New York 1992
- Moore 2000** Sarah J. Moore: »A ›Salon of America‹? Defining Nationalism at the National Academy of Design, 1909–1915«, in: Kat. Ausst. New York 2000, S. 123–129

- Moore 2016** James C. Moore: »That Man out there in the Mountains. Ufer, Hennings, and the Conflicted Allure of Taos«, in: Kat. Ausst. Denver 2016, S. 143–167
- Moran 1879** John Moran: »Studio-Life in New York«, in: *The Art Journal*, 5 (Nov. 1879), S. 343–345
- Morgan 1987** Wayne Morgan: *New Muses. Art in American Culture 1865–1920*, Norman, OK: University of Oklahoma Press 1987
- Morgen 2008** Sabine Morgen: *Die Ausstrahlung der Düsseldorfer Schule nach Amerika im 19. Jahrhundert: Düsseldorfer Bilder in Amerika und amerikanische Maler in Düsseldorf*; mit Künstlerlexikon auf CD-Rom, Göttingen: Edition Ruprecht 2008 [Göttinger Beiträge zur Kunstgeschichte 2]
- Morris 1976** Edward Morris: »Edwin Austin Abbey and his American circle in England«, in: *Apollo*, 104 (1976), S. 220–221
- Morrissey 1989** Thomas E. Morrissey: »Artist Paul E. Harney, 1850–1915«, in: *Gateway Heritage*, 9 (1989), 4, S. 36–41
- Morton 1901** Frederick W. Morton: »Frederick W. Freer, Painter«, in: *Brush and Pencil*, 8 (Sept. 1901) 6, S. 289–300
- Morrow, Cucuel 1899** W.C. Morrow [nach Notizen von Edouard Cucuel]: *Bohemian Paris of To-Day*, London: Chatto & Windus 1899
- Mosebach 2014** Charlotte Mosebach: *Geschichte, Münchener Künstlergenossenschaft, Königlich Privilegiert 1868*, München 2014
- Mueller 1968** Theodore Mueller: »Milwaukee's German Heritage: »Das Deutsch-Athen Am Michigan See«, in: *Historical Messenger of the Milwaukee County Historical Society*, 24 (1968), 3, S. 84–89
- Muhr 2006** Stefanie Muhr: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln [u.a.]: Böhlau 2006
- Murphy 1979** Alexandra R. Murphy: »French Paintings in Boston 1800–1900«, in: Anne L. Poulet, dies.: *Corot to Braque. French Paintings from the Museum of Fine Arts Boston*, Kat. Ausst. High Museum of Art, Atlanta, Denver Art Museum 1979
- Muther 1888** Richard Muther: »Die internationale Ausstellung in München. III«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 23 (1888), S. 329–339
- Muther 1893** Richard Muther: *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, Bd. 2, München: G. Hirth's Kunstverlag 1893
- Muther 1894** Richard Muther: *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, Bd. 3, München: G. Hirth's Kunstverlag 1894
- Muther 1914** Richard Muther: »Münchener Eindrücke«, in: ders. *Aufsätze über bildende Kunst*, Bd. 2, Betrachtungen und Eindrücke, Berlin: Ladyschnikow 1914, S. 258–266
- Muysers 2001** Carola Muysers: *Das bürgerliche im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860–1900*, Hildesheim [u.a.]: Olms 2001
- Muysers 2018** Carola Muysers: »Physiology and Photography: The Evolution of Franz von Lenbach's Portraiture«, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 17 (2018), 2, URL:

- <http://www.19thc-artworldwide.org/82-autumn02/autumn02article/256-physiology-and-photography-the-evolution-of-franz-von-lenbachs-portraiture> (Zugriff 12.08.2021)
- Myers 2000** Kenneth John Myers: »The Public Display of Art in New York City, 1664–1914«, in: Kat. Ausst. New York 2000, S. 31–51
- Nanobashvili, Teutenberg 2019** Nino Nanobashvili, Tobias Teutenberg (Hg.): *Drawing Education – worldwide! Continuities – Transfers – Mixtures*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2019, S. 97–117 [Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München 48] URL: <https://doi.org/10.17885/heiup.457> (Zugriff 12.08.2021)
- Nadel 1990** Stanley Nadel: *Little Germany: Ethnicity, Religion, and Class in New York City, 1845–80*, Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1990
- Nerdinger 1997** Winfried Nerdinger: »Zwischen Glaspalast und Maximilianeum – Aufbruch und Rückblick«, in: Kat. Ausst. München 1997, S. 9–15
- Nerdinger 2008** Winfried Nerdinger: »Die Bauschule an der Akademie der Bildenden Künste München, 1809–1873«, in: Gerhart, Grasskamp, Matzner 2008, S. 303–337
- Nerlich 2015** France Nerlich: »Delaroche und Delacroix aus deutscher Sicht«, in: Hans-Werner Schmidt, Jan Nicolaisen, Martin Schieder (Hg.): *Eugène Delacroix & Paul Delaroche. Geschichte als Sensation*, Kat. Ausst. Museum der bildenden Künste Leipzig, Petersberg: Imhof 2015, S. 92–104
- Nerlich, Savoy 2013** France Nerlich, Bénédicte Savoy (Hg.): *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, Berlin [u.a.]: de Gruyter, Bd. 1, 2013
- Nerlich, Savoy 2015** France Nerlich, Bénédicte Savoy (Hg.): *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, Berlin [u.a.]: de Gruyter, Bd. 2, 2015
- Nesbit 1985** Robert C. Nesbit: *The History of Wisconsin*, Bd. 3, *Urbanization and Industrialization, 1873–1893*, Madison, WI: Historical Society of Wisconsin 1985
- Neuhaus 1953** Robert Neuhaus: *Bildnismalerei des Leibl-Kreises. Untersuchungen zur Geschichte und Technik der Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars 1953
- Neuhaus 1987** Robert Neuhaus: *Unsuspected Genius. The Art and Life of Frank Duveneck*, San Francisco: Bedford Press 1987
- Neville 1932** Amelia Ransome Neville: *The Fantastic City: Memoirs of the Social and Romantic Life of Old San Francisco*, Boston: Houghton Mifflin 1932
- Nichols 1876** G.W.N. [George Ward Nichols]: »Correspondence, The Centennial Painting Awards«, in: *The Nation*, 23 (12. Okt. 1876), S. 227–228
- Nochlin 2006** Linda Nochlin: *Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Body*, Cambridge, MA, London: Harvard University Press 2006
- Norton 1988** Mary Beth Norton [u.a.]: *A People and a Nation: A History of the United States, B: Since 1865*, Boston [u.a.]: Houghton Mifflin 1988

- O'Brien 2014** Maureen C. O'Brien: »William Merritt Chase's Museum without Walls«, in: Longwell 2014, S. 21–33
- O'Doherty 2012** Brian O'Doherty: *Atelier und Galerie, Studio and Cube*, Berlin: Merve 2012
- O'Sullivan 1994** Thomas O'Sullivan: »Robert Koehler and Painting in Minnesota«, in: Michael Conforti: *Minnesota 1900: Art and Life on the Upper Mississippi 1890–1915*, Kat. Ausst. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, MN, Newark: University of Delaware Press 1994, S. 93–121
- Obrist 1902** Hermann Obrist: »Götterdämmerung. Eine Betrachtung, nur für Nicht-Münchener geschrieben«, in: Eduard Engels (Hg.): *Münchens Niedergang als Kunststadt. Eine Rundfrage*, München: Bruckmann 1902, S. 29–38
- Obrist 1903** Hermann Obrist: »Ein künstlerischer Kunstunterricht«, in: ders.: *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Essays*, Leipzig: Diederichs 1903, S. 62–83
- Oettermann 1980** Stephan Oettermann: *Das Panorama. die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/M.: Syndikat 1980
- Olbrich 1996** Harald Olbrich [u.a.] (Hg.): *Lexikon der Kunst*, München: dtv, Bd. 1, 1996
- Oltmer 2010** Jochen Oltmer: *Migration im 19. und 20. Jahrhundert*, München: Oldenbourg 2010
- Onorato 2005** Ronald J. Onorato: »Exciting the Efforts of the Artist«. Art Instruction at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts«, in: Kat. Ausst. Philadelphia 2010, S. 52–61
- Orcutt 2005** Kimberly Orcutt: »Revising history«: *Creating a Canon of American Art at the Centennial Exhibition*, Diss. City University of New York 2005
- Orcutt 2017** Kimberly Orcutt: *Power and Posterity. American Art at Philadelphia's 1876 Centennial Exhibition*, University Park: Penn State University Press 2017
- Orthwein, Krebs 1953** Percy J. Orthwein, Roland Krebs: *Making Friends Is Our Business: 100 Years of Anheuser-Busch*, St. Louis, MO: Anheuser-Busch Inc., [Ort nicht ermittelbar] Cuneo Press 1953
- Osborne 1986** Carole M. Osborne: *Museum Builders in the West. The Stanfords as Collectors and Partons of Art 1870–1906*, Stanford University Museum of Art, Stanford University 1986
- Osterhammel 2013** Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt: eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: Beck 2013
- Ostertag 1898** B. Ostertag: »Bruce Horsfall: A Monograph«, in: *Brush and Pencil*, 2 (Aug. 1898), 5, S. 193–198
- Ostini 1902** Fritz v. Ostini: *Grützner*, Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing 1902
- Ostini 1904** Fritz v. Ostini: »Fritz August von Kaulbach«, in: *Die Kunst für Alle*, 20 (15. Sept. 1904), 23, S. 1–10
- Ostini 1908** Fritz v. Ostini: »Carl Marr«, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 23 (Sept. 1908), 1, S. 33–46
- Ostini 1912** Fritz v. Ostini: *Hugo von Habermann*, München: Piper 1912
- Ostini 1920** Fritz v. Ostini: *Der Maler Edward Cucuel*, Zürich, Wien, Leipzig: Almathea [o.J., 1920er-Jahre]

- Ott 1991** Ulrich Ott: *Amerika ist anders: Studien zum Amerika-Bild in deutschen Reiseberichten des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang 1991
- Ott 2009** John Ott: »Reform in Redface: The Taos Society of Artists Plays Indian«, in: *American Art*, 23 (2009), 2, S. 80–107, URL: <https://doi.org/10.1086/605710> (Zugriff 12.08.2021)
- Ott 2014** John Ott: *Manufacturing the Modern Patron in Victorian California: Cultural Philanthropy, Industrial Capital, and Social Authority*, Farnham, Surrey, Burlington, VT: Ashgate 2014
- Palette Scrapings 1883b** Unbez. Notiz, in: *Palette Scrapings* [St. Louis School of Fine Arts], 2 (Juni 1883), 4, S. 17
- Palette Scrapings 1884a** Unbez. Notizen, in: *Palette Scrapings*, 3 (Jan. 1884), 1, S. 16, 19, 21, 22
- Palette Scrapings 1884b** »Our summer art school«, in: *Palette Scrapings*, 3 (Jan. 1884), 1, S. 9–13
- Palette Scrapings 1885a** Unbez. Notizen, in: *Palette Scrapings*, 4 (Jan. 85), 1, S. 1, 14
- Palette Scrapings 1885b** Unbez. Notizen in: *Palette Scrapings*, 4 (Juni 1885), 1, S. 13, 14
- Palkovic 2015** Mark Palkovic: *Wurlitzer of Cincinnati, The Name that Means Music to Millions*, Charleston, SC: History Press 2015
- Parker 1902** Lawton S. Parker: »Another View of Art Study in Paris«, in: *Brush and Pencil*, 11 (Okt. 1902), 1, S. 11–16
- Pauly 1988** Thomas H. Pauly: »American Art and Labor: The Case of Anshutz's ›The Ironworkers, Noontime«, in: *American Quarterly*, 40 (Sept. 1988), 3, S. 333–358
- Pecht 1876** Friedrich Pecht: *Aus dem Münchener Glaspalast. Studien zur Orientierung in und außer demselben während des Jahres 1876*, Stuttgart: Cotta 1876
- Pecht 1879** Friedrich Pecht: »Gabriel Max. Eine Charakteristik«, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 14, Leipzig 1879, S. 325–334, 375–381
- Pecht 1883** Friedrich Pecht: Besprechung aus den Neuesten Nachrichten (abgedruckt als »Die Moderne Kunst auf der Internationalen Kunst-Ausstellung in München«, in: *Neunzehn Briefe von Friedrich Pecht*, München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft 1883, S. 121–124
- Pecht 1883a** Friedrich Pecht: *Die moderne Kunst auf der internationalen Kunstausstellung zu München 1883*, München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft 1883
- Pecht 1884** Friedrich Pecht: »A German Critic on American Art«, in: *The Art Amateur*, 11 (Sept. 1884), 4, S. 76–79
- Pecht 1885** Friedrich Pecht: »Zu Marr's ›Episode aus dem Befreiungskriege von 1813«, in: *Die Kunst für Alle*, 1 (15. Okt. 1885), 2, S. 25–26
- Pecht 1886** Friedrich Pecht: »[Die Berliner Jubiläumsausstellung] IV. Die Bildnismalerei«, in: *Die Kunst für Alle*, 1 (15. Juli 1886), 20, S. 283–286
- Pecht 1886a** Fr.[iedrich] Pecht: »Unsere Bilder«, in: *Die Kunst für Alle*, 1 (1. März 1886), 11, S. 156–158

- Pecht 1887a** [Friedrich Pecht]: »Unsere Bilder«, in: *Die Kunst für Alle*, 2 (15. Mai 1887), 16, S. 248–249
- Pecht 1888** Friedrich Pecht: »Die Münchener Ausstellungen von 1888, IV. Nord-Amerika«, in: *Die Kunst für Alle*, 3 (1. Sept. 1888), 23, S. 355–360
- Pecht 1888a** Friedrich Pecht: *Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München: Bruckmann 1888
- Pecht 1888b** [Friedrich Pecht]: »Unsere Bilder«, in: *Die Kunst für Alle*, 3 (15. Feb. 1888), 10, S. 159–160
- Pecht 1889** Friedrich Pecht: »Zu Wilhelm Diez' 50. Geburtstage, den 17. Januar 1889«, in: *Die Kunst für Alle*, 4 (15. Jan. 1889), 8, S. 113–117
- Pecht 1889a** Friedrich Pecht: »Die erste Münchner Jahresausstellung 1889«, in: *Die Kunst für Alle*, 4 (1. Aug. 1889), 21, S. 305–309
- Pecht 1891** [Friedrich Pecht]: »Claus Meyers Werke, München 1891«, in: *Die Kunst für Alle*, 6 (1. Mai 1891), 15, S. 240
- Pennell 1916** Elizabeth Robins Pennell: *Nights: Rome, Venice, in the Aesthetic Eighties; London, Paris, in the Fighting Nineties*, Philadelphia, London: J.B. Lippincott 1916
- Perry 2009** Rachel Berenson Perry: *T.C. Steele and the Society of Western Artists 1896–1914*, Bloomington [u.a.]: Indiana University Press 2009
- Perry 2009a** Rachel Berenson Perry: »Artists of the Midwest«, in: *The American Art Review*, 21 (Juni 2009), 3, S. 88–97
- Perry 2011** Rachel Berenson Perry: *Paint and Canvas: A Life of T.C. Steele*, Indianapolis: Indiana Historical Soc. Press 2011
- Peters 2000** Lisa N. Peters: »Youthful Enthusiasm under a Hospitable Sky«. American Artists in Polling, Germany, 1870s–1880s«, in: *The American Art Journal*, 31 (2000), 1/2, S. 56–91
- Peters 2006a** Lisa N. Peters: »Twachtman's Realist Art and the Aesthetic Liberation of Modern Life, 1878–83«, in: *Kat. Ausst. New York 2006*, S. 30–53
- Peterson 1987** Richard H. Peterson: »The Philanthropist and the Artist: The Letters of Phoebe A. Hearst to Orrin M. Peck«, in: *California History*, 66 (Dez. 1987), 4, S. 268–285
- Pevsner 1986** Nikolaus Pevsner: *Geschichte der Kunstakademien*, München: Mäander 1986
- Pfister 2003** Valérié Pfister: *Karl Stauffer in München. Eine Studie zur Maltechnik der Jahre 1874–1880*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, Berner Fachhochschule, Bern 2003
- Pfisterer 2011** Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2. Aufl. 2011
- Piderit 1867** Theodor Piderit: *Wissenschaftliches System der Mimik und Physionomik*, Detmold: Klingenberg 1867
- Pierce 1957** Bessie Louise Pierce: *A History of Chicago*, Bd. 3, *The Rise of a Modern City 1871–1893*, New York: Alfred A. Knopf 1957

- Pinder 1994** Kymberly Norma Pinder: »The Reception of Toby E. Rosenthal's Elaine: Medievalism in San Francisco«, in: Kathleen Verduin (Hg.): *Medievalism in North America*, Cambridge: D.S. Brewer 1994 [Studies in Medievalism VI], S. 21–34
- Pinder 1996** Kymberly Norma Pinder: *Representations of Medieval Chivalry in American Art, 1870–1930*, Diss. Yale University 1996
- Pinder 1998** Kymberly Norma Pinder: »Class, Race, and Arthurian Narratives in San Francisco in the 1870s«, in: Debra N. Mancoff (Hg.): *King Arthur's Modern Return*, New York, London: Garland 1998, S. 99–120
- Pisano 1979** Ronald Pisano: *William Merritt Chase*, New York: Watson-Guptill 1979
- Pisano 1987** Ronald G. Pisano: »A Brief History of the League«, in: ders. *The Art Students League. Selections from the Permanent Collection*, Kat. Ausst. Heckscher Museum, Huntington, NY, Gallery Association of New York State 1987, S. 7–14
- Pisano 2006** Ronald G. Pisano (completed by D. Frederick Baker, Carolyn L. Lane): *The Complete Catalogue of Known and Documented Work by William Merritt Chase (1849–1916)*, Bd. 2, *William Merritt Chase. Portraits in Oil*, New Haven, CT, London: Yale University Press 2006
- Pisano 2006a** Ronald G. Pisano (completed by D. Frederick Baker, Carolyn L. Lane): *The Complete Catalogue of Known and Documented Work by William Merritt Chase (1849–1916)*, Bd. 1, *The Paintings in Pastel, Monotypes, Painted Tiles and Ceramic Plates, Watercolors, and Prints*, New Haven, CT, London: Yale University Press 2006
- Pisano 2009** Ronald G. Pisano (completed by Carolyn L. Lane): *The Complete Catalogue of Known and Documented Work by William Merritt Chase (1849–1916)*, Bd. 3, *Landscapes in Oil*, New Haven, CT, London: Yale University Press 2009
- Pisano 2010** Ronald G. Pisano (completed by D. Frederick Baker, Carolyn L. Lane): *The Complete Catalogue of Known and Documented Work by William Merritt Chase (1849–1916)*, Bd. 4, *Still Lifes, Interiors, Figures, Copies of Old Masters, and Drawings*, New Haven, CT, London: Yale University Press 2010
- Pohl 2002** Frances K. Pohl: *Framing America. A Social History of American Art*, New York: Thames & Hudson 2002
- Pohlmann 1995** Ulrich Pohlmann: »Schönheit ist Seele: Leben und Werk des Photographen Frank Eugene Smith«, in: Kat. Ausst. München 1995, S. 17–194
- Pohlmann 2004** Ulrich Pohlmann: »Körperbilder – Akte, Akademien, Anatomien«, in: Ulrich Pohlmann, Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München: Schirmer/Mosel 2004, S. 69–98
- Pohlmann 2009** Ulrich Pohlmann: »Fotografien sind wie Gipsabgüsse der Natur«. Die Aktfotografie im 19. Jahrhundert zwischen Ideal und Wirklichkeit«, in: Kat. Ausst. München 2009, S. 15–26
- Pointon 2013** Marcia Pointon: *Portrayal and the Search for Identity*, London: Reaktion Books 2013

- Post 1998** Ruth Nicholson Post: »*He shaped the dawn of Western Art... « Virgil Williams, Calistoga, CA: Illuminations Press 1998*
- Potter 2005** Matthew Potter: »History Painting in the Nineteenth Century«, Round Table Discussion. What Happened to History Painting in Victorian Britain?«, in: *Visual Culture in Britain*, 6 (1. Juni 2005), 1, S. 1–15
- Pratt 2008** Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York: Routledge 2008
- Prebus 1994** Cynthia H. Prebus: *Transitions in American Art and Criticism: The Formative Years of Early American Modernism*, Diss. Rutgers University New Brunswick 1994
- Preimesberger 1999** Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suter (Hg.): *Porträt*, Berlin: Reimer 1999 [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2]
- Preuß 1894** O[tto] P[reuß]: »Zu unseren Bildern«, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 9 (1. Sept. 1894), 1, S. 127
- Prinz 1988** Friedrich Prinz: »Annäherung an München. Postmoderne Rückblicke auf die Geburt einer Großstadt«, in: Prinz, Krauss 1988
- Prinz, Krauss 1988** Friedrich Prinz, Marita Krauss (Hg.): *München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzenregentenzeit 1886–1912*, München: C.H. Beck 1988, S. 9–25
- Purmann 1968** »Franz Stuck als Lehrer. Hans Purmann: aus den Erinnerungen eines Schülers«, in: Josef A. Schmoll, Helga Dorothea Hofmann, Nobert Knopp: *Franz von Stuck, die Stuck-Villa zu ihrer Wiedereröffnung am 9. März 1968*, Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München 1968, S. 50–56
- Quick 1973** Michael Quick: »Abbey as Illustrator«, in: Kat. Ausst. New Haven, S. 20–35
- Quick 1981** Michael Quick: »Achieving the Nation's Imperial Destiny: 1870–1920«, in: Kat. Ausst. Los Angeles, S. 61–76
- Quick 1983** Michael Quick: »American Artists Trained in Munich«, in: *Artists by Themselves. Artists' Portraits from the National Academy of Design*, New York, Kat. Ausst. [Wanderausstellung], National Academy of Design, Seattle, WA, University of Washington Press 1983, S. 77
- Quick 2009** Micheal Quick: »Frank Duveneck, Carl Marr, and the other German-Americans in Munich«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 167–178
- Quodbach 2014** Esmée Quodbach (Hg.): *Holland's Golden Age in America: Collecting the Art of Rembrandt, Vermeer, and Hals*, University Park, PA: University of Pennsylvania Press 2014 [The Frick Collection studies in the history of art collecting in America 1]
- Rád 2014** Szilvia Rád: *Das Leben und Werk des aus Ungarn stammenden Malers und Kunstprofessors Sándor (Alexander) von Wagner (1838–1919), mit besonderer Berücksichtigung seiner Münchner Jahre*, Diss. Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2014, URL: https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/9912/file/Dissertation_Rad_Szilvia.pdf (Zugriff 12.08.2021)

