

**Das Leben und Werk des aus Ungarn stammenden Malers und  
Kunstprofessors Sándor (Alexander) von Wagner (1838-1919),  
mit besonderer Berücksichtigung seiner Münchner Jahre**

**Dissertation**

**Zur Erlangung des Doktorgrades der Fakultät Kunstgeschichte der  
Julius-Maximilians-Universität Würzburg**

**Referent: Prof. Dr. Josef Kern**

**Korreferent: Prof. Dr. Stefan Kummer**

**vorgelegt von Szilvia Rád**



## **Vorwort**

An dieser Stelle sei allen Personen gedankt, die beim Zustandekommen dieser Dissertation behilflich waren. Herrn Prof. Dr. Josef Kern sei für seine menschliche und fachliche Betreuung vor und während der Entstehung meiner Forschungsarbeit gedankt. Sein wohlwollender und ermutigender Zuspruch sowie seine fundierten wissenschaftlichen Kenntnisse trugen maßgeblich zum Gelingen dieser Arbeit bei. Vor allem hat er, ebenso wie Prof. Dr. Stefan Kummer, der das Korreferat übernahm, immer auch dafür Verständnis aufgebracht, dass sich das Vorhaben wegen der Fremdsprachlichkeit über einen etwas längeren Zeitraum erstreckte.

Darüber hinaus gilt mein Dank all jenen Archiven, Museen, Institutionen und Personen in Ungarn und in Deutschland, die meine Nachforschungen nach dem Künstler Sándor (Alexander) Wagner bereitwillig unterstützt und mich auf mir unbekannte Zusammenhänge aufmerksam gemacht haben. Namentlich möchte ich Frau Dr. Ágnes Kovács (Kunsthistorikerin, Budapest), Herrn István Wagner (Kunsthistoriker, Budapest) Frau Livia Orbán, Frau Réka Pálinkás und Frau Zsuzsanna Kenderesi (Mitarbeiterinnen der Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie), Herrn Pfr. Ferenc Cselovszky (Evang. Gemeinde, Budapest), Frau Dr. Anna Szinyei Merse (Kunsthistorikerin, Budapest), den Mitarbeitern des evangelischen Landesarchivs in Budapest für die wertvollen Hinweise zu Wagner und Erlaubnisse für den Zugang zu Wagners Materialien danken. Frau Dr. Ute Haug (Archiv der Hamburger Kunsthalle), Herrn Dr. Georg Ritter von Kern (Kunsthistoriker in Ruhestand, München), Frau Annerose Schnürch M.A. (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege), Herrn Guido Burkhardt M.A. (Schlossverwaltung Berchtesgaden des Wittelsbacher Ausgleichsfonds) und Herrn Dr. Hans-Bernd Spies (Leiter des Stadt- und Stiftsarchivs in Aschaffenburg) sei ebenfalls für die hilfreichen Informationen gedankt.

Während der Fertigung des Manuskripts standen mir Dr. Tanja Nuber (Germanistin), Frank Jakob (M.A. Historiker, Doktorand), Herr Richard Hascher (evang. Pfarrer in Ruhestand) und Susanne Hofsäss-Kusche (Germanistin) in freundschaftlich-unterstützender Weise zur Seite, die auch die Durchsicht und Korrektur des Manuskripts übernahmen, wofür ich mich herzlich bedanke. Ein weiterer wichtiger Gesprächspartner war mir Dipl.-Ing. László Ònodi, der die Arbeit mit großem Interesse und noch größerer Geduld begleitete sowie bei technischen Schwierigkeiten stets seine Hilfe anbot. Ihm und meinen geduldigen Eltern gilt mein allerherzlichster Dank.

Szilvia Rád

## **Inhaltsverzeichnis**

### **Einleitung 11**

1 Zielsetzung 12

2 Vorgehensweise 12

3 Aspekte der Forschung-Literaturlage 13

4 Methodische Vorgehensweise 22

5 Aufbau der Arbeit 23

### **I Sándor (Alexander) von Wagners Herkunft, künstlerischer Entwicklung und sein Weg nach München 26**

1 Wagners Herkunft 26

2 Die ersten Schuljahre in Pest (Ungarn) 28

3 Kunstmalerische Vorstudien beim Historienmaler Henrik Weber in Pest 31

3.1 Webers Leidenschaft für die Geschichtsmalerei 34

3.1.1 Weber als Kunstlehrer 36

4 Wagners Entscheidung für ein Kunststudium in Wien 37

4.1 Wagner an der Wiener Akademie der Bildenden Künste 38

4.2 Karl von Blaas' kunstpädagogische und künstlerische Einstellung und sein Einfluss auf Wagner 41

5 Wagners Entscheidung für die Münchner Schule 43

### **II Die Münchner Akademie der Bildenden Künste vor und in der Zeit von Wagners Eintritt 47**

1 Das Akademieprofil unter der Leitung von Peter von Cornelius und Wilhelm von Kaulbach 47



1.1 Pilotys Weg zur realistischen farborientierten Malerei im Überblick. Einflüsse und Anregungen **54**

1.1.1 Die Anerkennung Pilotys innovativer Malerei in München **56**

1.2 Die Förderung der Verbindung von Geschichte und Kunst in Bayern unter Ludwig I. und Maximilian II. **57**

1.3 Piloty kontra Rankes historisch-kritische Methodologie **62**

1.4 Belgische Geschichtsmalerei kontra deutsche Geschichtsmalerei **63**

1.5 Französische Geschichtsmalerei und ihre deutschen Verteidiger **66**

1.6 Modernisierung der Münchner Historienmalerei **68**

### **III Der Einfluss Pilotys und der ungarischen Kulturpolitik auf Wagner 72**

1 Intensivierte Kulturförderung von József Eötvös in Ungarn nach dem politischen Ausgleich 1867 in besonderer Betrachtung der Historienmalerei **77**

