

Zwar wurde § 58 auch aufgrund der Interventionen der Interessenvertreter der Museen nicht gestrichen, und es wurde der von den Verwerter-Lobbyisten, die sich in den Urheberrechtszeitschriften und juristischen Fachpublikationen üblicherweise tummeln, wiederholt im Schrifttum erhobenen Forderung nach Einführung einer Vergütungspflicht eine Absage erteilt. Aber können die Museen wirklich glücklich damit sein, daß sie ohne hohe Lizenzentgelte an die VG Bild-Kunst oder die Rechteinhaber kein einziges modernes Kunstwerk aus ihrer Dauerausstellung unbefristet im Internet der Allgemeinheit präsentieren dürfen? Dem deutschen Gesetzgeber seien die Hände gebunden gewesen, zwingende Vorgaben aus Brüssel hätten eine Ausweitung der Rechte aus Absatz 2 auf die öffentliche Zugänglichmachung, also die Online-Nutzung, ausgeschlossen, heißt es.

Anders als in den USA werden selbst die kleinen Vorschaubildchen (»thumbnails«) vom Urheberrecht erfaßt, dieser Ausweg ist daher nicht gangbar. Und es wird wohl kein Museum auf die Idee kommen, eine Kabinettausstellung für ein Werk und sein Umfeld zu organisieren, nur um dieses Werk für die Zeit der Ausstellung im Internet zeigen zu dürfen. Wird aber ein wissenschaftlicher Katalogbeitrag mit

Zustimmung des Autors ins Netz gestellt, so sind die nach § 51 UrhG erlaubten »Großzitate« zu wissenschaftlichen Zwecken möglich. Erörtert der Aufsatz ein bestimmtes Werk ausführlich, so darf dieses natürlich auch online im Rahmen des Beitrags vergütungsfrei abgebildet werden. Insgesamt können aber nur wenige Bilder von den Möglichkeiten des Zitatrechts profitieren, da auch hier das Dogma von der engen Auslegung der im Interesse der Allgemeinheit eingerichteten Urheberrechtsschranken von den interessierten Kreisen nach Kräften am Leben erhalten wird. Die Schiefelage des Urheberrechts im wissenschaftlichen und kulturellen Bereich wird immer deutlicher – der bemerkenswerte Zulauf zu dem 2004 gestarteten »Urheberrechtsbündnis« (www.urheberrechtsbuenndnis.de), das die Bedürfnisse von Forschung und Bildung vernachlässigt sieht, spricht Bände. Die Ermöglichung einer nicht-kommerziellen Internet-Dokumentation urheberrechtlich geschützter Werke, die sich in öffentlichen Kulturinstitutionen befinden, ohne Vergütungsanspruch der Urheber ist ein Ziel, für das sich die Museen und die kunsthistorische Forschung künftig verstärkt einsetzen sollten. Informationen im Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Katalogbildfreiheit>

Klaus Graf

»Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden«

Internationale Konferenz der Forschergruppe »München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung«. München und Wildbad Kreuth (Hanns-Seidel-Stiftung), 7.-10. April 2005

»München sprudelt vor sommerlichem Leben, viele kleine Stürme, Künstlerfeste, Maskeraden, schwarzes Bier, Kalbsfüße und Kalbsköpfe, volkstümliche Vorstellungen usw.« – so beschreibt der aus dem Königreich Böhmen stammende Kunststudent Karel Purkyně im Juli 1855 die Atmosphäre in einem Brief an

seinen Vater. In diesen Worten wird die Faszination deutlich, die im 19. und zu Beginn des 20. Jh.s von der bayerischen Metropole ausging. Die Bedeutung Münchens als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung geht weit über die rein inhaltlichen Aspekte der Kunstlehre hinaus und ist eng mit dem dama-



Abb. 1
München, Akademie der
Bildenden Künste. Post-
karte der Zeit um 1900
(Akademie, Archiv und
Sammlungen)

ligen Flair der Stadt verbunden. Die verschiedenartigen Facetten der Kunststadt München und ihre Wirkung auf die Kunst des Auslands aufzuzeigen, setzte sich die Tagung *Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden* zum Ziel.

Ausgangspunkt dafür ist ein von der Forschung bisher nur wenig beachtetes Kapitel der Kunstgeschichte. In Publikationen über die *Münchener Schule* wird deren internationale Auswirkung nur am Rande gestreift. Abgesehen davon beschränken sich die meisten Beiträge auf die Künstler eines bestimmten Landes und deren individuelle Auseinandersetzung mit München (eine Auswahl der wichtigsten Literatur findet sich unter <http://www.lrz-muenchen.de/%7eadbk-archiv/> oder www.adbk.de/archiv/). Ziel der Veranstaltung war es daher, erstmals im Vergleich allgemeine Fragen von Anziehung und Beeinflussung, von Ausstrahlung, Transfer und Transformation oder das Verhältnis von Zentrum und Peripherie, von individueller Vita und nationaler Identität zu diskutieren, um das Geflecht nationaler Eigenarten und internationaler Entwicklungen aufzuzeigen.