- Ralph 1895** Julian Ralph: »A Recent Journey through the West, X–Studying Art out West«, in: *Harper's Weekly*, 29 (21. Dez. 1895), 2035, S. 1211–1212
- Ramberg 1888** G.[erhard] Ramberg: *Heutige Kunst: Ein Rundgang durch die Internationale Jubiläums-Kunstaussstellung zu München*, München: G. Franz 1888
- Rampelmann 2003** Katja Rampelmann: *Im Licht der Vernunft: die Geschichte des deutsch-amerikanischen Freidenker-Almanachs von 1878 bis 1901*, Wiesbaden: Steiner 2003
- Raupp 1889** Karl Raupp: »Die Photographie in der modernen Kunst«, in: *Die Kunst für Alle*, 4 (1. Aug. 1889), 21, S. 325–326
- Raupp 1898** Karl Raupp: *Katechismus der Malerei*, Leipzig: J.J. Weber, 3. Aufl. 1898
- Regnet 1883** Carl Albert Regnet: »Von der Münchener Kunstakademie«, in: *Über Land und Meer*, 26, 51 (1883–1884), 22, S. 446
- Reid 1924** Helen Vernon Reid: »Thad Welch – Pioneer and Painter«, in: *Overland Monthly and Out West Magazine*, 82 (Mai 1924), 5, S. 209–212, 224–225
- Reist, Mamoli 2011** Inge Reist, Rosella Mamoli Zorzi (Hg.): *Power underestimated. American women art collectors*, Venezia: Marsilio 2011
- Renger 1986** Konrad Renger: *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600–1660*, München: Hirmer 1986
- Rhodes 1867** J.H. Rhodes: »From Italy to Bavaria through Tyrol, Letter Number Thirty-Two«, in: *The Daily Cleveland Herald*, 23. Okt. 1867, 255, S. 1
- Rideing 1880** William H. Rideing: »Artists in San Francisco«, in: *The Art Amateur*, 2 (Feb. 1880), 3, S. 51
- Ridpath 1894** John C. Ridpath (Hg.): *Art & Artists of All Nations*, New York: Arkell Weekly 1894
- Ritter 1903** William Ritter: »Artisti Contemporanei: Hermann Urban«, in: *Emporium*, 18 (Dez. 1903), 103, S. 405–422
- Ritter 1908** W. Ritter: »Herman Urban–München«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 9 (Mai 1908), 8, S. 469–480
- Roberts 2014** Jennifer L. Roberts: *Transporting Visions. The Movement of Images in Early America*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2014
- Robertson 2009** Bruce Robertson: »Stories for the Public, 1830–1860«, in: *Kat. Ausst. New York 2009*, S. 28–73
- Robinson 1977** Frank T. Robinson: *Living New England Artists*, [1888], Reprint, New York, London: Garland 1977, S. 75–82
- Rohrandt 1971** Klaus Rohrandt: *Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik; Biographie und Studien zum Werk*, Diss. Universität Kiel 1971
- Rohrandt 1994** Klaus Rohrandt: »Wilhelm Trübner und die künstlerische Avantgarde seiner Zeit«, in: *Wilhelm Trübner 1851–1917*, *Kat. Ausst. Kurpfälzisches Museum Heidelberg*, Hypo-Kulturstiftung München, Heidelberg: Braus 1994
- Röhrl 1994** Boris Röhrl: *Wilhelm Leibl. Leben und Werk*, Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1994

- Röhl 1994a** Boris Röhl: »Wilhelm Leibl – Revolutionär und Reaktionär: Das Urteil der deutschsprachigen Kunstkritik«, in: Kat. Ausst. München 1994, S. 124–142
- Röhl 2000** Boris Röhl: *History and Bibliography of Artistic Anatomy. Didactics for depicting the human figure*, Hildesheim [u. a.] Olms 2000
- Roof 1975** Katherine Metcalf Roof: *The Life and Art of William Merritt Chase*, New York: Hacker 1975
- Rosenberg 1884** Adolf Rosenberg: »Die internationale Kunstausstellung in München IV«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 19, 1884, S. 258–265
- Rosenberg 1887** Adolf Rosenberg: *Die Müncher Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871*, Kunstverein Hannover, Leipzig: Seemann 1887
- Rosenberg 1900** Adolf Rosenberg: *Friedrich August Kaulbach*, Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing 1900
- Rosenberg 2009** Eric Rosenberg: »J. Frank Currier, Munich and the Anxious State of American Art ca. 1880«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 99–108
- Rosenberg 2013** Chaim M. Rosenberg: *Child Labor in America. A History*, Jefferson, NC, London: McFarland 2013
- Rosenthal 1927** Toby E. Rosenthal: *Erinnerungen eines Malers*, München: Richard Pflaum 1927
- Ross 2014** Barrett Ross: *Rendering Violence. Riots, Strikes, and Upheaval in Nineteenth-Century American Art*, Berkeley: University of California Press 2014
- Roters 1968** Eberhard Roters: »Zur Ausstellung«, in: Kat. Ausst. Berlin 1968, S. 15–25
- Roters 1998** Eberhard Roters: *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*, Bd. 1, Köln: Du Mont 1998
- Roths 1912/13** Walter Roths: »Gabriel von Hackl: Zur Erinnerung an den 70. Geburtstag des Künstlers«, in: *Die Christliche Kunst*, 9 (1912/13), S. 309–326
- Rückert 1910** Johannes Rückert: *Die Neue Anatomische Anstalt in München*, Wiesbaden: J.F. Bergmann 1910
- Rüdiger 1873/74** Nicolaus Rüdiger: *Topographisch-Chirurgische Anatomie des Menschen*, 3 Bde., Stuttgart: J.G. Cotta 1873/74
- Rüdiger 1891** Nicolaus Rüdiger: *Cursus der topographischen Anatomie*, München: J.F. Lehmann 1891
- Ruge 1906** Clara Ruge: »Moderne amerikanische Malerei«, in: *Die Kunst für Alle*, 21 (1. März 1906), 11, S. 241–252
- Ruhmer 1978** Eberhard Ruhmer: »Courbet in der Sicht des Leibl-Kreises«, in: Kat. Ausst. Hamburg 1978, S. 576–584
- Ruhmer 1979** Eberhard Ruhmer: »München um 1875: Schnittpunkt internationaler Kunstbeziehungen«, in: Kat. Ausst. München 1979, S. 75–88
- Ruhmer 1979a** Eberhard Ruhmer: »Naturalismus, Impressionismus und malerische Phantasie« in: Kat. Ausst. München 1979a, S. 53–59
- Ruhmer 1984** Eberhard Ruhmer: *Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei*, Rosenheim: Rosenheimer Verlagshaus 1984

- Ruhmer 1984a** Eberhard Ruhmer: »Leibl als Vorbild«, in: Kat. Ausst. München 1984, S. 155–175
- Ruppert 1998** Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998
- Ruppert, Fuhrmeister 2007** Wolfgang Ruppert, Christian Fuhrmeister (Hg.): *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar: VDG 2007
- S.B. 1875** S.B.: »Painting in Munich«, in: *Boston Daily Advertiser*, 14. Okt. 1875, 90, S. 2
- Said 1978** Edward W. Said: *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978
- Saldern 1967** Axel von Saldern: »Introduction«, in: Kat. Ausst. Brooklyn 1967, S. 11–54
- Saltzman 2008** Cynthia Saltzman: *Old Masters, New Worlds, America's Raid on Europe's Great Pictures*, New York [u. a]: Penguin 2008
- Sälzle 1959** Karl Sälzle: »Das Leben im Fest«, in: *Ein Halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte. Erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria*, München: Thiemig 1959, S. 139–195
- Sammarco 2010** Anthony Mitchell Sammarco: *Milton. A Compendium*, Charleston, SC: History Press 2010, o.S.
- Samuels, Samuels 1985** Peggy Samuels, Harold Samuels: *Samuels' Encyclopedia of Artists of the American West*, Secaucus, NJ: Book Sales 1985
- Schadow 1922** Hans Schadow: *Mit Pinsel und Palette durch die große Welt*, Leipzig: K.F. Koehler 1922
- Scharf 1883** J. Thomas Scharf: *History of Saint Louis city and county, from the earliest periods to the present day: including biographical sketches of representative men*, Bd. 2, Philadelphia: L.H. Everts 1883
- Schasler 1875** M. Sr. [Max Schasler]: »Was ist die wahre Aufgabe der Portraitmalerei? Einige sachgemäße Bemerkungen über die künstlerische Behandlungsweise des Bildnisses«, in: *Die Dioskuren: Deutsche Kunst-Zeitung*, 20 (17. Jan. 1875), 3, S. 13–14, 2. Teil: 20 (31. Jan. 1875), 5, S. 29–31
- Schawe 2013** Martin Schawe: »Kopien und Kopieren«, in: *Dürer und das Nürnberger Rathaus. Aspekte von Ikonographie, Verlust und Rekonstruktion*, für die Museen der Stadt Nürnberg, hg. v. Thomas Schauerte, Petersberg: Imhof 2013, S. 9–29
- Scheffler 1910** K.S. [Karl Scheffler]: »Kunstaustellungen Berlin«, in: *Kunst und Künstler*, 8 (1910), 7, S. 375
- Schiermeier 2009** Franz Schiermeier: *Panorama München. Illusion und Wirklichkeit. München als Zentrum der Panoramaherstellung*, hg. v. Stadtarchiv München, München: Fritz Schiermeier 2009
- Schlecking 2016** Jennifer Schlecking: *Reflexion und Verklärung – Industrieller Fortschritt und gesellschaftliche Realität in der offiziellen Malerei des deutschen Kaiserreichs der 1870er bis 1890er Jahre*, Hamburg: Dr. Kovač 2016

- Schlesinger 1896** Julia Schlesinger: *Workers in the Vineyard. A Review of the Progress of Spiritualism, Biographical Sketches, Lectures, Essays and Poems*, San Francisco 1896
- Schlittgen 1926** Hermann Schlittgen: *Erinnerungen*, München: Albert Langen 1926
- Schmalhofer 2005** Claudia Schmalhofer: *Die Königliche Kunstgewerbeschule München (1868–1918). Ihr Einfluss auf die Ausbildung der technischen Zeichenlehrerinnen*. München: Herbert Utz 2005
- Schmidt 1997** Alexander Schmidt: *Reisen in die Moderne. Der Amerika-Diskurs des deutschen Bürgertums vor dem Ersten Weltkrieg im europäischen Vergleich*, Berlin: Akademie-Verlag 1997
- Schmidt-Beste 2009** Thomas Schmidt-Beste: »Was ist ›Amerikanische‹ Musik? Identitätssuche und Fremdwahrnehmungen«, in: Philipp Gassert, Detlef Junker, Wilfried Mausbach, Martin Thunert (Hg.): *Was Amerika ausmacht: Multidisziplinäre Perspektiven*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2009, S. 177–194
- Schmied 1998** Wieland Schmied: *Kunst, Kunstgeschichte, Kunstakademie*, München 1990
- Schmidt 1979** Ulrich Schmidt (Hg.): *Ludwig Knaus 1829–1910*, Hanau: Hans Peters 1979
- Schmoll gen. Eisenwerth 1972** J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: »Joseph Albers über Franz von Stuck: Ein Interview«, in: ders.: *Das Phänomen Franz von Stuck: Kritiken, Essays, Interviews 1968–1972*, München: Stuck-Jugendstil-Verein, Villa Stuck 1972, S. 115–122
- Schmoll gen. Eisenwerth 1987** J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: »Lenbach und die Photographie«, in: Kat. Ausst. München 1987a, S. 63–97
- Schneemann, Brückle 2008** Peter J. Schneemann, Wolfgang Brückle: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Kunstausbildung, Aneignung und Vermittlung künstlerischer Kompetenz*, München: Silke Schreiber 2008, S. 9–18
- Schoch 1997** Rainer Schoch: »Die ›belgischen Bilder‹. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts«, in: Karl Möseneder (Hg.): *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Marcel Duchamp*, Berlin: Reimer 1997, S. 161–179
- Schrick 1994** Kirsten Gabriele Schrick: *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 bis 1945*, Wien: Holzhausen 1994
- Schultheiß 1923** Carl Schultheiß: »Akademiezeit. Erinnerungen eines alten Münchner Malers«, in: *Die Einkehr, Unterhaltungsbeilage der Münchner Neuesten Nachrichten*, 6 (26. Aug. 1923), 67, S. 277–278
- Schuster 1978** Peter-Klaus Schuster: »Courbet Gemälde«, in: Kat. Ausst. Hamburg 1978, S. 189–358
- Secrets 2004** William B. Secrets: *Dark and Tangled Threads of Crime: San Francisco's Famous Police Detective Isaiah W. Lees*, Sanger, CA: Word Dancer Press 2004
- Seger 2012** Donna Seger: »An Adaptable Artist« [Blogbeitrag zu Isaac Henry Caliga], 04.06.2012, URL: <https://streetsofsalem.com/2012/06/04/an-adaptable-artist/> (Zugriff 12.08.2021)
- Seidler 2006** Ruth E. Seidler: »Technical Notes« [zu Charles Frederic Ulrich: *Head of an Old Man*], in: Kat. Mus. New York 2006, S. 1028

- Sellin 1976** David Sellin: *The First Pose. 1876: Turning Point in American Art; Howard Roberts, Thomas Eakins, and a Century of Philadelphia Nudes*, New York: Norton 1976
- Sellin 1976a** David Sellin: *American Art in the Making. Preparatory Studies for Masterpieces of American Painting, 1800–1900*, Kat. Ausst. Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service (Hg.), Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press 1976
- Sellstedt 1910** Lars Gustaf Sellstedt: *Art in Buffalo*, Buffalo: Matthews-Northrup 1910
- Servaes 1924** Franz Servaes (Hg.): *Deutsche Köpfe. 87 Bildnisse großer deutscher Männer nach zeitgenössischen Meistern mit einer Einführung von Franz Servaes*, Berlin: Ludwig Simon 1924
- Shakespeare 1869** *William Shakespeare's dramatische Werke/21: König Heinrich der Achte*, hg. v. Friedrich Bodenstedt, Leipzig: Brockhaus 1869
- Sheldon 1879** George William Sheldon: *American Painters*, New York: D. Appleton 1879
- Sheldon 1888** George William Sheldon: *Recent Ideals in American Art*, New York, London: D. Appleton 1888
- Silberbauer 2002** Rainer Silberbauer: *Wilhelm Lindenschmit d.J. (1829–1895): Ein Münchener Maler des Historismus im Spannungsfeld der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Tenea Verlag für Medien 2002
- Simmons 2020** Elizabeth A. Simmons: »Discovering Frank Duveneck's Drawings«, in: Kat. Ausst. Cincinnati 2020, S. 121–139
- Simmons 2020a** Elizabeth A. Simmons: »Select Chronology«, in: Kat. Ausst. Cincinnati 2020, S. 140–154
- Simon 1987** Robin Simon: *The Portrait in Britain and America: With a Biographical Dictionary of Portrait Painters 1680–1914*, Boston, MA: Hall 1987
- Skalet 1999** Linda Henefield Skalet: »Bohemians and Businessmen: American Artists' Organizations of the Late Nineteenth Century«, in: Kat. Ausst. Stony Brook 1999, S. 85–95
- Smart 1996** Mary Smart: *A Flight with Fame. The Life and Art of Frederick MacMonnies (1863–1937)*, Madison, CT: Sound View 1996
- Smith 1896** Harriette (Knight) Smith: *The History of the Lowell Institute*, Boston: Lowell Institute 1896
- Smith 1898** J. Francis Smith: »The Art Academy«, in: *Brush and Pencil*, 1 (Feb. 1898), 5, S. 171–176
- Smithgall 2016** Elsa Smithgall: »From Rebel to Crusader. William Merritt Chase and the Making of a Modern Master«, in: Kat. Ausst. Washington 2016, S. 1–15
- Smoot 1981** Myrna Smoot: »The First International Art Exhibition in Munich 1869«, in: Francis Haskell, CIHA, Hg.: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte de secoli XIX e XX*, Bologna: Ed. Clueb 1981 [Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 7], S. 109–114
- Soentgen 2000** Beate Soentgen: *Sehen ist alles: Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus*, München: Wilhelm Fink 2000

- Solomon-Godeau 1997** Abigail Solomon-Godeau: *Male Trouble, A Crisis in Representation*, London: Thames & Hudson 1997
- South 1998** Will South: »Mentors and Training«, in: William H. Gerdts, ders.: *California Impressionism*, New York [u.a.]: Abeville 1998, S. 91–107
- Spangenberg 2020** Kristin L. Spangenberg: »Frank Duveneck and the Etching Revival«, in Kat. Ausst. Cincinnati 2020, S. 102–119
- Sparks 1971** Esther Sparks: *A Biographical Dictionary of Painters and Sculptors in Illinois, 1808–1945*, Diss. Northwestern University, Evanston, IL, 1971
- Spier 1901** Anna Spier: »Carl Marr«, in: *Die Kunst unserer Zeit*, 12 (1901), I. Hb., S. 1–39
- Starobinsky 1985** Jean Starobinsky: *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*, Frankfurt/M.: S. Fischer 1985
- Stauffer-Bern 1914** Karl Stauffer-Bern, *Familienbriefe und Gedichte*, hg. v. A.W. Züricher, Leipzig: Insel, München: Verlag der Süddeutschen Monatshefte 1914
- Steele 1985** Mary Elizabeth Steele: *Impressions*, Indianapolis: Portfolio Club 1893, Nachdruck in: Kat. Ausst. Indianapolis 1985
- Steele, Steele, Peat 1966** Selma N. Steele, Theodore L. Steele, Wilbur David Peat: *The House of the Singing Winds. The Life and Work of T.C. Steele*, Indianapolis: Indiana Historical Society 1966
- Steiner 2003** Reinhard Steiner: »Pièce fugitive oder: Whistlers entschwindende Damen«, in: Andrea von Hülsen Esch, Hans Körner, Guido Reuter (Hg.): *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln: Böhlau 2003, S. 149–165
- Stepień 1957** Halina Stepień: *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1855*, Warschau: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1957 [Studia z historii sztuki 1957]
- Sternberg 2017** Caroline Sternberg: *Kunstakademie und kulturelle Modernisierung: die Geschichte der Prager Kunstakademie im Zeitraum 1840–1874*, Regensburg: Schnell & Steiner 2017
- Sternberger 1974** Dolf Sternberger: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974
- Stevens 1917** Walter B. Stevens (Hg.): *Halsey Cooley Ives, LL. D., 1847–1911, Founder of the St. Louis School of Fine Arts, First Director of the City Art Museum of St. Louis*, St. Louis: The Ives memorial association 1917, S. 7–9
- Stieler 1909** Eugen von Stieler: *Die Königliche Akademie der Bildenden Künste zu München. Festschrift zur Hundertjahrfeier*, München: Bruckmann 1909
- Stockmann 1907** Hermann Stockmann: »Wilhelm Diez zum Gedächtnis. Persönliche Erinnerungen von Diez-Schülern«, in: *Allgemeine Zeitung*, 4. Mai 1907, S. 3
- Stoddard 1875** Charles W. Stoddard: »A Note from Abroad«, in: *Overland Monthly*, 15 (Dez. 1875), 6, S. 589
- Stolpe 1990** Elmar Stolpe: »Sexualität im Salon: Zur politischen Besetzung des Körpers in der akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 5/6 (1989/90), S. 441–469
- Storp 1979** Bruno Storp: *Carl von Marr & drom*, Baierbrunn 1979

- Stott 1986** Annette Stott: *American Painters who worked in the Netherlands 1880–1914*, Diss. Boston University 1986
- Stott 1998** Annette Stott: *Holland Mania: The Unknown Dutch Period in American Art and Culture*, Woodstock, NY: Overlook Press 1998
- Strahan 1876** Edward Strahan: *Masterpieces of the Centennial International Exhibition Illustrated*, Bd.1: *Fine Art*, Philadelphia: Gebbie & Barrie 1876
- Strahan 1879** Edward Strahan: »The National Academy of Design – Concluding Notice«, in: *The Art Amateur*, 1 (Juli 1879), 2, S. 27–29
- Strahan 1879a** Edward Strahan: *The Art Treasures of America. Being the Choicest Works of Art in the Public and Private Collections of North America*, Bd. 1, Philadelphia: George Barrie 1879
- Strahan 1880** Edward Strahan: »Exhibition of the Philadelphia Society of Artists«, in: *The Art Amateur*, 4 (Dez. 1880), 1, S. 4–7
- Strahan 1880a** Cicerone [Pseud.]: »American Art Galleries. VI. Collection of D.O. Mills, Esq«, in: *The Art Amateur*, 3 (Sept. 1880), 4, S. 72
- Strahan 1880b** Edward Strahan: »Frederick Dielman«, in: *The Art Amateur*, 3 (Aug. 1880), 3, S. 50–52
- Strahan 1880c** Cicerone [Pseud.]: »American Art Galleries V. Collection of Mr. John Wolfe«, in: *The Art Amateur*, 3 (Juni 1880), 1, S. 5–6
- Strahan 1880d** Cicerone [Pseud.]: »American Art Galleries V. Collection of Mr. John Wolfe (concluded)«, in: *The Art Amateur*, 3 (Aug. 1880), 3, S. 53–54
- Strahan 1881** Edward Strahan: *The Art Treasures of America: Being the Choicest Works of Art in the Public and Private Collections of North America*, Bd. 2, Philadelphia: George Barrie 1881
- Strahan 1881a** E.[dward] S.[trahan]: »The Pennsylvania Academy Exhibition«, in: *The Art Amateur*, 4 (Mai 1881), 6, S. 114–115
- Strahan 1881b** Edward Strahan: »Exhibition of the Society of American Artists«, in: *The Art Amateur*, 4 (Mai 1881), 6, S. 117–118
- Strahan 1881c** Edward Strahan: »The Art Gallery, Works of American Artists Abroad, The Second Philadelphia Exhibition«, in: *The Art Amateur*, 6 (Dez. 1881), 1, S. 4
- Strahan 1882** Edward Strahan: *The Art Treasures of America: Being the Choicest Works of Art in the Public and Private Collections of North America*, Bd. 3, Philadelphia: George Barrie 1882
- Strahan 1883** Edward Strahan: »The Water-Color Society's Exhibition«, in: *The Art Amateur*, 8 (März 1883), 4, S. 77, 80–82
- Strahan 1884** Sigma [Pseud.]: »A Philadelphia Art School«, in: *The Art Amateur*, 10 (Jan. 1884), 2, S. 32–34
- Strazdes 1992** Diana J. Strazdes [u.a.]: *American Paintings and Sculpture to 1945 in the Carnegie Museum of Art*, New York: Hudson Hills 1992
- Stukenbrock 1993** Christiane Stukenbrock: »Wilhelm Leibl und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts«, in: *Kat. Ausst. München 1993*, S. 114–123