Die Münchener Akademie der Bildenden Künste (Abb. 1) war ein wichtiger Anziehungspunkt für ausländische Künstler in München.

Nach der »Cornelianischen« Ära, die bis zur Mitte des 19. Jh.s einen auf dem Primat der Linie basierenden Kunststil vermittelte, brachte Karl von Piloty ab 1856 als Professor für Historienmalerei mit seinem an französischen und belgischen Vorbildern geschulten Kolorismus eine grundlegende Erneuerung der Schule. Der Zuzug ausländischer Schüler wuchs nun deutlich. Die Entwicklung fand in den 1870er und 1880er Jahren ihren Höhepunkt, als München zum Hauptstudienort für Künstler aus dem Norden, Osten und Südosten Europas wurde. 1876 betrug der Ausländeranteil an der Münchener Akademie 60% (von 350 eingeschriebenen Schülern). Eine internationale Ausrichtung wurde auch in der Lehrerschaft spürbar: Unter Pilotys Direktorat (1874-1888) wurden – nach dem ersten Ausländer, dem Ungarn Sándor von Wagner 1869 – weitere ausländische Professoren berufen: die Ungarn Gyula Benczúr und Sándor von Liezen-Mayer, der Böhme Gabriel von Max sowie der Grieche Nikolaus Gysis.

An der Kunstschule durchliefen die Studierenden die akademische Ausbildung, die in den Meisterklassen der Professoren gipfelte. Allerdings lassen sich gleichzeitig zahlreiche ausländische Künstler in München nachweisen, die nicht an der Akademie eingeschrieben

waren. Was machte also den Reiz der Kunststadt München aus, und welche Gewichtung kam der Akademie als zentraler Ausbildungsstätte zu?

Neben der Kunstakademie trugen besonders die Münchner Museen mit Sammlungen alter sowie zeitgenössischer Kunst zur internationalen Anziehung Münchens bei. Dazu entwickelte sich im Laufe des 19. Jh.s ein florierender Kunstmarkt, der Kunstschaffenden die Möglichkeit bot, regelmäßig Werke auszustellen und zu verkaufen. Besonders die ab 1869 im Münchner Glaspalast veranstalteten *Internationalen Kunstausstellungen* brachten den Durchbruch, da hier Werke Münchner und ausländischer Künstler gemeinsam präsentiert wurden. Neben der Mitwirkung an den öffentlichen Ausstellungen bildete das gesellschaftliche Leben einen wichtigen Aspekt der Münchner Kunstszene. Die ausländischen Künstler gründeten ihre eigenen Vereine, so beispielsweise den Kreis *Skandinaviske* oder *Nordiske Forening* der Skandinavier ab 1877 (Jan von Bonsdorff, Uppsala) oder den tschechischen Verein *Škréta* ab 1885 (Roman Prahl, Prag). Hier organisierten die Künstler Ausstellungen oder gaben eigene Vereinszeitschriften heraus – wie der Verein *Škréta* mit der Zeitschrift *Paleta-Špachtle* (*Palette-Spachtel*). Auch jenseits der Vereinigungen trafen sich die einzelnen Volksgruppen in ausgewählten Münchner Cafés. Teilweise entstanden zu den Künstlerklaven private Malschulen, wie die Schule des Polen Józef von Brandt (seit 1875, vorgestellt von Halina Stępień, Warschau) oder die Schule des Ungarn Simon Hollósy (seit 1886, behandelt von Agnes Kovács und András Zwickl, Budapest). Weitgehend unbeantwortet blieb allerdings die Frage, wie stark sich die ausländischen Künstler über diese weitgehend auf den Zusammenhalt der Landsleute beschränkten Gruppen hinaus in den Münchner Kunstbetrieb integrierten.

In jedem Fall trugen die Künstler aber das in München Erlernte in die Heimat, wo sie den Aufbau der örtlichen Kulturszene vorantrie-

ben. In den sich im 19. Jh. formierenden Staaten des Nordens sowie Süd- und Osteuropas gab es lange nur wenig Möglichkeiten für Kunstschaffende. Es existierte kein vergleichbarer Kunstmarkt, und auch die Bedingungen der Ausbildung waren meist schlecht. Besonders in Ost- und Südosteuropa befanden sich die Staaten in Abhängigkeit vom Zarenreich oder der Habsburger Monarchie und konnten nur langsam ein eigenes kulturelles Leben entwickeln, dessen Gestaltung oft München zum Vorbild nahm.