- Sweeney 1987** J. Gray Sweeney: »Lawrence Carmichael Earle (1845–1921)«, in: Kat. Ausst. Muskegon 1987, S. 122–125
- TB** *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. v. Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig: E.A. Seemann 1950
- Tait 1886** John R. Tait: »David Neal«, in: *The Magazine of Art*, 9 (1885/86), S. 95–101
- Tangian 2010** Katia Tangian: *Spielwiese Kunstakademie: Habitus, Selbstbild, Diskurs*, Hildesheim [u.a.]: Olms 2010 [Studien zur Kunstgeschichte 182]
- Tappan 1914** Eva March Tappan (Hg.): *Italy, France, Spain and Portugal, a History of the World in Story, Song and Art*, Bd. 5, Boston, New York: Houghton Mifflin 1914
- Tatlock, Erlin 2005** Lynne Tatlock, Matt Erlin: *German Culture in Nineteenth-Century America. Reception, Adaption, Transformation*, Rochester, NY, Woodbridge, Suffolk: Camden House 2005
- Taube 2019** Isabel L. Taube: »William Merritt Chase's Cosmopolitan Eclecticism«, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 15 (2016), 3, URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn16/taube-on-william-merritt-chase-cosmopolitan-eclecticism> (Zugriff 12.08.2021)
- Tauber 2018** Christine Tauber: »Noch einmal: »Wider den Einfluss!«, in: Ulrich Pfisterer, dies. (Hg.): *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld: transcript 2018 [Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 47], S. 9–26
- Taylor 1863** Bayard Taylor: *Views A-Foot; Or, Europe Seen with Knapsack and Staff*, New York: G.P. Putnam 1863 [1. Aufl. 1846]
- Taylor 1935** Francis Henry Taylor: »Adolphe Borie–The Painter«, in: *Parnassus*, 7 (Dez. 1935), 7, S. 5–6
- Taylor 1975** Joshua C. Taylor: »The Persistence of Tradition«, in: Kat. Ausst. Washington 1987, S. 90–101
- Telesko 2008** Werner Telesko: »»Eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht«, Geschichtsmalerei und historische Buchillustration«, in: Kohle 2008, S. 269–299
- Thayer 1976** Donald R. Thayer: »Early Anatomy Instruction at the National Academy: The Tradition Behind It«, in: *American Art Journal*, 8 (Mai 1976), 1, S. 38–51
- Thistlethwaite 1983** Mark Thistlethwaite: »A Fall from Grace: The Critical Reception of History Painting, 1875–1925«, in: Kat. Ausst. New York 1983, S. 177–197
- Thomas 2010** Kerstin Thomas (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2010 [Passagen/Passages 33]
- Tiche, Lang 1997** Mary Ann Tiche, Elizabeth Ewing Lang: *Art America*, New York [u.a.]: McGraw-Hill 1977
- Timpano 2009** Nathan J. Timpano: »Marketing the European-American: William Merritt Chase, Munich and the Märchenkönig«, in: Fuhrmeister, Kohle, Thielemans 2009, S. 179–192
- Tittel 1978** Lutz Tittel: »Chronik von 1848–1878«, in: Kat. Ausst. Hamburg 1978, S. 5–67

- Tomkins 1973** Calvin Tomkins: *Merchants and Masterpieces, The Story of the Metropolitan Museum of Art*, New York: E.P. Dutton 1973
- Trapp 1985** Frank Trapp: »An Early Portrait by John White Alexander«, in: *Nineteenth-Century American Art*, Mead Art Museum Monographs, 5 (1985), S. 10–14
- Treadway 1975** Beth A. Treadway: »The Doll and Richards Gallery«, in: *Archives of American Art Journal*, 15 (1975), 1, S. 12–14
- Trodd, Denis 2000** Colin Trodd, Rafael Cardoso Denis (Hg): *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2000
- Trodd, Denis 2000a** Colin Trodd, Rafael Cardoso Denis: »Introduction: Academic Narratives«, in: Trodd, Denis 2000, S. 1–11
- Troyen 1984** Carol Troyen: »Innocents Abroad: American Painters at the 1867 Exposition Universelle, Paris«, in: *The American Art Journal*, 16 (1984), 4, S. 2–29
- Truettner 1971** William H. Truettner: »William T. Evans, Collector of American Paintings«, in: *American Art Journal*, 3 (1971), 2, S. 50–79
- Trumble 1887** Alfred Trumble: *Representative Works of Contemporary American Artists*, New York: Scribner's 1887
- Twain 1975** *Mark Twain's Notebooks & Journals*, Bd. 2, (1877–1883), hg. v. Frederick Anderson, Lin Salamo, Bernard L. Stein, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1975
- Uhde 1902** Fritz Uhde: »Erinnerungen an Michael Munkacsy«, in: *Kunstchronik*, 14 (6. Nov. 1902), 15, Sp. 73–76
- Uhde-Bernays 1947** Hermann Uhde-Bernays: *Im Lichte der Freiheit. Erinnerungen aus den Jahren 1880 bis 1914*, Berlin: Insel 1947
- Uhde-Bernays 1983** Hermann Uhde-Bernays: *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, 2. Teil: 1830–1900*, hg. v. Eberhard Ruhmer, München: Bruckmann 1983 (gleichn. rev. Originalausgabe v. Rudolf Oldenburg, Hermann Uhde-Bernays, München: Bruckmann 1927)
- Valentiner 1909** W.R. Valentiner: »Die deutsche Ausstellung in New York«, in: *Kunst und Künstler*, 8 (26. Apr. 1909), 8, S. 373–375
- Vanderpoel 1958** John H. Vanderpoel: *The Human Figure. Life Drawing for Artists*, New York: Dover 1958
- Van Rensselaer 1878** M.G.v.R. [Mariana Griswold Van Rensselaer]: »National Academy of Design, New York. Fifty-Third Annual Exhibition«, in: *American Architect and Building News*, 3 (27. Apr. 1878), 122, S. 149–150
- Van Rensselaer 1879** Mariana G. Van Rensselaer: »The Spring Exhibitions in New York. The National Academy of Design--The Society of American Artists, Etc.«, in: *The American Architect and Building News*, 5 (10. Mai 1879), 176, S. 148–149
- Van Rensselaer 1881** Mariana Griswold Van Rensselaer: »William Merritt Chase, First Article«, in: *The American Art Review*, 2 (Jan. 1881), 3, S. 91–98

- Van Rensselaer 1881a** Mariana Griswold Van Rensselaer: »William Merritt Chase. Second and Concluding Article«, in: *The American Art Review*, 2 (Feb. 1881), 4, S. 135–142
- Van Rensselaer 1883** Mariana G. Van Rensselaer: »From Bayreuth to Ratisbon.–Notes of a Hasty Trip.–XI«, in: *The American Architect and Building News*, 14 (28. Jul. 1883), 396, S. 39–40
- Van Rensselaer 1886** Mariana Griswold Van Rensselaer: *Book of American Figure Painters*, Philadelphia: J.B. Lippincott 1886
- Veer 1905** L. van der Veer: »Art Student Life in Munich«, in: *The International Studio*, 25 (März 1905), 97, S. 16–29
- Végyvári 1959** L. Végyvári (Hg.): *Katalog der Gemälde und Zeichnungen Mihály Munkácsys*, Budapest: Akadémiai Kiadó 1959
- Vevay 1873** Paul Vevay: »Munich: The Artist's Paradise–The Schools of Piloty and Kaulbach–the Favorite Painters of Germany–An Hour at the Cafe–A Meeting with Kaulbach«, in: *Boston Daily Advertiser*, 27. Sept. 1873, 77, S. 2
- Vinau-Wilberg 1989** Thea Vinau-Wilberg: »München und die Haager Schule«, in: *Kat. Ausst. München*, 1989, S. 385–412
- Vischer 1922** Friedrich Theodor Vischer: »Zustand der jetzigen Malerei« (1842), in: *Kritische Gänge*, hg. v. Robert Vischer, München: Meyer & Jessens, Bd. 5, 1922, S. 35–55
- Vitz 1967** Robert C. Vitz: *Cincinnati Art and Artists. 1870–1920*, Oxford, OH: Miami University Press 1967
- Vitz 1989** Robert C. Vitz: *The Queen & The Arts. Cultural Life in Nineteenth-Century Cincinnati*, Kent, OH: Kent State University Press 1989
- Vollmer** Hans Vollmer (Hg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, Leipzig: E.A. Seemann, 7 Bde., 1953–1962
- Mitchell 1994** W.J.T. Mitchell: »Imperial Landscape«, in: ders. (Hg.): *Landscape and Power*, Chicago: University of Chicago Press 1994, S. 5–34
- W.R.H. 1889** W.R.H.: »Art in St. Louis«, in: *The Art Amateur*, 2 (Feb. 1889), 3, S. 50
- Waetzold 1908** Wilhelm Waetzold: *Die Kunst des Porträts*, Leipzig: Hirth 1908
- Walcut 2016** Anna Walcut: »Chronology«, in: *Kat. Ausst. Washington 2006*, S. 201–213
- Waldmann 1927** Emil Waldmann: *Die Kunst des Realismus des Impressionismus im 19. Jahrhundert*, Berlin: Propyläen 1927
- Wallach 1998** Alan Wallach: *Exhibiting Contradiction. Essays on the American Museum in the United States*, Boston: University of Massachusetts Press 1998
- Wallach 1998a** Alan Wallach: »The American Cast Museum: An Episode in the History of the Institutional Definition of Art«, in: *Wallach 1998*, S. 38–56
- Walter 1988** Uli Walter: »Altstadt oder City? Stadtumbau um 1900«, in: *Prinz, Krauss 1988*, S. 98–106
- Ward 1879** George Nichols Ward: »Private Picture Collections in Cincinnati«, in: *Galaxy*, 10 (Okt. 1879), 4, S. 411–520
- Ward 1896** Edgar M. Ward: »Modern Schools of Painting, I–Carl von Piloty and his Pupils«, in: *Monthly Illustrated Home and Country*, 12 (1896), 2, S. 152–166

- Waschner 1927** Arthur E. Waschner: *Who's Who in Music and Art in Milwaukee*, Milwaukee: Advocate Publishing 1927
- Watkins 2000** Marie Watkins: *Painting the American Indian at the Turn of the Century: Joseph Henry Sharp and His Patrons. William H. Holmes, Phoebe A. Hearst, and Joseph G. Butler Jr.*, Diss. The Florida State University 2000
- Weber 1979** Bruce Weber: »Frank Duveneck and the Art Life of Cincinnati, 1865–1900«, in: Kat. Ausst. Cincinnati 1979
- Weber 1985** Bruce Weber: *Robert Frederick Blum (1857–1903) and his Milieu*, Diss. City University of New York 1985
- Webster 1987** Sally Webster: *William Morris Hunt, 1824–1879*, Cambridge: Cambridge University Press 1987
- Weeks 1881** Charlotte J. Weeks: »Lady Art Students in Munich«, in: *The Magazine of Art*, 4 (1881), S. 343–347
- Weidman 1985** Jeffrey Weidman: »William Rimmer«, in: Kat. Ausst. Brockton 1985, S. 3–13
- Weiermair 2000** Peter Weiermair: »Das Bild des Körpers: Überlegungen zu einem ikonographischen Thema«, in: Kat. Ausst. Salzburg 2000, S. 7–9
- Weigmann 1913** Otto Weigmann: *Sion Lonley Wenban, 1848–1897, kritisches Verzeichnis seiner Radierungen mit einer biographischen Einführung*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1913
- Weimer 1935** Aloysius G. Weimer: *J. Frank Currier*, MA Thesis, New York University 1935
- Weimer 1940** Aloysius G. Weimer: *The Munich Period of American Art*, Diss. University of Michigan, Ann Arbor, MI, 1940
- Weinberg 1976** H. Barbara Weinberg: »Thomas B. Clarke: Foremost Patron of American Art from 1872 to 1899«, in: *The American Art Journal*, 8 (Mai 1976), 1, S. 52–83
- Weinberg 1983** H. Barbara Weinberg: »Late-Nineteenth-Century American Painting: Cosmopolitan Concerns and Critical Controversies, in: *Archives of American Art Journal*, 23 (1983), 4, S. 19–26
- Weinberg 1991** H. Barbara Weinberg: *The Lure of Paris. Nineteenth-Century American Painters and Their French Teachers*, New York, London, Paris: Abeville 1991
- Weinberg 2009** H. Barbara Weinberg: »Cosmopolitan and Candid Stories, 1877–1915«, in: Kat. Ausst. New York 2009, S. 112–182
- Weinberg, Bolger, Curry 1997** H. Barbara Weinberg, Doreen Bolger, David Park Curry: »Introduction: Passionate Spectators«, in: dies.: *American Impressionism and Realism. The Painting of Modern Life, 1885–1915*, Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art, New York, Amon Carter Museum, Fort Worth [u.a.], New York: Abrams 1997, S. 3–33
- Weir 1878** John F. Weir: »Painting and Sculpture at the Centennial Exhibition. VI. The United States«, in: *The American Architect and Building News*, 3 (6. Apr. 1878), 119, S. 121–122
- Weisberg 1992** Gabriel Weisberg: *Beyond Impressionism: The Naturalist Impulse*, New York: Abrams 1992

- Wesenberg 2001** Angelika Wesenberg: [Katalogeintrag zu Liebermanns] »Schusterwerkstatt. 1881«, in: dies., Eve Förschl (Hg.): *Das XIX. Jahrhundert, Katalog der ausgestellten Werke*, Kat. Mus. Nationalgalerie Berlin, Leipzig: Seemann 2001, S. 236–237
- Weitenkampf 1897** Frank Weitenkampf: »German Painters on Modern Art, I–Franz von Lenbach, II–Anton von Werner«, in: *The Art Interchange*, 39 (1. Okt. 1897), 4, S. 84–85
- Welsch 1994** Wolfgang Welsch: »Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen«, in: Kurt Luger, Rudi Renger (Hg.): *Dialog der Kulturen. Die multi-kulturelle Gesellschaft und die Medien*, Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1994, S. 147–169
- Werner, Zimmermann 2002** Michael Werner, Bénédicte Zimmermann: »Vergleich, Transfer, Verflechtung: Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderungen des Transnationalen«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 28 (2002), S. 607–636
- Werner, Zimmermann 2006** Michael Werner, Bénédicte Zimmermann: »Beyond Comparison: Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity«, in: *History and Theory*, 45 (Feb. 2006), S. 30–50
- Westbrook 1878** Raymond Westbrook: »Open Letters from New York«, in: *Atlantic Monthly*, 41 (Juni 1878), 248, S. 782–790
- Weston 1938** Latrobe Weston: »Art and Artists in Baltimore«, in: *Maryland Historical Magazine*, 33 (Sept. 1938), 3, S. 213–227
- Westphal, Dominik 1986** Ruth Lilly Westphal, Janet B. Dominik: *Plein Air Painters of California/the North*, Irvine, CA: Westphal 1986
- White 1928** Henry C. White: »Benjamin R. Fitz«, in: *Art in America*, 16 (Juni 1928), S. 180–188
- White 1936** Nelson C. White: *The Life and Art of J. Frank Currier*, Cambridge: Riverside 1936
- Wichmann 1973** Siegfried Wichmann: *Franz von Lenbach und seine Zeit*, Köln: DuMont-Schauberg 1973
- Wierich 2009** Jochen Wierich: »Mutual Seduction: German art history and American art«, in: Groseclose, Wierich 2009, S. 41–60
- Wight 1880** P.B. Wight: »The Exhibitions, I.–Eighth Annual Fine Art Exhibition of the Inter-State Industrial Exposition of Chicago (Opened September 8, Closed October 20)«, in: *The American Art Review*, 2 (Nov. 1880), 1, S. 19–24
- Wijsenbeek 2003** Dinah Wijsenbeek: »Wallensteins Zug nach Eger«, in Kat. Ausst. München 2003, S. 181–193
- Williams 1878** P. Williams: »Mary Queen of Scots«, in: *The Aldine*, 9 (1878), 6, S. 178–179
- Williams 1973** H.W. Williams: *Mirror to the American Past. A Survey of American Genre Painting, 1750–1900*, Greenwich, CT: New York Graphic Society 1973
- Wilson 1980** Raymond J. Wilson: »Henry Alexander: Chronicler of Commerce«, in: *Archives of American Art Journal*, 20 (1980), 2, S. 10–13

- Wilson 1982** Raymond J. Wilson: »The First Art School in the West: The San Francisco Art Association's California School of Design«, in: *American Art Journal*, 14 (1982), 1, S. 42–55
- Wilson 1999** John Wilson: »Cincinnati Artists and the Lure of Germany in the Nineteenth Century«, in: *Queen City Heritage*, 57 (1999) 4, S. 2–19
- Weller 2014** Allen Stuart Weller: *Lorado Taft: The Chicago Years*, Urbana-Champaign, IL: University of Illinois Press, Krannert Art Museum 2014
- Wolf 1908** Georg Jacob Wolf: »Aphorismen«, in: ders.: *Kunst und Künstler in München*, Strassburg: Heitz & Mündel 1908, S. 1–8
- Wolf 1910** Georg Jacob Wolf: »Carl von Marr«, in: *Die Kunst für Alle*, 26 (1. Dez. 1910), 5, S. 97–109
- Wolf 1917** G.[eorg] J.[acob] Wolf: »Wilhelm von Diez und seine Schule«, in: *Die Kunst für Alle*, 33 (1./2. Okt. 1917), S. 1–18
- Wolf 1924** Georg Jacob Wolf: *Leibl und sein Kreis*, Kunstverein Hannover, München: Bruckmann 1924
- Wolf 1925** Georg Jacob Wolf: *Münchener Künstlerfeste, Münchener Künstlerchroniken*, München: Bruckmann 1925, S. 169–178
- Wolf 1981** Janet Wolf: *The social production of art*, New York: St. Martin's Press 1981
- Woodward 1892** Prof. C.M. Woodward: »The City of St. Louis«, in: *New England Magazine*, 11 (Jan. 1892), 5, S. 588–623
- Wundt 1897** Wilhelm Wundt: *Vorlesungen über die Menschen- und Thierseele*, Hamburg [u.a.]: Voss 1897
- Wurst, Streppelhoff 2003** Jürgen Wurst, Silke Streppelhoff: »Carl Theodor von Piloty (1826–1886) – Ein Künstlerleben«, in: Kat. Ausst. München 2003, S. 68–111
- Wyckoff 1898** Walter A. Wyckoff: »The Workers–The West. V–Among the Revolutionaries«, Illustrations by W.R. Leigh«, in: *Scribner's Magazine*, 24 (1898), 13, S. 91–111
- Young 1960** Dorothy Weir Young: *The Life and Letters of J. Alden Weir*, New Haven: Yale University Press 1960
- Zacharias 1985** Thomas Zacharias (Hg.): *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München: Prestel 1985
- Zacharias 1985a** Thomas Zacharias: »Gebaute Kunstanschauung – Zur Bedeutung des Neureuther-Baus«, in: Zacharias 1985, S. 88–101
- Zacharias 1989** Thomas Zacharias: »Akademie zur Prinzregentenzeit«, in: Horst Ludwig (Hg.): *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, Kat. Ausst. Villa Stuck, München, Stuck-Jugendstil-Verein e.V. 1989, S. 9–21
- Zacharias 1990** Thomas Zacharias: »Die Akademie zur Prinzregentenzeit«, in: *Franz von Stuck und die Münchner Akademie von Kandinsky bis Albers/e l'Accademia di Monaco da Kandinsky ad Albers*, Kat. Ausst. Museo d'arte moderna, Bolzano, Mailand: Edizione Mazzotta 1990, S. 19–37

- Zils 1913** Wilhelm Zils: *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiografien: mit zwölf Bildnissen und einem Anhang: »Münchner Verleger und Presse«*, München: Kellerer 1913
- Zimmermanns 1980** Klaus Zimmermanns: *Friedrich August Kaulbach 1850–1920. Monographie und Werkverzeichnis*, München: Prestel 1980
- Zimmermann 2009** Anja Zimmermann: *Ästhetik der Objektivität, Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2009 [Studien zur visuellen Kultur 10]
- Zonta 2004** Claudia A. Zonta: *Schlesische Studenten an italienischen Universitäten: eine prosopographische Studie zur frühneuzeitlichen Bildungsgeschichte*, Köln: Böhlau 2004
- Zorzi 2004** Rosella Mamoli Zorzi: »Figures reflected in the clear lagoon« Henry James, Daniel and Ariana Curtis, and Isabella Stewart Gardner«, in: Kat. Ausst. Boston 2004, S. 129–154

Register

A

Abbey, Edwin Austin 330, 344, 345, 357, 358
Abendschein, Albert 200
Adams, John Ottis 6, 101, 201, 300, 305, 309,
330, 350, 352-354
Ahl, Henry Hammond 220
Aiken, Frank 200
Alexander, Henry 105, 106, 200, 224, 226,
270, 279
Alexander, John White 6, 35, 44, 48, 56, 59, 63,
69, 122, 123, 126, 131, 142, 158, 166, 193,
199, 200, 241, 253, 254, 258, 259, 329, 422
Allen, Thomas E. 315, 316
Anderson, John 85, 86, 92, 95
Andriessen, Richard 138-140, 202, 203, 300
Anschütz, Hermann 133, 196-198, 217
Avery, Samuel P. 71, 72, 186

B

Bacher, Otto Henry 69, 76, 101, 102, 200
Baer, William Jacob 71, 82, 86, 102, 201, 254,
300, 306, 346
Bardwell, George W. 47, 191, 194
Barkhaus, Henry 105
Barth, Ferdinand 80, 121, 122, 193, 198-200,
294, 339
Bartlett, Frederick Clay 60, 92
Bastien-Lepage, Jules 280, 327
Beatty, John Wesley 44, 101, 122
Beck, Otto Walter 300
Bell, Edward August 69, 200, 297, 300, 301,
304, 306, 308-312
Benczur, Gyula 122, 126, 134, 142, 163, 182,
199-203, 346, 357, 398
Benjamin-Constant, Jean-Joseph 258
Beyschlag, Robert 249, 294, 356
Birch, Reginald Bathurst 105, 405

Birney, William Verplanck 59, 201, 330,
355-357
Bisbing, Henry Singlewood 59, 60, 81, 281,
345
Blum, Robert Frederick 82, 84, 86, 282, 287,
346, 358
Bonnat, Léon 77, 315
Boott Duveneck, Elizabeth 252, 258
Borie, Adolphe Edward 56, 82
Bouguereau, William Adolphe 186, 288
Boulanger, Gustave 90, 414
Braith, Anton 82
Breck, John Leslie 78
Brenneman, George W. 227
Brenner, Karl 63
Brouwer, Adrian 247, 265
Brown, John George 262, 267, 268, 270
Burleigh, Charles C. 235