In Ungarn prägte die Ausstellungstätigkeit der in München wirkenden ungarischen Maler sogar den Begriff der durch die Münchner Schule beeinflussten *Kunsthallenmalerei* (András Zwickl, Budapest). Zugleich wurden aber auch Werke der Münchner vielfach ausgestellt. Darüber hinaus wurden Münchner Künstler wie Christian Ruben nach Prag (1841) oder Ludwig Thiersch nach Athen (1852), insbesondere aber aus München heimkehrende einheimische Kunstschaffende an die meist im Aufbau befindlichen örtlichen Kunstschulen berufen. Zum Beispiel lehrte der Ungar Gyula Benczúr ab 1883 an der neu gegründeten Meisterschule in Budapest, der Grieche Nikiforos Lytras wurde 1866 als Professor an der Athener Kunstschule angestellt (Marilena Cassimatis, Athen), und der Pole Jan Matejko – vorgestellt von Barbara Ciciora (Krakau) – übernahm ab 1873 sogar die Leitung der Krakauer Schule der schönen Künste.

Gleichzeitig veränderte sich die Kunstszene Münchens und so auch ihr Einfluß innerhalb Europas. Die an der Münchner Akademie propagierte Kunstauffassung geriet immer mehr ins Feuer der Kritik freiheitlicher Künstlergruppen, die sich gegen die als konservativ erachtete Kunstlehre auflehnten und in der Sezession 1892 ihren Standpunkt manifestierten. Charakteristisch wurde nun ein Pluralismus, der sich vor allem in der Ausbildung alternativer Orte des Kunstdiskurses bei gleichzeitig wachsender künstlerischer Freiheit zeigte.

Dieses Anbrechen der künstlerischen Moderne machte sich auch in den Reihen der Ausländer bemerkbar. Sie waren Teil der sich formierenden *internationalen Avantgarde*, für deren Entwicklung München als Zentrum internationaler Beziehungen von großer Bedeutung war. So versammelte sich beispielsweise in der privaten Münchner Malschule des Slowenen Anton Ažbe (ab 1891) ein länderübergreifender Kreis vornehmlich aus den slawischen Ländern stammender Schüler (Donovan Pavlinec, Ljubljana). Auch die Strukturen des Transfers änderten sich nun: Aus der Münchner Privatschule des Ungarn Simon Hollósy entwickelte sich ab 1896 die für die ungarische Moderne bedeutsame Künstlerkolonie von Nagybánya – heute Baia Mare in Rumänien (András Zwickl, Budapest; Tiberiu Alexa, Baia Mare). Der den Beginn der tschechischen Moderne markierende Künstlerverein *Mánes* (gegr. 1887 in Prag) und die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Volné Směry* (*Freie Richtungen*) hatten ihr direktes Vorbild im Münchner Verein tschechischer Künstler *Škréta* (Roman Prahl, Prag).

Bei der Betrachtung dieser Entwicklungen liegt die grundlegende Fragestellung in den Unterschieden und Gemeinsamkeiten der Rezeption. In diesem Zusammenhang erwies sich immer wieder die nationale Kategorie als bedeutsam. Spannende Ansatzpunkte bietet eine statistische Betrachtung der Zahlenverhältnisse der einzelnen Volksgruppen wie auch der Dauer des Münchenaufenthalts, die Rückschlüsse auf die Motivation der Künstler erlauben könnte. Zugleich wurde gerade hier das Desiderat einer systematischen komparatistischen Analyse deutlich, die – auf der Basis von zeitgenössischen Künstlerlexika und den Matrikelbüchern der Akademie – über Individuum und Gruppe hinausreicht und die Kunstproduktion als solche in den Blick nimmt.

Besonders bei der Betrachtung der Einzelwerke stellte sich immer wieder die Frage nach thematisch, ikonographisch und stilistisch

bedingten Parallelitäten und Eigenarten der einzelnen Nationen. Eine Gemeinsamkeit war lange der patriotische Gehalt der Kunst, der sich gattungsübergreifend in Landschaften, Genredarstellungen und besonders Historienbildern der ausländischen Künstler niederschlug. Dem Münchner Vorbild folgend waren viele von ihnen in der Heimat an der Herausbildung einer nationalen Kunst beteiligt. Ob dieses Vorhaben bereits Sinn und Zweck des durch jährliche Stipendien oder private Mäzene finanzierten Münchenaufenthalts darstellte, ist schwer zu sagen. Doch auch hier gab es national bedingte Unterschiede. Jan von Bonsdorff (Uppsala) stellte eine Präferenz der Skandinavier für die Landschaftsmalerei im Gegensatz zu den eher an Historienmalerei interessierten Osteuropäern heraus.