C

Cabanel, Alexandre 258, 288, 314
Cain, Neville 197
Caliga, Isaac Henry (Stiefel, Isaac Henry) 42,
75, 77, 254, 287, 314, 315, 318, 355
Carolus-Duran, Émile Auguste 315
Carriere, Moriz 127, 149
Chase, Harry (Henry) 2, 94, 95, 121, 272, 281,
364
Chase, William Merritt VI, 1, 6, 16, 32, 37-39,
53, 56, 57, 59, 63, 69-72, 75-77, 82, 86, 91,
94, 95, 97, 108, 121, 122, 128, 146, 147, 152,
181, 184, 188, 190, 214, 218-220, 232, 236,
237, 243-246, 248, 250, 251, 254, 256-260,
262, 264-266, 272, 275, 278, 282, 283, 287,
290-294, 296, 297, 310, 346, 358, 360, 361,
364, 365, 368-372, 375, 377, 378, 380, 381,
383-387, 422

Clarke, Thomas B. 286, 287
 Clusmann, William 93, 201
 Cohen, George W. 361
 Connor, Richard 94
 Copley, John Singleton 323
 Cornelius, Peter von 24, 133, 196, 372
 Corwin, Charles Abel 89, 92
 Courbet, Gustave 223, 225, 231, 234
 Couture, Thomas 74, 84, 126, 193
 Covert, John 56, 60, 203, 208
 Covey, Arthur Sinclair 45, 47, 60, 91
 Cox, Kenyon 70, 84–86, 146, 147, 187, 190
 Creifelds, Richard 200, 220, 238, 239
 Crone, Samuel Hester 235, 260
 Cucuel, Edward 173
 Currier, Joseph Frank 2–4, 57, 63, 73, 74, 77,
 105, 108, 111, 122, 128, 176, 189, 197, 198,
 212, 220, 221, 238, 240, 241, 245, 251, 260,
 262, 264, 283, 292–295, 306, 338, 339
 Curry, Robert Franz 78

D

Dana, Charles E. 81
 Darling, Wilder 60, 85
 DeCamp, Joseph Rodefer 6, 75, 78, 84–86, 102,
 146, 189, 446
 Decker, Joseph 287
 Defregger, Franz 72, 106, 146, 271, 272, 335,
 337
 Deigendesch, Hermann Fred. 81
 Delaroche, Paul 79, 184, 288, 393, 394, 399
 Dengler, Frank (Francis) 1, 78, 85
 Diehl, Conrad 56, 89, 96
 Dielman, Frederick 2, 69, 70, 150, 152, 181,
 188, 227, 248–250, 260, 267, 270, 293, 294,
 329, 361
 Diez, Wilhelm 36, 37, 84, 121, 132, 133, 158,
 181, 198, 199, 212, 217, 218, 220, 224–228,
 230, 233, 234, 236, 238, 247–249, 252,
 254, 261, 272, 283, 293, 298, 300, 301, 304,
 312–314, 327, 339, 345, 377, 385, 413, 415

Dixon, Henry A. 105
 Doggett, Allen B. 47
 Duran, Carolus 193
 Dürer, Albrecht 201, 224, 238
 Dürr, Wilhelm 191
 Duveneck Boys 6, 56, 57, 60, 85, 86, 95, 110,
 124, 235, 252, 272, 300, 359
 Duveneck, Frank 1, 3, 6, 37–39, 48, 51, 56, 57,
 59, 60, 63, 66, 74–77, 81, 84–88, 91, 93, 102,
 108, 110, 111, 121, 124, 133, 167, 169, 183,
 188, 212, 217, 218, 220, 227–233, 235, 245,
 247–249, 251–254, 256, 258–264, 270, 272,
 278, 279, 283, 290, 291, 293, 294, 297, 300,
 306, 345, 361, 364, 370, 386, 421–423
 Dyer, Charles G. 91

E

Eakins, Thomas 39, 79–81, 132, 152, 153, 190,
 192, 290
 Earle, Lawrence Carmichael 89, 91, 200, 220
 Eberle, Syrius 106
 Edelfelt, Albert 322
 Eichelberger, Richard 306
 Enders, Frank 99, 200
 Engel, John Friedrich 71, 72
 Enneking, John J. 315
 Erdtelt, Alois 345, 386
 Evans, William T. 188, 285, 287

F

Farnham, Ammi Merchant 100, 197
 Farny, Henry Francis 6, 63, 85–87, 226, 227,
 270
 Fehrer, Oscar 208
 Fitz, Benjamin Rutherford 69, 70, 183, 254,
 300, 304, 306
 Forsyth, William J. 6, 44, 64, 101, 175, 176,
 201, 203, 204, 241, 299, 300, 302, 306, 309,
 329, 342, 350
 Freeman, Charles H. 81, 95, 252
 Freer, Frederick Warren 56, 69, 70, 90, 91, 93,
 188, 220, 221, 227, 249, 250, 270, 329, 361

G

Gabl, Alois 140, 200–202
 Gaugengigl, Ignaz Marzell (Marcell) 44, 75
 Gérôme, Jean-Léon 60, 70, 80, 81, 279
 Gibson, Gerolt 95
 Gies, John W. 101
 Gookins, James F. 89, 100, 198, 220
 Gottwald, Frederick Carl 101, 203, 300
 Greenbaum, Joseph 69
 Grell, Louis 92
 Groll, Albert 300, 341
 Gross, Richard 62, 72, 269, 272
 Grover, Oliver Dennett 59, 60, 89, 90, 92, 259
 Grube, Arthur 222
 Grütznér, Eduard 365, 371, 378–381, 383–386
 Guthertz, Carl 96
 Gysis, Nikolaus 142, 145, 170, 177, 200,
 203–205, 208, 218, 357

H

Habermann, Hugo von 184, 244, 245, 321,
 325, 351
 Hackl, Gabriel 47, 78, 123, 132, 134, 138, 139,
 145, 200, 202, 208
 Halbeisen, Charles 145
 Hallwig, Paul 63, 126, 203
 Hals, Frans 234, 236, 237, 245, 250, 262, 263,
 288, 325
 Hammer, John J. 62
 Happersberger, Frank 65, 106
 Harless, Emil (Harleß) 154–156
 Harnett, Michael William 81
 Harney, Paul 95, 270
 Hartman, Bertram C. 56
 Hartwich, Hermann 55, 200, 227, 252, 272,
 300, 361, 386
 Hasselbach, William J. 224
 Hasselbusch, Louis 81
 Hauser, John 86, 87, 150
 Hennings, E. Martin 45, 93
 Herkomer, Hermann Gustave 63, 65, 101, 200

Herkomer, Hubert 77, 285
 Hermann, Frank S. 227
 Herterich, Johann Caspar 171, 172, 176, 191,
 200, 206
 Herterich, Ludwig 45, 47, 82, 176, 191, 198,
 199
 Herter, Wilhelm Friedrich 62, 227, 313, 314
 Higgins, Victor 93
 Hiltensperger, Georg 133, 134
 Hitchcock, George 346, 347
 Hittel, Charles J. (Carlos) 106
 Höcker, Paul 45, 218, 227, 343, 344
 Hoesslin, George von 39, 76, 81, 197, 223, 226,
 272, 294, 329
 Holbein, Hans d.J. 201, 224, 237, 283
 Hopkins, George Edward 85, 86
 Horsefall, Bruce 87
 Horstmann, G. Henry 58
 Hunt, William Morris 74, 253

I

Israels, Jozef 327, 335

J

Johnson, Eastman 243, 262, 270
 Juergens, Alfred 93, 145, 203, 227

K

Kappes, Karl 63, 123, 158, 166, 173, 306
 Kaulbach, Friedrich August von 144, 145, 235,
 249, 294, 317, 324, 325, 356
 Kaulbach, Wilhelm von 24, 27, 30–32, 37, 70,
 77, 83, 132, 133, 227, 277, 372, 376, 377, 414
 Kavanagh, John 193, 300
 Keith, William 103, 105
 Keller, Arthur Ignatius 203, 300
 Keller, Henry G. 101, 206
 Keppler, Udo (Joseph Jr.) 227
 Kingsbury, Vernon 63, 200
 Kirkpatrick, Frank Le Brun 81, 200, 222, 294
 Kleiber, Max 149

Klepper, Max 208
 Knabl, Josef 106
 Knirr, Heinrich 319
 Koehler, Robert 40, 44, 48, 55, 81, 98, 99, 102,
 111, 125, 126, 137, 166, 193, 198, 199, 236,
 270, 272, 300, 301, 330, 334–337, 341
 Kollmann, Julius 150, 152, 156, 157, 263
 Kramer, Eduard 227
 Krämer, Peter 222, 269
 Kretschmer, Howard 95
 Krieger, Georg 63
 Kuehl, Gotthard 227, 261
 Kunath, Oscar 104
 Kurtz, Charles M. 50, 92
 Kurtz, William 50, 69, 71

L

Lamprecht, Hans 63
 Lang, Charles 71
 Langenmantel, Arthur von 413
 Lefebvre, Jules-Joseph 90
 Leibl-Kreis 7, 75, 201, 225, 232, 234, 250, 314,
 325, 386, 421
 Leibl, Wilhelm 35, 84, 131, 155, 165, 216, 223,
 225, 229–231, 233, 237, 243, 247, 249–251,
 257, 264, 273, 274, 292, 312, 313, 324, 343,
 344, 347–349, 352, 370
 Leigh, William Robinson 126, 128, 130, 196,
 203, 300, 301, 329, 330, 338–341
 Leisser, Martin 44, 56, 100, 208, 337
 Lenbach, Franz von 80, 131, 216, 217, 235,
 236, 254, 312, 313, 318, 321, 324–326, 343,
 370
 Leutze, Emanuel 28, 79, 376, 377
 Liebermann, Max 280, 282, 327, 330, 342–344,
 347, 358
 Lier, Adolf Heinrich 40
 Liezen-Mayer, Alexander 377
 Lindenschmit, Wilhelm d.J. 36, 75, 132, 144,
 158, 163, 217, 218, 223, 224, 238, 261,
 271–273, 275, 278, 279, 281, 293, 294,

299–301, 312–315, 324, 327, 338–340, 357,
 366, 377, 412, 414
 Lockwood, Wilton Robert 208
 Löfftz, Ludwig 37, 44, 45, 47, 122, 132, 176,
 180, 182, 198–202, 218, 224, 227, 261, 283,
 297–305, 308–310, 312, 319, 334, 338, 339,
 345, 346, 351, 377, 422
 Longman, John B. 95
 Ludwig I. 21, 24, 26, 27, 129
 Ludwig II. 30, 43, 217, 234, 371
 Lutz, Louis 86, 87

M

MacEwen, Walter 56, 59, 60, 93, 281, 306, 330,
 345–349, 357, 361
 MacMonnies, Frederick 159, 171–174, 196,
 206, 235
 Macy, William Starbuck 294, 361
 Makart, Hans 294, 370, 390, 394, 406, 413–415
 Manet, Édouard 225, 234, 247, 261
 Maris, Jacob, Matthijs und Willem 327
 Marr, Carl VI, 16, 45–47, 50, 55, 56, 63, 82, 98,
 99, 102, 107, 108, 111, 128, 132, 183–185,
 218, 222, 252, 269, 272, 319, 321–324, 329,
 330, 355, 357, 361, 364–366, 386, 410–417
 Max, Gabriel 132, 146, 183–185, 218, 252, 272,
 352, 366, 394–396, 399–402, 412, 413
 Maximilian II. 25, 26, 30, 149
 Mayer, Louis 99, 100
 Mc Gregor, Charles 222
 Meakin, Lewis Henry 86–88, 134, 141–144,
 170, 171, 173, 203, 204, 300, 304, 306
 Meersmann, Ferdinand 86
 Melchers, Julius Garibaldi (Gari) 91, 344,
 346–349
 Mente, Charles 294, 306, 345
 Meyer, Claus 343
 Meyer, Emil 126, 203
 Miller, Charles Henry 1, 40, 56, 69, 294, 361
 Miller, Ferdinand von 31, 45
 Millet, Frank 300

Millet, George Van 101
 Millet, Jean-François 74, 327, 335
 Mills, Charles E. 122, 259
 Moeller, Gustave 99, 208
 Moeller, Louis 69, 227, 287
 Mollier, Siegfried 160
 Mosler, Henry 85, 220
 Muhrman, Henry 2, 86, 188, 293, 294, 329
 Muhr, Philip (Phiz) 81
 Müller, Alexander 99, 100
 Mulvaney, John 94
 Munkácsy, Mihály 261, 331, 332, 360, 370
 Mura, Frank 145

N

Nacke, Karl 81
 Nauen, Paul 124, 145
 Neal, David Dalhoff 1, 37, 38, 40, 42, 56, 59,
 75, 77, 91, 111, 124, 219, 220, 232, 241, 242,
 269, 294, 330-333, 347, 364, 377
 Nichols, Harley DeWitt 99
 Niehaus, Charles J. 82, 85, 86
 Noah, George 145
 Noble, Thomas Satterwhite 84-87, 220
 Nowottny, Vincent 87, 300, 306

O

Orthwein, Percy 96

P

Paulus, Francis Petrus 60, 101, 300
 Pearson, Joseph Thurman Jr. 82
 Peck, Orrin 55, 106, 203, 254, 300, 301, 307,
 319, 320, 328, 329, 355
 Pfeifer, Hermann 99
 Phelps, William Preston 77
 Pieters, Evert 335
 Piglhein, Bruno 227, 321, 325, 415
 Piloty, Carl von 30-32, 35-37, 77, 80, 83, 85,
 123, 132, 133, 142, 144, 149, 157, 162, 163,
 184, 198, 200, 204, 206, 218-221, 233, 236,

238, 241-244, 257, 261, 271-273, 293, 299,
 301, 304, 332, 333, 360, 363-366, 370-372,
 374-381, 384-386, 392-394, 396, 398, 401,
 406, 412, 413, 415

Poole, Abram 92, 93

Potthast, Edward Henry 69, 82, 87, 305, 306,
 341, 361

R

Raab, Johann Leonhard 121, 122, 133, 134,
 157, 167, 197, 198

Ramberg, Arthur von 132, 220, 271-275, 333

Raschen, Henry 105, 106, 200, 227, 306, 339

Raupp, Karl 124, 126, 130, 131, 134, 142-144,
 164, 170, 200, 218, 392, 401

Reinhart, Albert G. (Ab) 35, 92, 123, 126, 132,
 329

Reinhart, Charles Stanley 69, 123, 329, 361

Reisinger, Hugo 50, 51, 96

Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 181, 224,
 236, 245, 279, 326, 414

Reynolds, Wellington Jarard 60, 208

Ribera, Jusepe de 180, 241, 299, 371

Richards, Samuel G. 6, 102, 134, 136-138, 173,
 177, 201, 204, 300, 301, 330, 350-352

Rimmer, William 151, 152

Rittenberg, Henry R. 82

Ritter, Louis 78, 86, 180, 254, 279

Robinson, Theodore 71

Roecker, Henry Leon 203

Rolshoven, Julius 59, 60, 93, 252, 254, 259,
 270, 359

Rosenberg, Henry Mortikar 252

Rosenthal, Toby Edward VI, 2, 16, 37-39, 46,
 55-57, 59, 66, 75, 77, 103-106, 111, 124,
 127, 193, 212, 232, 260, 262, 266, 268, 269,
 271, 272, 275, 329, 364-366, 388-406

Rossow, Otto Franz 62

Rubens, Peter Paul 182, 240, 241, 301, 326,
 372

Rückert, Johannes 160

Rüdinger, Nikolaus 150, 158–160, 172
 Rupert, Adam J. 89
 Ryder, Worth 103, 107

S

Sands, Louis 226
 Sargent, John Singer 77, 258, 315
 Schade, Robert 98, 99
 Schadow, Hans 124, 174
 Schmidt, Frank 85
 Schönleber, Gustav 307
 Schorn, Karl 363, 372
 Schwill, William Valentine (später Schevill)
 86, 102, 166, 176, 203–205, 254, 300, 301,
 313, 319, 324–327, 329, 330, 349, 355, 357
 Seitz, Otto 163, 217, 218, 221–223, 293, 294,
 299, 300, 377, 392, 412
 Selinger, Jean Paul 65, 74–77, 252, 259
 Seney, George I. 186
 Shannon, James Jebusa 258, 320
 Sharp, Joseph Henry 56, 60, 86, 87, 93, 106,
 203–205, 320, 341
 Shirlaw, Walter 1, 39, 44, 56, 57, 59, 70, 75, 76,
 89, 91, 108, 122, 128, 152, 167–169, 187,
 190, 197, 198, 212, 220, 237, 250, 251, 259,
 260, 271, 273, 275, 277–279, 290, 293, 294,
 297, 329, 361, 364, 369
 Siebert, Edward 227
 Simmons, Freeman Willis 222
 Smith, Frank Eugene (später Eugene, Frank)
 145, 227
 Sommer, William 56, 206, 207
 Spitzer, Emanuel 261
 Stebbins, Roland S. 78, 208
 Steele, Theodore Clement 6, 56, 101, 159,
 177, 182, 183, 201, 203, 204, 284, 300–302,
 306–309, 350
 Stone, James Madison 74–76, 222, 270
 Strähuber, Alexander 121, 125, 132–134,
 136–139, 155–157, 163, 176, 249, 294, 339,
 346

Strobridge, Frank 85
 Strong, Joseph Dwight Jr. 105, 106, 220, 405
 Stuart, James Reeve 94
 Stuck, Franz 44, 45, 55, 57, 146, 191, 324, 325
 Swett, William Otis Jr. 145, 300

T

Thor, Walter 93
 Tizian (Tiziano Vecellio) 233, 236, 237, 247
 Toaspern, Otto 145
 Tompkins, Frank Henry (Hector) 75, 78, 254,
 300, 306
 Trübner, Wilhelm 225, 227, 247, 260, 313, 321,
 325, 333
 Turner, Ross Sterling 78
 Twachtman, John Henry 1, 6, 56, 59, 70, 71,
 76, 82, 84–86, 92, 200, 251, 279, 281, 293,
 294, 346
 Tyson, Carroll Sargent 82

U

Ufer, Walter 93
 Uhde, Fritz von 327, 330, 343, 344, 348
 Uhle, Bernhard Albrecht 80, 81, 200, 220
 Ulrich, Charles Frederic 2, 42, 55, 56, 59, 63,
 69, 71, 86, 200, 212, 224, 271, 273, 278–287,
 306, 346, 357, 358
 Urban, Hermann 55, 65, 145, 206, 227

V

Vanderpoel, John Henry 90, 91, 154, 190
 van Dyck, Anthonis 236, 245, 247, 303, 312,
 325, 326, 372, 380
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 233,
 236, 237, 241, 245, 261, 288, 303, 333, 360,
 370, 383
 Vianden, Henry 97–99
 Vinton, Frederick Porter 59, 77, 152, 253, 254,
 259
 Volonakis, Konstantinos 94

W

- Wagner, Alexander 80, 85, 94, 121, 122, 132,
176, 196, 204, 206, 217–221, 223, 227, 236,
238–240, 243, 249, 299, 300, 332, 415
- Watts, George Frederic 49, 394
- Weir, John Alden 368
- Weir, Julian Alden 60, 290
- Welch, Thaddeus (Thad) 92, 103, 105, 270
- Welcker, Friedrich 94
- Wenban, Sion Longley 46, 102, 306
- Wendel, Theodore 78, 85, 86
- Wenzell, Albert 329
- Whistler, James McNeill 49, 60, 81, 92, 243,
310, 360
- Widmann, Max 173
- Williams, Virgil 100, 103–105
- Wilmarth, Lemuel 56, 69, 70, 125, 152, 178,
190
- Woelfle, Arthur William 208, 227
- Wolfe, John 374, 375
- Wores, Theodore 105, 106, 200, 220, 270

Z

- Zamacois y Zabala, Eduardo 371, 383
- Zügel, Heinrich 45, 146, 218

Anhang

Legende zur Schülerliste

Nachweis in: Hier wurden jeweils Quellen in Nachschlagewerken zu Lebzeiten und aktuelle Nachweise in Künstlerlexika oder auch online abgefragt; bei bekannten Künstlern ist nur eine kleine Auswahl aufgeführt.

AD	Koehler 1882/1884 (United States Art Directory and Year Book)
AM	Barrie 1989 (Artists in Michigan)
AYB	Artists Year Book 1905
GA	Kat. Ausst. Cincinnati 1979 (Golden Age)
Hu	Hughes 1986
K82	Koehler 1882/1884
Merrill	Merrill 1997
MF	Fielding 1971
OH	Haverstock, Vance, Meggitt, 2000 (Artists in Ohio)
Sa	Samuels, Samuels 1985
TB	Thieme Becker 1927
V	Vollmer
WC	Kat. Ausst. Washington 1993 (zur World's Columbian Exposition 1893)
WPA	WPA Guide
Wp	eigener Wikipedia Eintrag
www	irgendeine Form der Online-Präsenz, etwa auf askart.com, in den social media, nicht selten auf pinterest.de, auf Online-Auktionsplattformen, gelegentlich auch auf findagrave.com oder aber in Form von Links zu Museen, Blogtexten oder historischem Material

Bkg. Bekanntheitsgrad: 0 nicht nachweisbar, 1 nachweisbar, 2 erfolgreich, 3 national bekannt

Name In der oberen Zeile steht jeweils der Name wie im Matrikelbuch, darunter, falls abweichend, der in den USA gebräuchliche Namen.

Lebensdaten soweit bekannt

dt. Ein Kreuzchen weist auf eine vermutliche ethnisch-deutsche Herkunft.

Herkunft Matrikelbuch, USA Herkunftsort wie im Matrikelbuch verzeichnet

Start Staat Von diesem Bundesstaat startete der Schüler nach München (EU bedeutet Europa), weicht u. U. vom dem des Herkunftsortes ab

Beruf des Vaters laut Matrikelbuch

Religion laut Matrikelbuch

Alter Alter bei Eintritt, laut Matrikelbuch (häufig nicht korrekt)

Eintritt Jahr. Monat, laut Matrikelbuch

Klasse Eintrittsklasse, laut Matrikelbuch

Lehrer Mü. (zusätzliche) Lehrer an der Münchner Akademie, soweit bekannt

J. in Mü. Dauer des Aufenthalts in München in Jahren, soweit bekannt

Weiterbildung (zusätzliche Stationen der Weiterbildung in Europa)

Antw.	Antwerpen	Holl.	Holland
Belg.	Belgien	Ital.	Italien
Berl.	Berlin	Lon.	London
Duv.	bei Frank Duveneck in München oder Italien	P.	Paris
Dresd.	Dresden	Mü.	München, evtl. mit dem Namen des Lehrers oder der Schule, z.B.
Düs.	Düsseldorf		Ku.gew.sch. für Kunstgewerbeschule
Engl.	England	Span.	Spanien

Selten auftretende Orte wurden möglichst ausgeschrieben

späterer Lebensmittelpunkt

Hier muss sehr stark (ab-)gekürzt werden, da viele Künstler an mehreren Orten lebten. Angaben in Kapitälchenpaaren entsprechen den Abkürzungen für die US-amerikanischen Staaten.

tätig als

M	Maler	M: Mur.	Wandmaler
M: Fig.	Figurenmaler, das schließt auch Genre- und Historienmaler ein	M: NA.	Darsteller von Native Americans
M: Hist.	Historienmaler	M: Rel.	Maler religiöser Stoffe
M: Int.	Interieurmaler	M: Stilll.	Stillebenmaler
M: Lsch.	Landschaftsmaler	M: Panor.	Panoramaler
M: Marine	Marinemaler	M: Pts.	Porträtmaler
M: Min.	Miniaturmaler	M: Tier	Tiermaler
Aqu	Aquarellmaler	Karik	Karikaturist
Arch	Architekt	Kgew	Kunstgewerbler
B	Bildhauer	Lith	Lithograf
F	Fotograf	Rad	Radierer
Ill	Illustrator	Dir	Direktor
L	Lehrer: eventuell mit der Institution, an der er lehrte, etwa:		
AIC	Art Institute of Chicago		
ASL	Art Students League, New York		
ASL LA	Art Students League, Los Angeles		
Cin	McMicken School, Museum Art School, Cincinnati		
Cooper	Cooper Union, New York		
Cowles	Cowles School, Boston		
Ind	Indiana School of Art		
MFA	Museum of Fine Arts School Boston		
PAFA	Pennsylvania Academy of the Fine Arts		
Phl. Sch. IA	School of Industrial Art, Philadelphia		
Pratt	Pratt Institute, New York		
Princ.	Princeton University		
NAD	National Academy of Design		
Sch. SoD	bezieht sich auf School oder School of Design		
SFAI	San Francisco Art Institute		

Ungewöhnlichere Tätigkeiten wurden möglichst ausgeschrieben.

Schülerliste

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
AYB, Wp	1	Abendschein, Albert	1860–1914	x	New York	NY	+	prot.
AYB, MF, www, Wp	2	Adams, John O. Adams, John Ottis	1851–1927		Seymour	IN	Farmer	prot.
TB, V, www, Wp	2	Adams, John Quincy	1874–1933		Wien	EU	Professor	ev.
MF, www	1	Ahl, Henry Ahl, Henry Hammond	1869–1953		East Stanford	MA	Kramer	prot.
	0	Ahles, Ferdinand		x	New York	NY	Brauer	prot.
Obituary	1	Aiken, Franz Aiken, Frank	1859–1933		New York	NY	+	prot.
WC, Hu, www, Wp	2	Alexander, Heinrich Alexander, Henry	1860–1895		San Francisco	CA	Kaufmann	israel.
AD, AYB, MF, www, Wp	3	Alexander, W. John Alexander, John White	1856–1915		Pittsburgh	PA	(+) Kaufmann	prot.
www, Wp	2*	Allerton, Robert Allerton, Robert Henry	1873–1964		Chicago	IL	Bankier	prot.
OH, www	2	Anderson, John Anderson, John Octavius	1856–1898		Cincinnati	OH	Richter	unit.
OH	1	Andriehsen, Richard	1856–1910	x	Pittsburgh	PA	Civil- ingenieur	prot.
AYB, MF	3	Bacher, Otto Bacher, Otto Henry	1856–1909	x	Cleveland	OH	+	freirel.
	0	Bacon, Franz Heinrich			Chicago	IL	Ingenieur	prot.
MF, www	2	Bacon, Irving	1875–1962		Detroit	MI	Ingenieur	prot.
WC, AYB, TB, MF, www, Wp	2	Baer, Wilhelm Jacob Baer, William Jacob	1860–1941	x	Cincinnati	OH	Tapezierer	prot.
	0	Baldwin, Clarence E.			Wishkill NY *Fishkill	NY	Kächler	episc.
	0	Bardwell, Georg W.			Brooklyn	NY	Biblio- thekar	prot.
www	1	Barkhaus, Heinrich	1865–1886	x	San Francisco	CA	Buch- händler	prot.
www	1*	Barnum, Leslie	1846–1915		New York	NY	Banquier	prot.
OH, www	1	Bartlett, Clarence D. Bartlett, Clarence Drew	*1860		Athens Am	OH	Advokat	prot.
AYB, MF, www, Wp	2	Bartlett, Frederik Bartlett, Frederick Clay	1873–1953		Chicago	IL	Bankier	prot.
AYB, TB, MF	3*	Beathy, John U. Beatty, John Wesley	1851–1924		Wilkinsburg Am	PA		prot.
AYB, MF, www	2	Beck, Otto Walter	1864–1954	x	Dayton Am	OH	Gärtner	prot.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
20	1880.10	Naturklasse	Gabl, Löfftz	4 J?	Ital.	New York, Orange City, NJ	M, Autor zu Maltechnik
27	1880.10	Naturklasse	Benczur, Löfftz	7 J.		IN	M: Lsch., L: Ind.
22	1896.10	Malschule Marr	J.C. Herterich	1 J.	P., Lon.	Wien; USA	M: Pts.
22	1891.10	Malklasse Wagner	Stuck?	4 J.	Mü.: P.P. Müller	Washington; Newbury, MA	M: Pts.
16	1874.10	Antikenklasse Matrikel: 9. April 1875					
21	1881.10	Naturklasse		2 J.		NY	M: Min.
15	1875.10	Antikenklasse	Raupp, Löfftz, Lindenschmit	8 J.		New York; San Francisco	M: Fig., Int.
21	1877.10	Antikenklasse	Benczur	1 J.	Duv., Ital.	P.; New York	M: Pts., Fig., Mur.
21	1894.06	Naturklasse Gysis		3 J.	P.	IL	Philanthrop
21	1877.10	Naturklasse	Barth, Wagner	2 J.	Duv., Ital.	Keokuk; St. Louis; Chicago	M, L, F
22	1878.12	Antikenklasse	Hackl?, Gabl?, Löfftz	7 J.		Cincinnati	Lith
22	1878.12	Antikenklasse	Benczur	5 M.	Duv., Whistler	New York	M, Rad
22	1878.12	Antikenklasse					
29	1906.10	Malschule Zügel		4 J.		Detroit; Bedford, MI	Ill, Karik, M
20 3/4	1880.10	Antikenklasse	Sträuber, Benczur, Löfftz	5 J.	Mü.: 2 x	Mü.; New York	M: Min., L: Cooper, Princ.
30	1896.04	Malklasse Marr					
22	1890.10	Naturklasse Hackl					
20	1885.10	Vorbereitungsschule II Curs		1 J.	Mü.: Rosenthal	gest. in Mü.	
24	1871.02	Antikenklasse		1 J.?		20 J. in EU	Kritiker, Schriftsteller
33	1893.10	Malschule Marr			P.	London	
21	1894.06	Naturklasse Gysis		2 J.	P., Ital.	Chicago	M: Mur, Glasfenster, Kunstsammler
28	1876.04	Naturklasse			Duv.	Pittsburgh	M, Rad, Dir: Carnegie Inst.
23	1887.10	Naturklasse Gysis	Löfftz, Rümman	6 J.		Dayton; Cincinnati; New York	M: Mur., F, B, L: Cin, Pratt, Autor

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
OH	1	Beigel, Henry		x	Cincinnati	OH	Küfner	prot.
WC, AYB, MF, www	2	Bell, Eduard Bell, Edward August	1862–1953	x	New York	NY	+	prot.
	0	Bergmann, Oskar		x	Hoboken Am	NY	Gold- arbeiter	prot.
	0	Beyerreuther, Arthur		x	Detroit	MI	Dekora- tionsmal.	prot.
Wp, www	2	Biehle, August	1885–1979	x	Cleveland	OH	Dekora- tionsmal.	ohne
	0	Bilz, August, Friedrich		x	Des Moines	IA	Kaufmann	ev.
AYB, V, MF, www, Wp	2	Birch, Reginald Bathurst	1856–1943		London	CA	Literat	prot.
WC, AYB, www	3	Birney, Wilhelm Verplanct Birney, William Verplanck	1858–1909		Washington	DC	Jurist	prot.
WC, AYB, MF, www, Wp	3	Bisbing, Heinrich Bisbing, Henry Singlewood	1849–1933		Philadelphia	PA		prot.
TB, V	1	Boesseneccker, Joh. Boesseneccker, J. Henri	*1883	x	New York	NY	Privatier	luth.
www	2	Bohnen, Karl Bohnen, Carl	1871–1951	x	St. Paul Am	MN	Lehrer	kath.
MF, V, www, Wp	2	Borie, Adolf Eduard Borie, Adolphe E.	1877–1934		Philadelphia	PA	Bankier	prot.
	0	Bragger, Karl		x	Watertown AM	WI	Blumen- kenner	prot.
www, Wp	3	Breck, John Leslie	1860–1899		New York	NY	+	prot.
	0	Breithaupt, William		x	New York	NY	Hut- fabrikant	prot.
AYB, MF, TB	1	Brennemann, Gustav Brenneman, George W.	1856–1906	x	New York	NY	Privatier	kath.
	0	Brenner, Karl		x	Louisville Am	KY	Künstler	kath.
AYB, www	1	Breul, Hugo August	1854–1910	x	Saalfeld, Preussen	EU	Oberlehrer	prot.
	0	Breuer, Theodor		x	Cincinnati	OH	Schuh- macher	prot.
	0	Brickwedel, Wilhelm		x	New York	NY	Kaufmann	prot.
www	1	Brosius, Hermann	1851–1917	x	Milwaukee	WI	Hotel- besitzer	freirel
AYB, MF	1	Brown, J. Frank Brown, James Francis	1862–1935		New York	NY	Kaufmann	prot.
	0	Bruenn, Leo		x	Cincinnati	OH	Dr. der Medizin	prot.
	0	Budde, Karl		x	Englewood	NJ	Kaufmann	ev.
MF, www	1	Burleigh, Charles C.	1848–1882		Boston	MA		prot.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
23	1883.10	Naturklasse				Cincinnati	Lith
20	1881.10	Naturklasse	Currier	8 J.		New York	M: Fig.
20	1882.04	Malklasse Löfftz					
24	1887.10	Naturklasse Herterich					
24	1909.10	Zeichenschule Hackl					
26	1911.05	Zeichenschule Jank		3 J.	Mü.: Ku.- gew.sch.	Cleveland	M: Lsch., III
26	1897.10	Malschule Marr					
17	1873.05	Antikenklasse			Mü.: Rosen- thal, P., Antw., Ital.	EU; New York	III
22	1880.10	Naturklasse	Benczur, Lindenschmit	4 J.?	P.	New York	M, Aqu
27	1878.05	Naturklasse	Barth, Löfftz	3 J.	Mü.: Braith, P, Belg.: De Haas	Paris	M: Tier
19	1901.11	Zeichenschule Hackl			P. (Monet?)	New York	M: Mur.
34	1914.10	Zeichenschule Jank	Jank, Marr	3 J.	P.	St. Paul; P; Chicago	III, M: Pts.
23	1900.05	Naturklasse Gysis	Marr	3 J.	P.	Philadelphia	M: Pts., Stilll.
23	1876.10	Naturklasse					
19	1880.04	Antikenklasse		2 J.?	Antw., P.	Giverny; Boston	M: Fig., Lsch.
25	1908.11	Zeichenschule Raupp					
19	1873.10	Antikenklasse	Diez		Duv.	New York	M: Fig.
22	1887.10	Naturklasse Raupp					
25	1879.11	technische Malklasse			P.	Providence, RI	M: Pts.
25	1894.10	Malschule Marr					
22	1874.10	Naturklasse					
26	1877.10	Antikenklasse		2 J.		Milwaukee	Lith
23	1885.04	Naturklasse Herterich			P.	New York	M
27	1886.10	Malschule Liesen-Mayer					
25	1916.10	Zeichenschule Jank					
29	1878.10	Naturklasse				gest. in Dtl.	M, Kopist

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
	0	Buscher, Karl		x	Chicago	IL	Bildhauer	kath.
	0	Bussmann, Ferdinand		x	Pittsburgh	PA	Kaufmann	kath.
www	1	Cain, Heinrich Cain, Neville	1855–1935		Louisville	KY	Gerichtsschreiber	prot.
www	1	Carter, Freeland Carter, Freeland A.	1856–1948		Darien (Amerika)	WI		prot.
MF, WC, www	2	Chase, Heinrich Chase, Harry	1853–1889		Vermont (Am).	MO		prot.
AYB, MF, WC, www, Wp	3	Chase, William Chase, William Merritt	1849–1916		Indiana (Am)	MO	Geschäftsmann	prot.
V, www	1	Christlieb, Hermann	1886–1967	x	Cincinnati	OH	Gastwirt	ev.
AYB, MF	2	Clusmann, Willie Clusmann, William	1859–1927	x	Chicago	IL	Maschinist	prot.
	0	Cobb, Heinrich			Chicago	IL	Architekt	prot.
WC	1	Cohen, Georg Cohen, George W.	*1861		New York	NY		ohne
	0	Connor, Richard			St. Louis	MO		prot.
Hu, www	1	Cooke, Clyde Cooke, Clyde Benton	1860–1933		Salem Am	OR	gest. Mutter Künstlerin	prot.
	0	Cornich, Eduard			Philadelphia	PA	Kaufmann	prot.
WC, AYB, MF, Sa, www, Wp	2	Corwin, Charles Corwin, Charles Abel	1857–1938		Jacksonville	NY	Pfarrer	prot.
MF, www, Wp	3	Covert, John	1882–1960		Pittsburgh	PA	Apotheker	prot.
MF, www, Wp	2	Covy, Arthur Covey, Arthur Sinclair	1877–1960		Chicago	IL	Richter a.D.	prot.
	0	Crall, Egbert Leroy	*1848		Humden (Am) *Camden	NY	Arzt	prot.
MF, TB, www	2	Creifeld, Richard Creifelds, Richard	1854–1939		New York	NY		prot.
TB, www	2	Crone, Samuel Crone, Samuel Hester.	1858–1913	x	Memphis	TN	Sattler	prot.
	0	Cruse, August		x	Boston	MA	Kaufmann	kath.
AYB, MF, www	3	Currier, Frank Currier, Joseph Frank	1843–1909		Boston	MA	gest.	prot.
TB, V, www	2	Curry, Robert Franz	1872–1955		Boston	MA	Dir. Baumwollfabrik	kath.
Hu, www	1	Dabelstein, William Dabelstein, William Frederick	1884–1970	x	New York	NY	Tapezierer	luth.
	0	Dale, Geo			Bangor, Maine	ME	Kaufmann	prot.
AYB, MF, www	2	Dana, Charles Edmund	1843–1914		Philadelphia	PA	Advokat	prot.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
19	1877.10	Antikenklasse					
28	1871.05	Antikenklasse					
18	1872.11	Naturklasse			P.	Louisville	M, III, Autor
30	1886.10	Naturklasse Hackl		2 J.		New York; Leonia, NJ	III
19	1872.11	Antikenklasse		3 J.	Mü.: Bolo- nachi, P.	P; Holl.; New York	M: Marine
22	1872.11	Antikenklasse		6 J.	Venedig, EU	New York	M: Pts., Lsch., Stilll., L: ASL, Chase School, PAFA
28	1914.10	Bildhauerschule Kurz				Berlin	B: Tier
19	1878.10	Antikenklasse		6 J.	Stuttgart	Chicago	M: Lsch.
31	1914.10	Zeichenschule Hackl					
23	1884.10	Antikenklasse	Löfftz	4–5 J.	P.		
28	1863.10	technische Malklasse, Matrikel: 14. Nov. 1863					
20	1881.01	Antikenklasse		4–5 J.		Salem; ab 1893 San Francisco	
21	1872.04	Antikenklasse					
20	1877.10	Antikenklasse		2 J.	Duv.	Chicago; San Francisco	M: Panor., Mur., L
27	1909.04	Malschule Marr		3 J.	P.	New York	M: Fig.
27	1904.03	Malschule Marr		1 J.		Torrington, CT; Sarasota, FL	M: Mur., Fig.
24	1873.05	Antikenklasse		2 J.			
19	1872.11	Antikenklasse	Barth, Wagner	3–4 J.		New York	M: Pts., Fig.
20	1877.10	Antikenklasse		3–4 J.		Mü., Ital.	M: Fig.
40	1879.10	Antikenklasse					
28	1871.01	Antikenklasse		27 J.		Mü.	M: Lsch., Rad, L: priv.
20	1893.10	Malschule Marr		52 J.		Bayern	M: Lsch.
21	1906.05	Zeichenschule Raupp			Dachau, P.	New York; Minnea- polis, San Francisco	M: Mur., Lsch.
25	1871.05	Antikenklasse					
18	1861.01	Bauschule Lange			Dresd., PAFA	Philadelphia	L: Kunst- geschichte

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
WC, AYB, www	3	Dannat, William Dannat, William Turner	1853–1929		New York	NY	Proprie- taire	prot.
TB, www	2	Darling, Wilder Darling, Wilder M.	1856–1933		Sandusky, OH	OH	Civil- ingenieur	prot.
WC, AYB, MF, www, Wp	3	De Camp, Joseph R. De Camp, Joseph Rodefer	1858–1923		Cincinnati	OH		prot.
TB, MF, www	3	Deckert, Jos. Decker, Joseph	1853–1924	x	New York	EU	Schreiner	kath.
MF, www	2	Deigendesch, Hermann Deigendesch, Herman Fred.	1858–1921	x	Philadelphia	PA	Schuh- macher	prot.
www	1	Delisser, Lionell De Lisser, Richard Lionel	1849–1907		W. Indien	?	Banker	prot.
WC, AYB, Sa, www, Wp	2	Dellenbough, Frederik Dellenbaugh, Frederick Samuel	1853–1935		Buffalo	NY	Privatier	prot.
MF, www, Wp	2	Dengler, Frank Dengler, Franz Xaver	1853–1879	x	Cincinnati	OH	Advokat	ev.
	0	Denies, Louis			Cincinnati	OH	Schneider	kath.
	0	Dickert, Ignatius		x	New York	NY	Gastwirt	kath.
Hu, www	1	Dickson, Henry A.	1843–1926		Dixon (Am)	CA	Bauer	freirel.
AD, www	2	Diehl, Conrad Diehl, Conrad Rossi	1842–1933	x	Gonklingen/ Chicago	MO	Friedens- richter	prot.
WC, AYB, MF, www, Wp	3	Dielmann, Friedrich Dielman, Frederick	1847–1935	x	Buer- Hannover	MD	Gastwirt	luth.
	0	Dietz, William		x	Cincinnati	OH	Privatier	prot.
www	1	Dodge, Ernest G.	1863–1898		Acton Am	MA	Arzt	prot.
V, www	1	Dogget, Allan Doggett Allen B.	1860–1926		Bryan Am	MA	Prediger	prot.
www	2	Donaldson, Jno Donaldson, John M.	1853–1941		Edinburgh	MI	Kaufmann	prot.
Hu, www	1	Dowe, Arthur Dowe, Arthur Washington	1854–1930		New York	IL	Kaufmann	prot.
	0	Dudley, Alfred			New York	NY	Maler	prot.
	0	Durand, Karl			St. Louis	MO	Conditor+	freirel.
WC, AYB, MF, GA, www, Wp	3	Duveneck, Frank	1848–1919	x	Covington	OH	Privatier	kath.
	0	Dwight, Eduard Huntington			Hadley	MA		prot.
AYB, MF, www	2	Dyer, Charles Dyer, Charles Gifford	1846–1912		Chicago	IL	(Arzt)	prot.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
22	1875.04	Antikenklasse		3 J.	P., Florenz	P.	M: Fig.
19	1875.04	Antikenklasse		3 J.	P.	Holl.; New York; Toledo, OH	M: Fig., Lsch., L
20	1878.10	Naturklasse		1 J.	Ital., Duv.	Boston	L: PAFA, MFA, M: Pts., Fig.
26	1879.10	technische Malklasse	Lindenschmit	1 J.		Brooklyn; Dtlid.	M: Stilll.
21	1879.10	Antikenklasse				Philadelphia	M, Rad, L: Phl. Sch. IA
24	1872.11	Antikenklasse				Catskills, NY	M, F: Fig., Lsch.
21	1874.10	Antikenklasse		1 J.	P.	Cragmoor Art Colony, NY	M: NA., Lith, Topograf, Arch
18	1872.04	Antikenklasse		3 J.		Boston	B, L: MFA
22	1869.10	Antikenklasse, Matrikel: 12. April 1870					
22	1883.10	Antikenklasse					
34	1877.10	Antikenklasse				Dixon	M, F: Lsch.
17	1860.01	Antikenklasse, Matrikel: 11. Jan. 1861				Chicago; St. Louis; New York	L, Autor von Zeichenlehr- büchern
24	1872.11	Antikenklasse	Strähuber, Diez	4 J.		New York	M, III, Mosaizist, L: ASL
26	1893.10	Malschule Marr			P.		
28	1892.01	Naturklasse Raab				gest. Mitterndorf	
26	1887.04	Naturklasse Hackl				Brooklyn	M, Aqu: Lsch.
21	1874.10	Bildhauerschule	Wagmüller		P, Mü.: Polytechn.	Detroit	Arch
21	1875.10	Naturklasse		3 J.		San Francisco	M, F: Pts. Lsch.
24	1882.10	Naturklasse					
26	1877.10	Antikenklasse					
21	1870.01	Antikenklasse, Matrikel: 12. April 1870	Diez	9 J.	Ital., P.	Ital.; P.; Cincinnati	M: Pts., Fig., L
22	1878.11	Naturklasse					
26	1872.04	Antikenklasse		4 J.	Mü.: Neal, P.	EU; Nordafrika	M: Stilll., „Orient“