Auch die modernistischen Entwicklungen der Malerei in München wurden bei den europäischen Nachbarn rezipiert. Die Historienmalerei rückte nun zunehmend in den Hintergrund, weshalb auch nationale Gesichtspunkte eine immer geringere Rolle spielten. So waren die in München bei Anton Ažbe ausgebildeten *Slowenischen Impressionisten* maßgeblich für die Entwicklung der slowenischen Malerei um die Jahrhundertwende (Donovan Pavlinec, Ljubljana). In Finnland wiederum bildeten die sog. *Künstler des Roten Zimmers* – von Kritikern als *Turkuer Münchner* bezeichnet – eine Brücke zum Modernismus (Annika Waenerberg, Jyväskylä).

Auf der Ebene des Stils erbrachte die Frage nach einer *nationalen Stimmung* einen Hauptdiskussionspunkt der Tagung: Während Halina Stępień (Warschau), unterstützt von Lázló Beke (Budapest), besonders an Werken polnischer Künstler aus der Münchner Zeit eine bestimmte emotionale Prägung aufzeigte, sah Donovan Pavlinec (Ljubljana) im Gegensatz dazu keine nationalen Stilelemente in der slowenischen Landschaftsmalerei. Hier deutete sich ein grundlegender Wandel kunstgeschichtlicher Hermeneutik an, der auf eine Lösung von der geschichtlich bedingten natio-

nenalen Verankerung der Kunstgeschichte hofen läßt. Als produktiv erwies sich auch die historiographische Betrachtung des Themas, die politisch-ideologische Deutungsmuster aufdeckt (Agnes Kovács, Budapest). Hier gilt es, wie Walter Grasskamp (München) in seinem Schlußwort formulierte, die nationale Kanonbildung aufzubrechen und eine *europäische Kunstgeschichte* zu entwickeln. Insgesamt hat die Tagung die Komplexität Münchens als Zentrum der europäischen Künftlerausbildung kenntlich gemacht und verschiedene Perspektiven dieses jungen Forschungsfelds aufgezeigt. Die Fragestellung nach der Bedeutung der *nationalen Identität* geriet zum Dreh- und Angelpunkt der Diskussion. Immer wieder wurde abgewogen, in welcher Weise der heimatische Hintergrund die Künftler und ihre Werke prägte, oder ob sie die freiheitliche Atmosphäre der Kunststadt München gerade dazu nutzten, sich von die-

sem zu lösen, um sich als *internationale Avantgarde* zu konstituieren. Neben weiteren systematischen Studien sollte in Zukunft auch die Rolle der Ausländer im Münchner Kunstbetrieb untersucht werden. Zugleich gilt es, über die Malerei hinauszugehen und auch die Architektur (von Jindřich Vybíral, Prag, am Beispiel Böhmen aufgezeigt), die Skulptur und das Kunstgewerbe zu berücksichtigen. Besonders zu erforschen bleiben schließlich die an der Akademie nicht zugelassenen Künftlerinnen und Künftler, die Geschichte der Kunstgewerbeschule sowie der privaten Malschulen. Weil die Leistung der Tagung gerade auch in der konzisen Zusammenfassung des Forschungsstands lag, wurde offenkundig, inwiefern die notwendigen Forschungen zur Geschichte der Münchner Akademie einen zentralen Baustein für die europäische Dimension der Kunst bilden können.

Caroline Sternberg

Ausstellungen zu Rembrandt im Rückblick

Rembrandt's Journey: Painter, Draftsman, Etcher

Boston, Museum of Fine Arts, 26.10.2003-18.1.2004; Chicago, The Art Institute, 14.2.-9.5.2004. Katalog von Clifford S. Ackley, in Zusammenarbeit mit Ronni Baer, Thomas E. Rassieur und William W. Robinson (Boston, MFA Publications 2003, ISBN 0-87846-677-0)

Rembrandt

Wien, Albertina, 26.3. - 27.6.2004. Katalog hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Marian Bisanz-Prakken. Mit Beiträgen von Marian Bisanz-Prakken, S. A. C. Dudok van Heel, Ger Luijten, Peter Schatborn, Martina Sitt und Ernst van de Wetering (Wolfratshausen, Minerva 2004, ISBN 3-932353-87-0)

Rembrandt. Die Dresdener Zeichnungen

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 7.8.-3.10.2004. Katalog von Christian Dittrich und Thomas Ketelsen, unter Mitarbeit von Katrin Bielmeier und Christien Melzer (Köln, Buchh. König, ISBN 3-88375-850-7)

In den vergangenen Jahren gab es eine wahre Flut von Rembrandt-Ausstellungen (vgl. Rüdiger Klessmann in: *Kunstchronik* 56, 2003, S. 622-631) – kurz vor dem 400. Geburtstag des

1606 geborenen Künftlers. Die Tatsache, daß so viele Museen dem Jubiläumsjahr vorgriffen, mag damit zu tun haben, daß man neue *inhaltliche* Deutungen und Bewertungen von