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
AYB, MF, AM, www, Wp	2	Earle, Ludwig Earle, Lawrence Carmichael	1845–1921		New York	MI	Fabrikant	prot.
MF, V, Hu, www	1	Edholm, Charlton Edholm, Charlton Lawrence	1879–1945		Omaha Am	NE	Schrift- steller+	ev.
	0	Ehrhart, Samuel		x	New York	NY	Pfarrer	prot.
TB, OH	1	Eichelberger, Robert Eichelberger, Robert Andrew	1861–1890	x	Urbana Am	OH	Kaufmann	prot.
	0	Emerson, Samuel			Philadelphia	PA	Professor	prot.
Merrill, www, Wp	2	Enders, Frank	1860–1921	x	Milwaukee	WI	Restaurant.	ohne Religion
WC, AYB, TB, MF, www, Wp	3	Ewen, Walter M. MacEwen, Walter	1860–1943		Chicago	IL	Bauunter- nehmer	kath.
Hu, www, Wp	2	Farmham, Ammi Farnham, Ammi Merchant	1846–1922		Silver Creek	NY		prot.
AYB, MF, Hu, GA, www, Wp	3	Farny, Heinrich Farny, Henry Francis	1847–1916		Cincinnati	OH	(Innen- arch.)	prot.
V, MF, www	2	Fehrer, Oscar	1872–1958	x	Brooklyn	NY	Juwelier+	konfes- sionslos
	0	Feld, William			Chicago	IL	Tischler	kath.
WC	1	Fellger, Chas. Jos.		x	Philadelphia	PA	Dr. der Medizin	kath.
	0	Filz, William		x	New York	NY	Maler	freirel.
WC, TB, MF, www, Wp	3	Fitz, Benjamin H. Fitz, Benjamin Rutherford	1855–1891		New York	NY	+	prot.
	0	Fletscher, Harald		x	Boston	MA	Kaufmann	prot.
	0	Fordham, Alden			San Francisco	CA	Kaufmann	prot.
WC, AYB, MF, www, Wp	2	Forsyth, William Forsyth, William J.	1854–1935		Indianapolis	IN	Maler	prot.
V, www	1	Freeman, Charles H.	1859–1918		Philadelphia	PA	Leder- händler	prot.
WC, AYB, MF, www	3	Freer, Friedrich Freer, Frederick Warren	1849–1908	x	Chicago	IL	Professor	prot.
	0	Fulton, Fred. A.			Hoboken	NJ	Kaufmann	prot.
AYB, V, www	2	Gänßlen, Otto Robert Gaensslen, Otto Robert	1876–1942	x	Chicago	IL	Gerber	prot.
	0	Gayler, Louis			New York	NY	Kaufmann	prot.
	0	Gibson, Gerolt			St. Louis	MO	Rechts- anwalt	prot.
AYB, TB, MF, www	2	Gies, Joseph Gies, Joseph W.	1860–1935	x	Detroit	MI	+	kath.
www	1	Gipner, Theodor Gipner, Charles Theodore	1839–1871 (?)	x	New York	NY	Leder- händler	prot.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
18	1872.11	Naturklasse	Barth, Wagner	9 J.?		Chicago; NJ; Grand Rapids	M: Pts., Lsch. L: AIC
21	1900.10	Naturklasse Herterich	(nicht eingetreten?)			Oakland; Dobbs Ferry, NY	M, Lith
22	1883.10	Naturklasse					
19	1880.10	Antikenklasse		4–5 J.	P., Schleiß- heim	OH; New York	M: Lsch., Rad
20	1875.12	Bildhauerschule					
19	1879.10	Antikenklasse	Gabl	5 J.		Milwaukee	M, M: Mur., Rad
19	1877.05	Antikenklasse		6 J.	P., Duv.	Mü.; Holl.; P.	M: Fig.
24	1869.05	Antikenklasse, Matrikel: 12. April 1870		2–6 J.	Wien, Duv.?	Buffalo, NY; San Diego	M: Pts., Lsch., L: Buffalo, Kurator
29	1875.11	technische Malklasse	Diez	3 J.		Cincinnati; 1885–1900 CA	M: NA., Lsch., L: Cin
24	1896.05	Naturklasse Hackl		6 J.	P., 2 x Mü.	New York; Mü.	M: Pts., Lsch.
18	1878.12	Antikenklasse					
22	1894.10	Malschule Lindenschmit					
32	1877.11	technische Malklasse					
27	1882.01	Naturklasse	Löfftz	3 J.		New York	M: Fig., Lsch., L: ASL
27	1871.05	Antikenklasse					
19	1877.11	Antikenklasse					
27	1882.04	Naturklasse		7 J.		Indianapolis	M: Lsch., L: Ind.
19	1878.10	Naturklasse			P., Duv.		
19	1868.10	Antikenklasse		5 J.	2 x Mü., P.	New York; Chicago	M: Pts., Fig., L: ASL, AIC
21	1896.06	Malschule Marr					
21	1897.11	Naturklasse Hackl		3 J.	P.	P.	M, B
26	1878.11	Naturklasse					
19	1883.10	Antikenklasse	Jan. 84 NK				
25	1885.10	Naturklasse Gysis		3–4 J.	P.	Detroit	M, L: Detroit Acad.
22	1861.03	Antikenklasse, Matrikel: 22. Mai 1862				gest. in Florenz	

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
	0	Goetz, Friedrich		x	New York	NY	Schneider- meister	prot.
Sa, OH, www	2	Gookins, James	1840–1904		Chicago	IL	Advokat	prot.
WC, MF, www, Wp	2	Gottwald, Friedrich Gottwald, Frederick Carl	1860–1941	x	Cleveland	OH	Drechsler- meister	kath.
OH	0	Gräff, Otto Graf, Otto (?)		x	Cincinnati	OH	+	ohne
Hu, www	2	Greenbaum, Joseph Greenbaum, Joseph David	1864–1940		New York	CA	Aktionär+	israel.
www	2	Grefe, Will Grefé, Will	1875–1957		Buffalo	IA	Kaufmann	prot.
Wp, www	2	Grell, Louis	1887–1960	x	Council Bluffs	IA	Schlachte- reibes.	ev.
AYB, TB, V, Sa, www, Wp	3	Groll, Albert Groll, Albert Lorey	1866–1952	x	New York	NY	Photo- graph	prot.
TB, MF	2	Groß, Richard Gross, Richard	1848–1912	x	Brooklyn	NY	Maler	prot.
WC, AYB, TB, MF, www, Wp	3	Grover, Oliver Dennett	1861–1927		Chicago	IL	Jurist	prot.
	0	Grube, Arthur		x	Brooklyn	NY	Privatier	prot.
	0	Haag, Arnold Haag, Arno (?)	*1885	x	Auburn, V.ST.	?	Ingenieur	prot.
	0	Haefeker, William A.		x	Philadelphia	PA	Rentier +	prot.
	0	Hager, Friedrich		x	Birmingham America	EU	Maler	
	0	Haider, Chas. Haider, Charles		x	Cincinnati	OH	Schuh- macher	prot.
	0	Halbeisen, Charles		x	Philadelphia	PA	Zuschnei- der	kath.
www	1	Hallwig, Paul	1865–1925	x	Baltimore	MD	Artist	prot.
MF	1	Hamann, Charles F.		x	Hoboken	NY	Uhr- macher	prot.
WC, www	2	Hammer, John J.	1842–1906	x	Westhafen/Pr.	NY	Kaufmann	prot.
TB, MF, www, Wp	2	Happersberger, Frank Happersberger, Frank H.	1859–1932	x	San Francisco	CA		prot.
MF, www, Wp	3	Harnett, Wilhelm Michael Harnett, William Michael	1848–1892		Philadelphia	PA	Bauer	kath.
AYB, Wp	2	Harney, Paul Harney, Paul E.	1850–1915		St. Louis	MO	Kaufmann	prot.
V, MF, www, Wp	2	Hartmann, Bertram Hartman, Bertram C.	1882–1960	x	Chicago	IL	Bank- beamter	ohne

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
19	1880.04	Antikenklasse					
30	1871.02	Antikenklasse	Raab, Wagner (?)	2 J.		Chicago; Indianapolis	M: Lsch., Feen, Lith
24	1882.10	Naturklasse	Löfftz	2 J.		Cleveland	M, L: Western Reserve
18	1890.10	Naturklasse Gysis				1893/94 Cincinnati	F
28	1892.11	Malschule Lindenschmit	Marr, Zügel		P.	San Francisco; Los Angeles	M: Pts., Lsch., Tier, L: ASL LA
21	1897.05	Malschule Marr	Marr		P.	Buffalo; New York; Miami	Ill
20	1908.05	Zeichenschule Raupp	Jank, Marr?	3 J.	Mü.: K. gew.sch.	Chicago	M: Fig., Pts.
20	1887.04	Naturklasse Gysis	Gysis, Löfftz	3–4 J.	Antw., Lon.	New York; ab 1906 im Westen	M: Lsch.
27	1875.10	Naturklasse	Defregger	7–8 J.		1877 in New York; Mü.	M: Hist., Fig., Int.
18	1879.10	Antikenklasse		1 J.?	P., Duv.	Chicago	M: Fig., Mur., L: AIC, priv.
23	1902.10	Malschule O. Seitz					
20	1905.11	Zeichenschule Raupp					
28	1890.10	Naturklasse Hackl					
21	1890.10	Naturklasse Herterich				England	
27	1882.04	Naturklasse				Cincinnati	
22	1884.10	Antikenklasse, am 13. April 1885 in Vor.schule eingetr.					
18	1883.10	Antikenklasse				Baltimore	M: Pts.
31	1889.10	Bildhauerklasse Ruemann					B
35	1877.10	Naturklasse	Löfftz, Wagner			Mü.; Alshiem; New York	M: Fig.
19	1879.04	Bildhauerschule	Knab, Eberle	8 J.		San Francisco; New York	B
33	1881.11	nicht aufgen.		3 J.	P., Lon., Mü.	New York	M: Stilll.
23	1874.10	Naturklasse	Barth, Lindenschmit	3 J.		St. Louis; Alton, IL	M: Tier, L: St. Louis Sch.
29	1911.10	Zeichenklasse Halm		1 1/2 J.	P.	New York	M: Mur., Stadtszenen, Aqu, Kgew

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
WC, AYB, TB, MF, www, Wp	2	Hartwich, Hermann Hartwich, Herman	1853–1926	x	Hudson	NY	[Kunst] Maler	prot.
TB, www, Wp	3	Haseltine, Herbert, Chevalier	1877–1962		Rom	EU	Kunstmaler	episc.
Identität unklar	0	Hasselbach, Wilhelm J.	*1846	x	Chicago	IL	Apotheker	luth.
AYB, MF, www	2	Hasselbusch, Louis	1863–1938 (?)	x	Philadelphia	PA	Schuhmacher	prot.
	0	Haßlach, Franz		x	New York	NY	Kunsthändler	kath.
	0	Hauff, William		x	Philadelphia	PA	Schreiner	prot.
www, Wp	2	Hauser, Joh. Hauser, John	1859–1913	x	Cincinnati	OH	Schreiner	prot.
	0	Heinmüller, Georg H.		x	New York	NY	Zeichenlehrer	prot.
AYB, MF, Sa, www, Wp	3	Hennings, Martin Hennings, E. Martin	1886–1956	x	Pennsgrave N. A.	IL	Arbeiter	luth.
	0	Hensen, Hermann			Cincinnati	OH		prot.
	0	Hering, Ernest (Emil?)	1872–1917	x	Staten Island	NY	Pastor	prot.
TB, V, OH, Hu, www	2	Herkommer, Hermann Herkomer, Hermann Gustave	1862–1935	x	Cleveland	OH	Bildhauer	prot.
AYB, TB, www	2	Hermann, Frank Hermann, Frank S.	1866–1942	x	New York	NY	Kaufmann	israel.
MF, www	1	Hermann, Max	1879–1954	x	New York	NY	Graveur	episc.
TB	2	Herter, Wilhelm Herter, Wilhelm Friedrich	1865–1888	x	New York	NY	Privatier	prot.
	0	Hettinger, William		x	Philadelphia	PA	Maschinist+	kath.
	0	Hewlett, H. Floyer			San Francisco	CA	Bankier	prot.
TB, MF, Hu, Sa, www	2	Hittel, Carlos (pseud.) Hittell, Charles J.	1861–1938		San Francisco	CA	Advokat	prot.
MF, www	2	Hoffmann, Maximilian	1888–1922	x	Trier	WI	Buchhalter	kath.
TB, V, MF, www	2	Hoffmann, Adolph Gustav Hoffman, Gustave Adolph	1869–1945	x	Rockville	CT	Mustermacher	prot.
	0	Hofmann, Johann Wilhelm		x	Philadelphia	PA	Fabrikdirektor	luth.
	0	Hofmann, Otto		x	Jersey, NY	NJ	Kaufmann	prot.
	0	Hogeboom, Eduard Earle			Schenectady, N.Y. Auburn	NY	Chemist	prot.
AYB, OH, www	2	Hopkins, Gg. E. Hopkins, George Edward	1855– nach 1923		Cincinnati	OH		prot.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
24	1877.10	Naturklasse	Diez, Löfftz, Braith	ca. 46 J.	P., Holl.	Mü.; 1893–96 New York	M: Fig., Lsch., Tier, Pts.
22	1899.11	Naturklasse Hackl			P., Rom	Paris	B: Pferde
28	1875.05	Antikenklasse	Lindenschmit	3–4 J.		Mü.	M: Lsch., Fig.
23	1886.01	Vorschule I. Curs			P.	Philadelphia	M: Pts.
19	1864.04	Antikenklasse					
20	1873.09	Antikenklasse					
22	1881.10	Antikenklasse +		5 J.	P., Düs.,	Cincinnati;	M: Pts., Lsch.,
28	1887.04	Naturklasse Gysis			2 x Mü.	Southwest; NM	NA.
35	1894.10	Naturklasse Raab					
27	1913.04	Malschule Jank	Jank, Stuck	3 J.		Chicago; ab 1921 Taos, NM	M: Lsch., Fig.
22	1871.10	Antikenklasse					
25	1897.10	Malschule Marr					
19	1881.10	Naturklasse, nicht aufge- nommen	Benczur	1 J.	P., Bushey, Herkommer School	Lon.; seit 1915 San Francisco; Auburn, CA	M: Pts.
18	1884.01	Antikenklasse		ca. 27 J.	Mü., P., Holl.	Mü.; New York	M
24	1903.11	Zeichenschule Hackl					M: Tier
19	1885.04	Malschule Diez	Diez			Stuttgart; Mü.	M: Pts.
21	1911.10	Malschule Marr					
18	1879.10	Antikenklasse					
22	1883.12	Antikenklasse		5 J. + 3 J.	P.	California	M: Lsch., Dioramen
23	1911.10	Bildhauerschule Kurz				Chicago	M, B
22 3/4	1891.10	Naturklasse Herterich	J.C. Herterich, Marr	5 J.?		Rockville, CT	M, Rad
23	1903.10	Malschule Marr					
18	1902.04	Zeichenschule Hackl					
21	1899.11	Naturklasse Hackl					
23	1878.10	Naturklasse	Hackl	1 J.?	Duv.	Cincinnati; Topeka; New York	M, Rad, L: Univ. Cin.

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
AYB, V, MF, OH, www, Wp	2	Horsfall, Bruce Horsfall, Robert Bruce	1869–1948		Cincinnati	OH	Metall- arbeiter+	ohne
TB, www, Wp	2	Hösslin, Georg Hoesslin, George	1851–1923	x	Pesth	MA	Kaufmann	prot.
	0	Houghton, Thomas A.			Brantfort Am		Leder- händler	prot.
	0	Howes, Alfred			Boston	MA	+	prot.
	0	Huben, Gustav A. Huben, Gustav(us)?	*1861		Springfield Am	OH	Kaufmann	prot.
	0	Iffland, Heinrich J.		x	Newark Am	NJ	Gastwirt	prot.
	0	Jacobs, Heinrich			New York	NY	Lehrer	kath.
	0	Jaeger, Karl		x	New York	NY	Aufseher	prot.
AYB, www	1	Jamieson, Percy Jamieson, Percy David Veronne	1884–1971		Evanston	IL	Kaufmann	
V, MF, www	1	Johnson, Frank Eduard Johnson, Frank Edward	1873–1934		Norwich Am	CT	Rentier+	prot.
	1	Johnson, Robert			San Francisco	CA	Rechts- anwalt	episc.
AYB, TB, V, MF, www, Wp	2	Juergens, Alfred	1866–1934	x	Chicago	IL	Farben- händler	prot.
	0	Junck, August		x	New York	NY	Schlosser- meister	kath.
	0	Kaper, Ephraim			Baltimore	MD	Privatier	mos.
MF, www	2	Kappes, Karl Kappes, Charles A.	1861–1943	x	Zanesville	OH	Hotel- besitzer	prot.
	0	Kassel, Philipp		x	Philadelphia	PA	Eisen- giesser	kath.
WC, OH, www	2	Kavonagh, John Kavanagh, John	1853–1898		Cleveland	OH	Schäffler- meister+	kath.
AYB, TB, MF, Sa, www, Wp	2	Keller, Arthur Ignatius	1867–1924	x	New York	NY	Kaufmann	prot.
WC, www	1	Keller, Charles Keller, Charles Frederick	1852–1928	x	Milwaukee	WI	Rentier	prot.
AYB, TB, MF, OH, www, Wp	2	Keller, Heinrich Keller, Henry G.	1869–1949	x	Cleveland	OH		freirel.
www, Wp	2	Keppler, Udo Keppler, Joseph Jr.	1872–1956	x	St. Louis	NY	Künstler	ohne
	0	Kesel, John		x	New York	NY	Mechaniker	prot.
AYB, TB, MF, www, Wp	2	Keyser, Ephraim	1850–1937		Baltimore	MD	Privatier	mos.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
22	1891.10	Naturklasse Gysis			P.	Cincinnati; New York; Washington	M: Dioramen, III
20	1870.10	Antikenklasse, Matrikel: 22. Mai 1872	Strähuber	ca. 40 J.	Mü.: Linden- schmit, Ital.	Mü, Ital.	M: Allegorien, Lsch.
30	1876.10	Naturklasse					
18	1884.10	Antikenklasse					
22	1884.04	Antikenklasse				Springfield, OH	M: Pts., III
20	1894.10	Naturklasse Gysis					
24	1889.10	Naturklasse Herterich					
27	1911.10	Zeichenschule Jank					
24	1908.06	Malschule Marr			P?, Ital.	Chicago; CA	M, Aqu, Autor
21	1895.01	Naturklasse Raab				Washington	M
33	1914.10	Zeichenschule Gröber					
20	1886.01	Vorschule I. Curs,	Diez	3 J.	P.	Chicago	M: Lsch., Rel., Mur.
22	1887.10	Naturklasse Gysis					
16	1853.10	Malerei					
22	1872.11	Antikenklasse					
22 31	1883.10 1902.10	Antikenklasse Malschule Marr		4 J.?	2-3 x Mü., P.	Zanesville, ab 1912 Toledo, OH	M: Pts., Lsch., L: priv.
26	1902.10	Zeichenschule Herterich					
26	1882.10	Antikenklasse	Gysis, Löfftz	2 J.	P.	Cleveland	M: Pts., Lsch., L: Cleveland Art Club
23	1889.10	Malschule Löfftz		3 J.		New York	M, III, Aqu
32	1885.10	Naturklasse Gysis				1893 Milwaukee; New York	M: Fig., Lsch., Tier
21	1890.10	Naturklasse Herterich	Zügel	4 J.	Düs., Karlsruhe	Pittsburgh; Cleveland	M: Tier, Lsch., Lith, L: Cleveland
18	1890.01	Malschule Diez		2 J.		New York	III, M, Chief Editor „Puck“
25	1870.10	Naturklasse					
24	1872.10	Bildhauerschule, Matrikel: 15. Okt. 1872	Widmann	4 J.		ab 1887 New York; ab 1893 Baltimore	B, L: Rinehart School

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
OH	1	Kingsbury, Vernon	*1855		Hamilton Am	OH	Literat/+ Künstler	prot.
MF, TB, www	2	Kirkpatrick, Frank Kirkpatrick, Frank Le Brun	1853–1917		Philadelphia	PA		prot.
Stadtarchiv Esslingen	2	Klein, Emil	1865–1943	x	Indianapolis	IN	Hufzahn- arzt	prot.
AYB, MF, www	2	Klepper, Max Klepper, Max Francis	1861–1907	x	New York	NY	Fabrikant	prot.
	0	Knab, Fritz		x	Chicopee Am	MA	Chemiker	kath.
	0	Knott, John			Dallas	TX	Kauf- mann+	kath.
	0	Koch, Daniel		x	Cincinnati	OH	Buch- drucker	ohne
Hu, www	1	Koch, Georg Koch, George Joseph	1884–1961	x	Newark Am	NJ	Litho- graph	kath.
WC, AYB, MF, www, Wp	3	Koehler, Robert	1850–1917	x	Hamburg	WI	Mechaniker	freirel.
V, MF, www, Wp	2	Korbel, Josef Korbel, Mario J.	1882–1954	x	Racim Am	WI	Ingenieur	evang.
www	2	Korder, Walter Korder, Walter O.R.	1891–1962	x	Hartford Am	CT	Dekorateur	
	0	Kraemer, Georg		x	Philadelphia	PA	Artist	prot.
	0	Kraemer, Louis		x	Philadelphia	PA	Maler	prot.
TB	1	Kramer, Eduard Kramer, Edward A. (?)	1866–1941	x	New York	NY	Schneider- meister. u. Kaufmann	kath.
AD, TB	2	Krämer, Peter	1857–1930	x	Philadelphia	PA	Maler	prot.
	0	Krause, Karl Wilhelm		x	Chicago	IL	+	prot.
	0	Krehbiel, Otto		x	New York	NY	Dr. der Medizin+	prot
WC, Sa, www	2	Kretschmar, Howard Kretschmar, Howard S.	1845–1933	x	St. Louis	MO	Privatier	prot.
	0	Krieger, George		x	New York	NY	Bild- schnitzer	prot.
	0	Krieger, Louis		x	Baltimore	MD	Schneider	prot.
	0	Krüger, Hermann		x	Baltimore	MD	Maler	luth.
	0	Kudlich, Paul		x	Hoboken Am	NJ	Doktor	unit.
	0	Kuhn, Heinrich		x	Detroit	MI	+	prot.
TB, V, MF, Sa, www, Wp	3	Kuhn, Walt	1877–1949	x	New York	NY	Privatier	prot.
	0	Kurz, Louis Otto		x	Chicago	IL	Maler	kath.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
26	1881.10 1882.03	nicht aufgen. Naturklasse	1882 bei Gabl			New York	M, III
23	1876.10	Antikenklasse	Strähuber, Barth, Seitz	3 J.?		Philadelphia	M: Int., Aqu
20	1884.11	Malschule		2 J.?	Stuttgart	Stuttgart	M: Hist., III
26	1887.10	Naturklasse Hackl		2 J.	Mü.: Univ. Veterinärm.	New York	M: Tier (Pferde), III
24	1890.04	Naturklasse Herterich					
30	1910.10	Malschule Marr					
19	1891.10	Naturklasse Gysis					
22	1906.10	Malschule Löfftz				New York; Mystic, CT; Carmel, CA	M: Marine, Lsch.
23	1873.10	Antikenklasse	Barth, Löfftz, Defregger	ca. 16 J.		Mü.; Minneapolis	M: Fig., Pts., L/Dir: Minne- sota Sch.
24	1906.05	Bildhauerschule Kurz		ca. 5 J.	Berlin	New York; Havanna	B
21	1912.10	Malschule Marr				Hartford, CT	M: Pts., Mur., L
21	1905.05	Zeichenschule Hackl, nicht eingetreten					
18	1873.05	Antikenklasse					
25	1892.05	Naturklasse Herterich	Diez		P.	New York	M: Religiöses
16	1873.10	Antikenklasse	Strähuber, Barth, Seitz	63 J.	Stuttgart	Mü.	M: Fig., III
24	1884.10	Malklasse					
28 1/2	1875.06	Antikenklasse					
29	1874.10	Bildhauerschule		4 J.		St. Louis; IL; MI	B: Pts., L: St. Louis Sch.
21	1881.10	Bildhauerschule					
22	1895.10	Malschule Marr					
20	1873.11	Bildhauerschule					
25	1883.10	Naturklasse					
18	1874.05	Bildhauerschule					
24	1901.11	Malschule Zügel		3 J.	P., Holl., Ital.	New York	M, L: ASL, New York Sch.
19	1879.10	Antikenklasse					

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
www	1	Lache, Albert Laché, Albert R.	1863–1910	x	Philadelphia	PA	Gold- schmiede- meister	prot.
	0	Lamprecht, Hans		x	Hoboken	NJ	Kunst- maler	kath.
	0	Lando, Salomon			San Francisco	CA	Kaufmann	israel.
AYB, MF, www	1	Lang, Charles Lang, Charles M.	1860–1934	x	Albany	NY	Gewerbs- mann	prot.
WC, AYB, MF, Sa, www, Wp	3	Leigh, William Leigh, William Robinson	1866–1955		Baltimore	MD	Landbauer	bisch.?
TB, www	2	Leißer, Martin Leisser, Martin B.	1845–1940	x	Pittsburgh	PA	Tagelöhner	prot.
	0	Levick, Richard	1864–1917		Philadelphia	PA	Kaufmann	prot.
www	2	Lieftuchter, Felix	1882–1971(?)	x	Cincinnati	OH	Schreiner	kath.
MF, www	1	Linde, Oßip Linde, Ossip Leonovitch	1871–1940	x	Chicago	IL	Lehrer+	prot.
	0	Livingstone, Rolland			California	CA	Berg- ingenieur	prot.
AYB, TB, MF, www	2	Lockwood, Wilton Lockwood, Wilton Robert	1861–1914		New York	NY	Kaufmann	prot.
	0	Longman, John B.	*1860		St. Louis	MO	Redakteur	prot.
	0	Lord, Georg			New Jersey	NJ	Privatier	prot.
	0	Luedicke, Otto		x	Milwaukee	WI	Redakteur	ohne
	0	Lunt, Georg			Boston	MA	Rentier	prot.
WC, TB, GA, www	2	Lutz, Louis Lutz, Lewis Cass	1855–1893	x	Cambridge Am	OH	Kaufmann	prot.
AYB, V, MF, www	2	Mac-Ginnis, Henry Mac Ginnis, Henry R.	1875–1962		Muncie, Ind.	IN	Privatier	prot.
V, MF, www	2	Mackall, Gill Mackall, Robert McGill	1889–1962		Baltimore	MD	Kaufmann	episc.
AYB, MF, Sa, www, Wp	3	MacMonnies, Frederick	1863–1937		Brooklyn	NY		
	0	Mac Neil-Barbour, Archie			New York	NY	Kaufmann	prot.
Ency. New Orleans Artists	1	Marcou, Sam			New York	NY	Metzger- meister	prot.
WC, AYB, MF, www, Wp	3	Marr, Karl Marr, Carl von	1858–1936	x	Milwaukee	WI	Graveur	freirel.
www	1	Martini, Herbert Martini, Herbert E.	*1888	x	Brooklyn	NY	Kaufmann	kath.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
24	1887.10	Naturklasse Gysis				Philadelphia	M: Fig., Lsch., Rad, L
	1891.10	Naturklasse Herterich					
23	1887.04	Naturklasse Gysis					
20	1877.10	Antikenklasse	Benczur, Löfftz		Ital., Engl.	Albany, NY	M, B: Pts., L
17	1883.10	Antikenklasse	Raupp, Gysis, Lindenschmit	15 J.		New York; Westen	M: Lsch., NA., Dioramen
23	1869.05	Antikenklasse	Wagner, Diez?	2 J.	P.	Pittsburgh	M: Lsch., L: Pittsburgh Sch.
22	1885.10	akad. Vorschule, I. Curs			P.		
19	1901.11	Malschule Marr				Mittlerer Westen	M: Mur., Rel.
30	1903.10	Malklasse Marr			P.	Paris	M: Lsch. (Stadt)
35	1909.04	Malschule Marr					
22 3/4	1891.04	Naturklasse Hackl			P., Lon.	New York; Lon.; P; ab 1895 Boston	M: Pts., Botanik
25	1886.01	akad. Vorschule I. Curs			P.		
21	1890.10	Naturklasse Hackl					
24	1894.10	Naturklasse Herterich					
23	1872.11	Antikenklasse					
26	1881.10	Antikenklasse		3 J.	P.	Cincinnati	M: Stilll., Int., L: Cin.
25	1901.04	Malschule Marr		4 J.	P, Mü.: M. Weinhold, H. Obrist	Trenton, NJ	M: Pts., Mur, L: Trenton Sch.
22	1911.10	Zeichenschule Raupp			P.	Baltimore	M: Mur., Glasfenster
21	1884.10	nicht in Matrikel- buch, Natur- u. Bildhauerklasse	Herterich, Widmann	1 J.	P.	Giverny; New York	M, B: Fig.
20	1880.04	Naturklasse					
24	1899.11	Naturklasse Herterich				New Orleans 1908–16	M, L
19	1877.10	technische Malklasse	Seitz, Max Lindenschmit	ca. 55 J.	Weimar, Berlin	Mü.	M: Fig., L: Akademie
24	1912.05	Zeichenklasse Jank		ca. 2 J.		New York	M, Ill, Rad: Fig., Farbenhersteller

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
	0	Mayer, Felix Conrad		x	New York	NY	Privatier	prot.
AYB, TB, MF, www	2	Mayer, Louis Mayer, Louis B.	1869–1969	x	Milwaukee	WI	Schuh- fabrikant	prot.
	0	Mc Gregor, Charles			Waco Texas	TX	Arzt	prot.
V, Sa, www	2	M-Couch, Gordon Mallet/McCouch	1885–1956		Philadelphia	PA	Rechts- anwalt	
TB, AYB, MF, GA, www, Wp	2	Meakin, Louis Henry Meakin, Lewis Henry	1850–1917		Cincinnati	OH	Maler	prot.
WA	1	Meier, Emil Meyer, Emil H.	*1863	x	Baltimore	MD	Kaufmann	prot.
MF, www	2	Mente, Charles	1857–1933		New York	NY	Musiker	prot.
	0	Merk, Friedrich		x	Sank City Am	WI	Schäffler- meister	kath.
OH, www	2	Mersmann, Ferdinand	*1852	x	Cincinnati	OH	Kaufmann	prot.
	0	Metzger, Frank B.		x	Indianapolis	IN	Agent	engl. Kirche
	0	Metzger, Otto		x	Indianapolis	IN	Privatier+	ohne
www, OH	1	Metzner, August		x	Indianapolis	IN	Litho- graph	prot.
	0	Miller, Albert			Hartford	CT	Kauf- mann+	ev.
www	1	Miller, Julian Lamar, Julian K. Miller	1893–1967		Augusta	GA	General	prot.
AYB, MF, www	2	Millett, Georg Millett, George Van	1864–1953		Kansas	MO	Litho- graph	prot.
www	1	Mills, Karl E. Mills, Charles E.	1856–1956		Pittsburgh	PA		prot.
TB, MF, www, Wp	2	Mills, Theodor Mills, Theodore Augustus	1839–1916		Charlestown	SC	Bildhauer	prot.
www	1	Mills, Theophilus Mills, Theophilus Fisk	1840–1916		Charlestown	SC	Bildhauer	prot.
	0	Mitchel, Heinrich			San Francisco	CA	Portier	prot.
V, MF, www, Wp	2	Moeller, Gustav Moeller, Gustave	1881–1931	x	Milwaukee	WI	Versiche- rungs+	luth.
Merrill	1	Möller, Leo Moeller, Leo	*1867	x	New York	NY	Zimmer- mann	prot.
WC, AYB, TB, MF, www, Wp	3	Möller, Louis Moeller, Louis Charles	1855–1930	x	New York	NY	(*Kunst) Maler	prot.
	0	Moore, Cleves M.			Cincinnati	OH	Doktor	prot.
AYB, TB, MF, GA, www, Wp	3	Mosler, Henry	1841–1920	x	Cincinnati	OH	Fabrik- besitzer	irael.
Merrill	2	Muhr, Phiz Muhr, Phillip	1860–1916	x	Philadelphia	PA	Rentier	israel.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
19 1/2	1895.10	Naturklasse Gysis					
25	1894.10	Malschule Höcker			Weimar, P.	Milwaukee; ab 1913 New York	M, B, L: ASL Milwaukee
28	1897.04	Malschule O. Seitz					
24	1908.11	Malklasse Marr	Zügel	4 J.		Zürich; Ascona; Locarno	M, Rad, III
32	1882.12	Antikenklasse	Gysis, Löfftz	4 J.	P, Ital., Holl.	Cincinnati	M: Lsch., L: Cin.
20	1883.10	Antikenklasse				Washington; New York	M, Aqu, L
23	1879.10	Antikenklasse	Gabl, Löfftz	3 J.		New York	M, III, Aqu
26	1884.01	Bildhauerschule					
19	1872.04	Bildhauerschule	Knabl	1 J.		Indianapolis; Cincinnati	B, Keramiker, L: priv.
22	1875.05	Antikenklasse, Matrikel: 21. Mai 1875					
28	1889.10	Naturklasse Herterich					
27	1880.10	Antikenklasse					
37	1908.05	Malklasse Marr					
18	1911.10	Zeichenschule Hahn				Atlanta	M: Pts.
22	1886.10	akad. Vorschule I. Curs	Gysis, Löfftz	4 J.	P, Holl.	Kansas City	M: Pts., L, Kura- tor, Restaurator
22	1878.11	Antikenklasse		1 J.	Duv., Ital., P.	Boston; Dedham, MA	M: Pts., Lsch., Mur., Glasfenster
21	1860.05	Bildhauerklasse	Widmann	5 J.		Charleston, SC; Washington; Pittsburgh	B
20	1860.05	Bildhauerklasse		5 J.		Washington	B
23	1876.10	Antikenklasse					
26	1907.10	Zeichenschule Hackl	Marr	4 J.?	P.	Milwaukee	M: Lsch., L: Milwaukee ASL
24	1891.10	Naturklasse Herterich			Karlsruhe	Stansfield, MA	
18	1873.10	Antikenklasse	Diez	6 J.?	Duv.	New York	M: Fig., Int.
23	1879.10	Antikenklasse					
34	1876.02	technische Malklasse	Wagner	3 J.	Düs., P.	bis 1894 Paris; New York; Cincinnati	M: Fig.
19	1879.10	Antikenklasse			P.	Philadelphia	L: Phl. Sch. IA.

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
WC, TB, AYB, www, Wp	3	Muhrmann, Heinrich Muhman, Henry	1854–1916	x	Cincinnati	OH	+	prot.
AYB, TB, V, MF, Hu, www	2	Müller, Alexander Mueller, Alexander	1872–1935	x	Milwaukee	WI	Kaufmann	luth.
AD, TB, AYB, MF, www, Wp	3	Müller, Charles Miller, Charles Henry	1842–1922		New York	NY	Rentier	prot.
	0	Müller, Georg Franz		x	Cincinnati	OH	Privatier	prot.
www	1	Müller, Louis Mueller, Louis F.	1886–1958	x	Indianapolis	IN	Kaufmann+	prot.
MF, TB, Sa, www, Wp	2	Mulvany, Ino Mulvaney, John	1844–1906		Chicago	IL		prot.
AYB, TB, www, Wp	2	Mura, Frank	1861–1913		New York	NY	Designer	kath.
	0	Muß-Arnolt, Gustav		x	New York	NY	+	prot.
www	1	Nacke, Karl Nacke, Karl G.		x	Philadelphia	PA	Metall- warenfabr.	prot.
TB, MF, AYB, Hu, www, Wp	3	Neal, David Neal, David Dalhoff	1838–1915		Charlestown	CA	Architekt	prot.
WC, TB, MF, AYB, www	2	Newmann, Karl Newman, Carl	1858–1932		Philadelphia	PA	Privatier	
AYB, MF, www	2	Nichols, Harley Nichols, Harley de Witt	1859–1939		Barton Am	WI	Agent	prot.
TB, MF, www, Wp	2	Niehaus, Karl Niehaus, Charles Henry	1855–1935	x	Cincinnati	OH	Maurer	prot.
	0	Niemaier, Hermann		x	New York	NY	Buchhalter	prot.
	0	Noah, Georg			Boston	MA	Rentier	prot.
AYB, TB, GA, www, Wp	2	Noble, Thomas Noble, Thomas Satterwhite	1835–1907		St. Louis	OH	Kaufmann	prot.
	0	Noer, J. Georg		x	San Francisco	CA		prot.
WC, AYB, TB, GA, OH, www	2	Nowotny, Vincent Nowotny, Vincent N.	1864–1908		Springfield Am	OH	Kaufmann	prot.
TB, V, MF, Sa, www, Wp	2	Oberhardt, Wilhelm Oberhardt, William	1882–1958	x	Amerika	NJ	Schreiner	confes- sionslos
	0	Obermiller, Philipp		x	Toledo	OH	Dr. der Medizin	kath.
	0	Oppenheimer, Irwin		x	New York	NY	Rentier	prot.
www, Wp	1	Orthwein, Percy	1888–1957	x	St. Louis	MO	Privatier	prot.
Merrill, www	2	Ostendarp, Bonaventura Fr. Bonaventure Ostendarp	1856–1912		Cincinnati	OH	Zeitungs- agent	kath.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
22	1876.10	Antikenklasse		2 J.	Lon., Whistler	New York; 1878 Lon.; ab 1901 Meißen	M, Aqu: Lsch., Fig.
24	1896.11	Malschule Marr		3 J.	Weimar	Milwaukee; San Marino, CA	M, Dir: ASL Milwaukee
25	1867.10	Antikenklasse		2 J.	Mü.: Lier	Long Island; New York	M: Lsch., Autor
27	1893.10	Naturklasse Hackl					
19	1905.05	Zeichenschule Hahn					
25	1869.10	Antikenklasse, Matrikel: 24. April 1870		1–2 J.	P., Düs.	Mittlerer Westen; Brooklyn	M: Hist., Fig.
23	1884.10	Antikenklasse, am 13. April in Vorber. schule eingetr.	Löfftz, Herterich	ca. 5 J.	Holl.	1891–1915 Lon.; Brooklyn	M: Lsch., Marine, Pts.
26	1883.04	Malschule					
20	1893.04	Bildhauerklasse Ruemann				Philadelphia	L: Phil. Museum Sch.
24	1862.01	Antikenklasse Matrikel: 28. März 1862	Wagner, Piloty	ca. 47 J.	Mü.: Ainmiller	Mü.	M: Pts., Fig., Hist.
25	1883.10	Naturklasse			P.	Philadelphia	M: Pts., Zeichner, L: PAFA
27	1886.10	Naturklasse Hackl			Ital.	Brooklyn; Los Angeles	M, III, L: Echo Mountain Sch.
22	1877.05	Bildhauerschule		4 J.	Rom	New York	B
23	1884.10	Antikenklasse					
25	1886.01, 1886.10	Vorschule I. Curs, Naturklasse Gysis					
46	1881.10	Malschule	Wagner	1–2 J.		Cincinnati	M: Pts., Fig., L, Dir: Cin
38	1879.10	Naturklasse					
17	1880.10	Antikenklasse	Sträuber, Raab, Löfftz	3 J.	P.	Cincinnati	M, L: Cin.
18	1900.10	Malschule Marr	L. Herterich	3 J.		New York	III, M: Pts.
22	1877.01	Antikenklasse					
24	1897.04	Malschule O. Seitz					
24	1913.10	Zeichenschule Feuerstein				St. Louis	III, Werbung, Manager Anheuser-Busch
25	1881.03	Naturklasse		3–4 J.	Beuron	Newark, NJ	M: Mur. (Religiöses), L

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
AYB, www: Identität unklar	1	Oswald, Frederick Oswald, Frederick Charles	*1875	x	Chicago	IL	Privatier	episc.
MF, www	1	Parker, Cushmann C.H.	1881–1940		Boston	MA	Kaufmann	prot.
TB, V, MF, WC, www	2	Paulus, Francis Peter Paulus, Francis Petrus	1862–1933		Detroit	MI	Privatier	kath.
V, MF, www	1	Pearson, Edwin	*1889		Colorado Am	CO		prot.
MF, www	1	Pearson, Josef Pearson, Joseph Thurman	1876–1951		Philadelphia	PA	Kaufmann	prot.
WC, TB, MF, Sa, Hu, www	2	Peck, Orrin Peck, Orrin M.	1860–1921		San Francisco	CA	+	prot.
AYB, TB, MF	2	Perett, Galen Perrett, Galen Joseph	1875–1949		Chicago	IL	Geschäfts- führer	episc.
AYB, AD	1	Petit, George Pettit, George Ward (?)	1839–1910		Salem (Am.)	NJ	Rentier	ev.
AYB, Merrill, www	1	Pfeifer, Hermann	1879–1931	x	Milwaukee	WI	Kaufmann	o.K.
MF, www, Wp	2	Phelps, William Preston	1848–1923		Dublin	NH	Farmer	prot.
TB	1	Philip, Friedr. W. Philip, Fred. William	1814–1841		New York	NY		
	0	Pistor, Rudolf			New York	NY		anglik.
Sa	1	Platt, Georg Platt, George	1839–1899		Philadelphia	PA	+	
TB, MF, www Obituary	2	Poole, Abram	1882–1961		Chicago	IL	Bankier	prot.
	0	Post, Chas.W.			Galion (Am.)	OH	Contractor	prot.
AYB, TB, MF, GA, www, Wp	3	Potthast, Eduard Potthast, Edward Henry	1857–1927	x	Cincinnati	OH		kath.
	0	Pretzel, Henry		x	Chicago	IL	Commis- sionär	prot.
	0	Pyle, William Scott			New York	NY	Kaufmann	prot.
TB, MF, www, Wp	1	Rakemann, Carl	1878–1965	x	Washington	DC	(Kunst) Maler	prot.
Hu, Sa, www, Wp	2	Raschen, Heinrich Raschen, Henry	1854–1937	x	Timber Am	CA	Farmer	prot.
AD	1	Reinhart, Alb. J. Reinhart, Albert G.	1854–1896	x	Pittsburgh	PA	Kauf- mann+	prot.
WC, AD, MF, www, Wp	2	Reinhart, Karl Reinhart, Charles Stanley	1844–1896	x	Pittsburgh	PA	+	prot.
TB, MF, www, Wp	2	Reynoldt, Hellington Reynolds, Wellington Jarard	1865–1949		Joliet Am	IL	Farmer	prot.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
30	1910.04	Zeichenschule Hahn				Chicago	Rad, Aqu, L
20	1900.10	Malschule Marr			P.	New York	III
24	1886.05	Naturklasse Gysis	Löfftz	3 J.	P.	Detroit, 1903–14; Brügge	M, L: Detroit, Ann Arbor
26	1915.10	Bildhauerklasse Hahn				Illinois	M, B
24	1900.10	Malschule Marr				Philadelphia	M: Lsch., Religiöses, Pts., L: PAFA
23 1/2	1883.10	Naturklasse	Gysis, Löfftz	17 J.?	Mü.: P. Nauen	Mü.; Lon.; Los Angeles	M: Fig., Pts.
26	1901.11	Zeichenschule Hackl			P., Holl.	Chicago; New York; Rockport, MA	M: Pts., Fig., III
21	1859.10	Antikenklasse				Philadelphia	
22	1901.11	Zeichenklasse Hackl				New York; Wilmington	III
27	1876.01	Naturklasse	Barth	5 J.	P, Mü.: W. Velten	Lowell, MA; Dublin, NH	M: Lsch., Tier
	1836.11	Malerei Hospitant					
28	1875.10	technische Malklasse					
32	1871.10	Antikenklasse		2 J.	Ital.	Chicago; IA; IL; CO	M: Stilll., Trompe l'oeil
22	1904.10	Malschule Marr		7 J.	P.	Chicago; Old Lyme; New York	M: Mur., Theatermaler
18	1875.06	Antikenklasse					
24	1882.04	Naturklasse	Gysis, Löfftz, Marr?	4 J. + 2 J.	P.	Cincinnati; ab 1892 New York	M: Lsch., Fig.
24	1894.10	Bildhauerklasse Eberle					
22	1911.05	Malklasse Marr					
22	1900.10	Malschule Marr		1–3 J.	P, Düs.	Washington	M: Mur. für Bureau of Public Roads
22	1876.10	Antikenklasse	Strähuber, Barth, Löfftz, Diez	10 J.		San Francisco; Mü.; Oakland	M: NA., Pts.
23	1877.10	Antikenklasse	Strähuber		P, Duv.		
24	1868.05	Antikenklasse, Matrikel: 5. Dez. 1868	Strähuber, Otto Seitz?	2 J.	P, Mü.: Carl Otto	New York	III, M: Fig.
23	1888.10	Naturklasse Hackl	Hoecker, Herterich, Löfftz, Marr	8 J.	P, Mü.: Hollosoy	Chicago	M: Pts., L: AIC

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
WC, www	2	Richards, Samuel Richard, Samuel G.	1853–1893		Spencer Am	IN	Advokat	prot.
	0	Riemann, Georg		x	Hoboken Am	NJ	Medailleur	prot.
	0	Riha, Joseph			Horschowitz (Amerika)		Landwirth	kath.
www	2	Rittenberg, Henry Rittenberg, Henry R.	1879–1969		Libau, Russland	PA	Privatier	
GA, www	2	Ritter, Louis	1854–1892	x	Poughkeepsie	NY	Musiker	prot.
	0	Robinson, Henry			New York	NY	Privatier	prot.
AYB, MF, www	2	Röcker, Leon Roecker, Henry Leon	1860–1941	x	Toledo	OH	Prediger	prot.
Hu, www	1	Roethe, Louis Roethe, Louis Henry	1860–1928	x	San Francisco	CA	Apotheker	prot.
WC, AYB, MF, Sa, www, Wp	3	Rolshoven, Julius	1858–1930	x	Detroit	MI	Juwelier	freirel.
	0	Rönquist, Karl			Chicago	IL	Privatier	prot.
MF, www	1	Rosenberg, Heinrich Rosenberg, Henry Mortikar	1858–1947		Chicago	IL	Geschäfts- mann	israel.
	0	Rosenfield, Lister			New York	NY	Kaufmann	
WC, MF, Sa, Hu, www, Wp	3	Rosenthal, Toby Rosenthal, Toby Edward	1848–1917	x	Straßburg/ Preußen	CA	Privatier	hebr.
www, Wp	1	Rossow, Otto F.	1868–n.1927	x	New York	NY	Privatier	prot.
	0	Röth, Alfred		x	New York	NY	Fabrikant+	luth.
Identität unklar	0	Roth, Georg J.			Buffalo	NY	Privatier	
www	1	Rudd, Georg Allen	1853–1888		Brooklyn	NY	Geldmakler	prot.
www	2	Rupert, Ada Rupert, Arthur J.	1854–1917	x	Chicago	IL	Ingenieur	prot.
MF, V, Hu, www, Wp	2	Ryder, Worch Ryder, Worth	1884–1960		Berkeley	CA	Eisenbahn- direktor	
	0	Sampson, Eduard			Signourey Am		Advokat+	prot.
	0	Sands, Louis			New York	NY	Rentier	kath.
MF, www, Wp	2	Schabelitz, Rudolf Schabelitz, Rudolph Fred.	1884–1959	x	Wood-Ridge	NY	Kunst- maler	prot.
Merrill, www, Wp	2	Schade, Robert	1861–1912	x	New York	WI	Arbeiter	prot.
MF, www	2	Schlegell, Gustav von Schlegell, Gustav William Von	1877–1950	x	Minneapolis	MN	Advokat	unit.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
28	1880.10	Antikenklasse	Straehuber, Löfftz, Gysis, Benzur	11 J.		Mü.; Denver	M: Fig.
22	1887.10	Naturklasse Herterich					
26	1874.10	Bildhauerei					
22	1901.10	Malschule Herterich				New York	M: Pts.
22	1876.10	Antikenklasse		3 J.	Duv., Giverny	Boston	M: Fig., Lsch., Aqu, L
26	1901.05	Naturklasse Herterich					
27	1887.10	Naturklasse Gysis		2 J.		Nashville, TN; IA; Chicago	M: Lsch., Fig.
20	1880.06	Naturklasse		5 J.			
19	1878.10	Naturklasse	Löfftz	1 J.	P., Düs., Duv.	P; Lon.; Florenz; Santa Fe	M: Pts., Fig., NA., L
24	1895.10	Malschule Marr					
19	1877.06	Naturklasse		1–2 J.	P., Duv.	Chicago; New York; Halifax; AL	M: Lsch., III, L
21	1907.10	Zeichenschule Hackl					
18	1865.10	Antikensaal	Strähuber, Piloty	52 J.	Mü.: Raupp	Mü.	M: Fig., L: priv.
21	1890.06	Naturklasse Herterich			Dresd.	Dresd.; USA	M: Fig., Pts.
21	1898.10	Malschule Marr					
28	1862.01	Antikenklasse, Matrikel: 28. März 1862				Schuylerville, Buffalo, NY	M: Pts.
31	1884.10	Malschule					
23	1876.10	Naturklasse		5 J.	Mü.	Chicago	M: Fig., Mur., Theatermaler, L: AIC
24	1909.10	Malschule Marr		1 J.	Mü.: H. Hofmann	Berkeley	M, M: Mur., Rad, Prof.
22	1896.11	Malklasse Hackl					
38	1874.10	Antikenklasse					
22	1906.10	Malschule Marr				New York	III, Comic- zeichner, M, Autor
17	1878.10	Antikenklasse	Strähuber, Benzur, Wagner		3 x Mü.	Milwaukee	M: Fig., Stilll. Panor., L: Milw. ASL
24	1901.04	Malklasse Marr			P.	St. Louis	M, L

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
www	1	Schmauß, Peter		x	New York	NY	Gasmeister	kath.
	0	Schmid, Walter		x	New York	NY	Litho- graph	
	0	Schmidt, Albert		x	Milwaukee	WI	Farmer	kath.
	0	Schmidt, Friedrich		x	Cincinnati	OH	Glaser	prot.
	0	Schneggenburger, Josef		x	Buffalo	NY	Zimmer- mann	kath.
Merill	1	Schwendinger, Max		x	Neu-Ulm Am	MN	Maler & Bildhauer	kath.
WC, AYB, TB, MF, www, Wp	2	Schwill, Wilhelm Va. Schevill, William Valentine	1864–1951	x	Cincinnati	OH	Kaufmann	prot.
Merill, www	1	Segall, Julius	1860–1925	x	Milwaukee	WI	Uhrma- cher	israel
	0	Seibold, Maximilian		x	Rochester	NY	Musik- lehrer	kath.
MF, Hu, www	1	Seideneck, Georg Seideneck, George Joseph	1885–1972	x	Chicago	IL	Geschäfts- mann+	prot.
AD, MF, AYB, www	2	Selinger, Jos. Selinger, Jean Paul	1850–1909	x	Boston	MA		kath.
WC, AYB, MF, GA, Hu, www	3	Sharp, Jos. Henry Sharp, Joseph Henry	1859–1953		Ironton Am	OH	Kauf- mann+	prot.
WC, AYB, TB, MF, www, Wp	3	Shirlaw, Walter	1838–1910		New York	NY	+	prot.
	0	Shoemaker, Charles			Georgetown	DC	Müller	prot.
AYB, MF, www	1	Siebert, Edward Selmar	1856–1944	x	Washington	DC	Kupfer- stecher	prot.
MF	1	Sileika, Jooas Sileika, Jonas	1883		Chicago	IL	Bauer	kath.
MF, www	1	Silverberg, Myer Silverberg, Ellis Myer	1876–1940		Pittsburgh	PA	Privatier	ethical Culture
www	1	Simmons, Freeman Simmons, Freeman Willis	1859–1926		Fredonia Am	PA	Guts- besitzer	prot.
	0	Slafter, Theodor Slafter, Theodore S.			Boston	MA	Professor	prot.
	0	Sluter, Aug. M.			Joliet, Ill.	IL	Dekora- tionsmaler	kath.
	0	Smith, Eduard			Boston	MA	Missionar	prot.
WC, www, Wp	2	Smith, Frank Eugene, Frank	1865–1936	x	New York	NY	Privatier	kath.
MF, www	1	Smith, D. Marshall Smith, Marshall J.	1854–1923		New Orleans	LA	Versiche- rungsgent	prot.
	0	Smock, Oliver			Rockville		Landwirt	prot.
V, www, Wp	2	Sommer, William	1867–1949	x	Detroit	MI		

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
18	1884.04	Antikenklasse			Dachau		
27	1903.10	Malklasse Marr					
18 3/4	1882.10	Antikenklasse					
25	1877.05	Bildhauerschule					
29	1901.04	Bildhauerklasse Eberle					
24	1887.10	Naturklasse Raupp		4 J.		New Ulm, MN	M: Mur.
20	1884.10	Naturklasse	Gysis, Löfftz, Lindenschmit	16 J.?		bis 1895 (1906?) in Mü.; 1907 New York	M: Pts., Fig.
22 3/4	1881.10	Antikenklasse		2 J.		Milwaukee	M: Pts., Lsch., Autor
27	1909.05	Zeichenschule Feuerstein					
27	1912.10	Malschule Marr	Marr	2 J.	Mü.: Thor	Chicago; ab 1918 Carmel, CA	M: Pts., Lsch.
26	1877.01	Naturklasse		2 J.		Boston, NH	M: Fig.
27	1886.10	Naturklasse Gysis	Marr	2 J.	Antw., P., 2 x Mü.	Cincinnati; Crow Agency, MT; Taos	M: Fig., NA., L: Cin.
34	1871.02	Antikenklasse	Raab, Wagner, Ramberg, Lindenschmit	7 J.	Ital., Span.	New York	M: Fig., Mur., L: ASL
23	1860.02	Antikenklasse			Düs.		
38	1894.01	Malschule Diez			Weimar, Karlsruhe	Washington	M: Pts., Lsch.
28	1911.10	Malschule Marr				Litauen	M: Pts., Lsch.
30	1907.04	Zeichenschule Hackl				New York; VA	M: Pts., F
28	1892.10	Malschule O. Seitz			P.	P.? Cleveland?	M: Fig.
23	1877.04	Antikenklasse				Boston	
22	1879.10	Antikenklasse					
24	1878.10	Bildhauerschule					
21	1886.12	akad. Vorschule I. Curs	J.C. Herterich, Raupp, Diez	6 1/2 J.		New York; Mü.; Leipzig	M: Pts., F, L: Mü. Photosch.
21	1875.10	Antikenklasse	Benczur	1 J.?		New Orleans	M: Lsch.
25	1909.11	Zeichenschule Raupp					
23	1890.10	Naturklasse Herterich		1 J.		OH	M, Lith, L: priv.

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
	0	Sonnenschmidt, Max		x	Großrudestadt, America		Rechts- anwalt	prot.
www	2	Spangler, Clagget Spangler, Claggett Dorsey	1848–1911		Hagerstown	MD	Kaufmann	prot.
www	1	Spiestersbach, William		x	Pittsburgh	PA	Tagelöhner	prot.
	0	Stahlin, Gustav		x	New York	NY		prot.
	0	Stahr, Friedrich Karl		x	New York	NY	Maler	luth.
	0	Stahr, Leo		x	New York	NY	Kunst- maler	prot.
MF, V, www	1	Stebbins, Roland Stebbins, Roland Stewart	1883–1974		Boston	MA	Bankier	ref.
WC, AYB, MF, www, Wp	2	Steele, T.C. Steele, Theodore Clement	1847–1926		Iola, Kansas	IN	Sattler	prot.
WC, AYB, MF, www	2	Stiefel, Isak Hary Caliga, Isaac Henry	1857–1944	x	Indiana	MA	Kaufmann	israel.
	0	Stillwell, Samuel			Brooklyn	NY	Kaufmann	prot.
WC, MF, www	1	Stone, E. Madison Stone, James Madison	1841–1930		Boston	MA	Farmer	prot.
www	2	Stone, Seymour Stone, Seymore Millais	1877–1957		New York	NY	Lehrer	freirel.
www	1	Strobridge, Frank	1855–1879		Cincinnati	OH		prot.
TB, Sa, Hu	2	Strong, Jos. Strong, Joseph Dwight Jr.	1853–1899		San Francisco	CA	Prediger	prot.
AD, TB	2	Stuart, James Stuart, James Reeve	1834–1915		Beaufort (Am)	SC	Pflanzer	prot.
	0	Sükey, Grover			Minneapolis	MN	Chemiker	prot.
MF, AYB, www	1	Swett, W.O. Swett, William Otis Jr.	1859–1938		Chicago	IL	Zeitungs- geschäft	prot.
	0	Tiemann, Joh.		x	Cincinnati	OH	Kaufmann	prot.
MF, TB	1	Tindale, Eduard H. Tindale, Edward, Henry	*1879		Hanover, Mass	MA	Kaufmann	prot.
WC, AYB, www	2	Toasperm, Otto	1863–1940		Brooklyn	NY	Piano- macher	prot.
WC, TB, AYB, www	2	Tompkins, Frank H. Tompkins, Frank Henry/Hector	1847–1922		Havana Am	OH	Arzt	freirel.
MF, www	1	Trawer, Charles Traver, C. Warde	1870–1945		Ann Arbor	MI	Architekt+	kath.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
28	1892.11	Naturklasse Hackl					
30	1878.10	Antikenklasse			Duv.	Hagerstown, MD; VA; PA	M: Pts., Lsch.
22	1868.10	Bildhauerschule, Matrikel: 9. März 1869				Pittsburgh	B
20	1867.10	Bauschule, Matrikel: 1. April 1868				New York	Arch
23	1899.11	Malschule Marr					
23	1907.10	Malschule Zügel					
19	1902.10	Zeichenschule Hackl			P., Dresd.	Madison, WI	M: Pts., Mur.
33	1880.10	Naturklasse	Benczur, Löfftz	5 J.		IN	M: Pts., Lsch., L: NA.
21	1878.10	Naturklasse	Lindenschmit	5 J. +	2 x Mü.	Salem, MA	M: Pts., Fig., III
30	1876.11	Naturklasse					
33	1874.10	technische Malklasse	Seitz, Lindenschmit			Boston	M: Pts., Fig., L: MFA
24	1906.05	Malschule Löfftz			P., Lon., Schweden	EU; New York	M: Pts.
21	1876.10	Antikenklasse		3 J.		gest. in Polling	
19	1873.05	Antikenklasse	Wagner, Piloty	4 J.	Duv.	San Francisco; Hawaii; Samoa	M: Lsch., Pts., F
25	1860.02	Antikenklasse		1 J.		St. Louis; Madison, WI	M: Pts.
24	1915.10	Zeichenschule Schmitt					
25	1884.10	Antikenklasse, am 13.10. in Vorber. schule eingetr.	Raupp, Gysis, Löfftz		P., Holl., Belg.	EU; New York	M: Marine, Lsch.
20	1870.10	Bildhauerklasse Knabl					
	1900.05	Malschule Marr	Löfftz		Dachau	Boston	M
22	1885.10,	Vorschule I. Curs	Gysis		Mü.: Nauen	New York	M: Pts., Fig., III, L: NAD
23	1886.10	Naturklasse Gysis					
35	1882.10	Naturklasse	Gysis, Löfftz	4 J.	2 x Mü.	Cleveland; Boston	M: Fig.
24	1897.01	Malschule Marr		3 J.		New York	III

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
	0	Turner, Walter E.			Chicago	IL	Besitzer einer Manufaktur	prot.
WC, TB, MF, GA, www, Wp	3	Twachtmann, John Twachtman, John Henry	1853–1902	x	Cincinnati	OH	Schreiner	prot.
MF, TB	2	Tyson, Caroll Sargent	1878–1956		Philadelphia	PA	Advokat	prot.
TB	1	Uhl, Josef	1877–1945	x	New York	NY	Decorations- maler	kath.
MF, www	2	Uhle, Bernhard Uhle, Albert Bernhard	1847–1930	x	Philadelphia	PA	Maler	prot.
WC, AYB, TB, MF, www, Wp	3	Ulrich, Karl Ulrich, Charles Frederic	1858–1908	x	New York	NY	Photo- graph	prot.
AYV, TB, V, www, Wp	2	Urban, Hermann	1866–1946	x	New Orleans	EU	Zahnarzt	kath.
WC, AD, MF, www, Wp	3	Vinton, Friedrich Vinton, Frederic Porter	1846–1911		Bangor (Am)	MA		prot.
	0	Volz, William		x	Faribault Am	MN	Blech- schmied	kath.
	0	Wagner, Robert		x	Cincinnati	OH	Litho- graph	freirel.
	0	Walker, Louis Julius			Philadelphia	PA	+	prot.
	0	Walter, Louis			Chicago	IL	Verleger	unit.
	0	Weber, Heinrich		x	West Bay City	MI?	Kaufmann	episc.
	0	Wechsler, Henry		x	New York	NY	Kaufmann	o.R.
Hu	1	Weil, Adolf Weil, Adolphe		x	Chicago	IL	Ökonom	israel.
	0	Weil, Joseph		x	New York	NY	Kaufmann	freirel.
MF, www	1	Weiland, James Weiland, James G.	1872–1968	x	Toledo Am	OH	Fabrik- besitzer	freirel.
Sa, Hu, www, Wp	2	Welch, Thaddeus Welch, Thad	1844–1919		La Porte (Ind.)	CA	Bauer	freirel.
Merrill	1	Welcker, Friedrich		x	Sanct Louis	MO	Oberst- lieutenant	
TB, www	2	Wenban, Sion Wenban, Sion Longley	1858–1897		Cleveland	OH	Besitzer einer Manufaktur	prot.
AD, AYB, MF, www	2	Wendel, Theodor M. Wendel, Theodore	1859–1832	x	Washington	OH		prot.
AYB, TB, MF, www	2	Wenzel, Alb. Wenzell, Albert Beck	1864–1917	x	Detroit	MI	+	o.T.
	0	Whistlock, William			New York	NY	+	prot.
www	1	Wilkinson, Walter Wilkinson, J. Walter	1892–1919		Baltimore	MD	Sekretär	prot.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
27	1877.04	Antikenklasse				New York	M
22	1875.10	Naturklasse	Löfftz	2 J.	Duv., Venedig, Holl.	New York; Greenwich, CT	M: Lsch., L: ASL, Cooper
	1899.12	Malschule Marr			P, Mü.: Thor	Philadelphia	M: Pts., Lsch., Sammler
21	1899.10	Malschule Herterich		4 M.	Dachau	Bayern	M: Lsch., Pts., Rad
27	1875.10	Naturklasse	Barth, Wagner	2 J.	2 x Mü.	Philadelphia	M: Pts., L: PAFA
17	1875.10	Naturklasse	Lindenschmit	4–5 J.	Duv., Holl., Venedig	New York; Dtschl.; Ital.	M: Fig.
18 1/2	1885.04	Vorbereitung- schule I. Curs	Raupp, Joh. Herterich, Diez	63 J.	Rom	Mü.; Bad Aibling	M, Rad, Malthetheoretiker
30	1876.10	Malklasse		1 J.	P, Duv.	Boston	M: Pts., Lsch.
18	1884.10	Antikenklasse					
28	1894.04	Malklasse Herterich					
23	1880.10	Naturklasse					
25	1912.10	Malschule Stuck					
19	1904.10	Zeichensch. Herterich					
23 1/2	1883.10	Naturklasse					
27	1895.10	Malklasse Marr				Los Angeles	M
18	1883.10	Antikenklasse					
28	1906.05	Malschule Marr			P.	New York; CT	M: Pts., Lsch.
30	1874.10	Antikenklasse		5 J.	P, Duv.	New York; Boston; ab 1892 CA	M: Lsch., Pts., Cycloramen
17	1851.10	Malerei – bis 13. Mai 1852					M: Panor., Mur., L
30	1878.11	Antikenklasse (nicht inscribiert, Name durch- gestrichen)	Hack!?	19 J.	Duv., Schleißh.	Schleißheim; Mü.	M: Lsch., Aqu, Rad
21	1878.10	Naturklasse		1 J.	Duv., Ital., Giverny	Ipswich, MA	M: Fig., Lsch., L: Cowles
17	1881.10	Antikenklasse	Strähuber, Löfftz		P.	1890 New York; Englewood, NJ	M: Mur., III
27	1865.11	Antikenklasse					
19	1911.10	Zeichenschule Raupp				Baltimore; Chicago	III

Nachweis in:	Bkg.	Name Matrikelbuch, Name USA	Lebensdaten	dt.	Herkunft Matrikelbuch	Start Staat	Beruf des Vaters	Religion
www	1	Williamson, Georg Grant/Williamson, Harry Grant	1866–1937		Indianapolis	IN	Holz- händler	prot.
AYB, MF, TB, www, Wp	3	Wilmarth, Lemuel Wilmarth, Lemuel Everett	1835–1918		Attleboro	MA		prot.
AYB	1	Wilson, Louis W.	*1872		Chicago	IL		prot.
	0	Winkelbach, Wilhelm Heinrich		x	New York	NY	Maler	prot.
	0	Winkler, Gustav		x	New York	NY	+	prot.
AYB, TB, MF, www	2	Woelfle, Arthur Woelfle, Arthur William	1873–1936	x	Brooklyn	NY	Decora- tionsmaler	kath.
AYB, TB, Hu, Sa, www, Wp	2	Wores, Theodore	1859–1939	x	San Francisco	CA	Hut- macher	prot.
	0	Ziegler, Karl		x	New York	NY	Tischler	ev.
	0	Zoller, Emil		x	Jersey, NY	NY	Maschi- nist+	kath.
	0	Zorn, Philipp			Philadelphia	PA	Photo- graph	prot.

Alter	Eintritt	Klasse	(weitere) Akad. Lehrer	Jahre in Mü.	Weiter- bildung	spätere Lebens- mittelpunkte	tätig als
20	1886.10	Naturklasse Gysis		2 J.	Holl.	Indianapolis; NJ	M: Lsch., III
23	1859.10	Antikenklasse, Matrikel: 26. Mai 1860	Kaulbach?	3 1/2 J.	P.	New York	M: Fig., Stilll., L: NAD
26	1899.05	Malschule Marr					
24	1873.10	Antikenklasse					
23	1880.10	Naturklasse					
21	1895.10	Naturklasse Hackl	Marr, Diez	2–4 J.	P.	Erie, PA; New York	M: Pts., Lsch., Mur., L
18	1874.10	Naturklasse	Löfftz, Wagner	4–5 J.	Duv.	SF; NY; Japan; Samoa	M: Fig., L: SFAI
17	1871.10	Antikenklasse, Matrikel: 22. Aug. 1872					
23	1903.04	Malklasse Marr					
20	1892.05	Naturklasse Herterich					

Mehr als 400 US-Amerikaner besuchten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum 1. Weltkrieg die Zeichen- und Malklassen der Akademie der bildenden Künste in München, die meisten von ihnen zwischen 1870 und 1887. Der Wandel kultureller Konstellationen in den USA ließ eine rasch wachsende Zahl von Kunststudent*innen, die im eigenen Land allenfalls dürftige Ausbildungsmöglichkeiten vorfanden, in die Kunstzentren Europas strömen – auch ins solide und kostengünstige München.

Seit 1875 galten die »Munich men« als jene »new men«, welche im Begriff waren, die amerikanische Kunstentwicklung zu revolutionieren. Doch die Meinungen der Kritiker waren gespalten: Zu ungeschönt erschienen die Themen, zu oberflächlich wirkte die technische Versiertheit der Munich men. Nachfolgende Generationen traten zurückhaltender auf und näherten sich stärker an das Erscheinungsbild ihrer Konkurrenten an den Pariser Schulen an. Gemeinsam agierten sie auf kosmopolitischem Parkett und entwickelten die Kunstinfrastruktur der USA.

Knapp 150 Jahre danach unternimmt dieses Buch eine multiperspektivische, kollektive künstlerische Biografie der Munich men und zeigt auf, wie aus Rezipienten Vermittler künstlerischer Innovation wurden.

Susanne Böller studierte Kunstgeschichte und Amerikanistik in Stuttgart, Washington, D.C. und München. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lenbachhaus in München. Als Kuratorin und Autorin beschäftigt sie sich mit der Kunst- und Kulturgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts in Deutschland und den USA.

69,90 €
ISBN 978-3-487-16062-7



www.olms.de