2 Reaktion der ungarischen Presse auf die institutionelle Förderung der Historienmalerei **79**

### **IV Wagners Geschichtsbilder 83**

1 An den Stil von Piloty erinnernde Historienbilder Wagners: *Dugovics Titusz önfelalozása (Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics)* **83**

1.1 Die Wirkung von Piloty - formale Analyse **84**

1.2 Mögliche Vorlagen zum Bild **85**

1.3 Geschichtlicher Hintergrund zum Inhalt Wagners Bild *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics* **86**

1.4 Der Festungsverteidiger und Selbstaufopferer, Titusz Dugovics, in Wagners Bild **88**

1.5 Kurze Detailbetrachtungen zu Bildaufbau, Beleuchtungseffekten **89**

2 Wagners Geschichtsgemälde: *Izabella királyné búcsúja Erdélytől* **91**

(*Isabellas Abschied von Siebenbürgen*)

2.1 Geschichtlicher Hintergrund zur Handlung und die Vorlagen des *Isabellas Abschied von Siebenbürgen* **93**

2.2 Die Legende über den Baum der Königin Isabella **95**

2.3 Die Darstellung Isabellas in Wagners Ölgemälde **96**

2.4 Formale Analyse: Detailbetrachtungen zu Bildaufbau, Beleuchtungseffekten und Farbgebungen **97**

**V Wagners Berufung als Hilfslehrer und Professor an die Königliche Akademie der Bildenden Künste in München 99**

**VI Wagners Sissi-Bilder als Bestätigung für sein international hohes Ansehen 104**

**VII Wagner als Kunstpädagoge 106**

1. Einblicke in die Lehrtätigkeit Wagners und Pilotys anhand der Berichte von Pál Szinyei Merse (1845-1920), Mihály Munkácsy (1844-1900) **107**

1.1 Mihály Munkácsy, einer der talentiertesten Studenten Wagners **112**

**VIII Konsequente Beharrung auf den Grundaufgaben bei der Münchner Kunstakademie zugunsten der Historienmalerei und die dabei versäumten Chancen des Dialoges mit der Landschafts- und Genremalerei 115**

**IX Wagners Privatleben und sein Leben als Mitglied einer hoch angesehenen Familie in München 120**

1 Wagners Wohnverhältnisse in München **120**

2 Wagners Familienleben **124**

2.1 Die Wagner-Villa **126**

3 Wagners Beziehungen zu den Münchner Künstlerkreisen **127**

3.1 Die Treffpunkte der ungarischen Künstler	<b>132</b>
<b>X Wagners Bedeutung als Freskomaler</b>	<b>135</b>
1 Wagners Wandgemälde im Bayerischen Nationalmuseum in München	<b>136</b>
1.1 Gründung des Bayerischen Nationalmuseums im kurzen Überblick	<b>136</b>
1.2 Der Wandbildzyklus des alten Bayerischen Nationalmuseums, die Auswahl seiner Themen und die Bildmotive	<b>137</b>
1.3 Historische Quellen als Vorlage	<b>139</b>
1.4 Technische Ausführung der Bilder	<b>140</b>
1.5 Platzierung des gesamten Wandbildzyklus im Museum und Platzierung der Bilder von Wagner	<b>141</b>
1.6 Wagners Arbeit an seinen Wandbildern	<b>142</b>
1.7 Beschreibung von Wagners Wandbild: <i>Der Kapuziner-Guardian Pater Bernhard überreicht auf der Brücke zu Aschaffenburg dem Könige Gustav Adolf 1631 die Schlüssel der Stadt und erhält deren Schonung</i> (so die Beschriftung im Sockel des Wandbildes)	<b>143</b>
1.8 Die denkbare Vorlage zu Wagners Wandbild <i>Der Kapuziner-Guardian Pater Bernhard überreicht auf der Brücke zu Aschaffenburg dem Könige Gustav Adolf 1631 die Schlüssel der Stadt und erhält deren Schonung</i>	<b>144</b>
1.9 Zweifel an der Heldentat des Kapuziners auf der Stadtbrücke	<b>145</b>
1.10 Die Resonanz auf Wagners Wandbilder	<b>146</b>
1.11 Das Schicksal von Wagners Wandbild mit Guardian Bernhard und dem Schwedenkönig	<b>146</b>
2 Wagners Schaffen in Ungarn	<b>147</b>
2.1 Das Fresko im Redoutengebäude in Pest	<b>147</b>
2.2 Das Pester Redoutengebäude	<b>148</b>
2.3 Die Ausschreibung für Dekorierung des Büffetsaals der Redoute	<b>148</b>

2.4 Kurze inhaltliche Beschreibung zu Wagners Fresko <i>Die Hochzeitsfeier von Matthias Corvinus</i>	<b>149</b>
2.5 Die Resonanz des Freskos und sein Schicksal	<b>150</b>
3 Die 1899 fertig gestellten Fresken für den Turmsaal des Hamburger Rathauses	<b>151</b>
3.1 Kurzer Überblick über die Baugeschichte des Hamburger Rathauses	<b>152</b>
3.2 Die Auftragsarbeit	<b>153</b>
3.3 Beschreibungen der Wandfresken	<b>155</b>
3.4 Stilanalyse des Freskenwerks im Saal der Republik im Hamburger Rathaus	<b>158</b>

## **XI Die Illustrationen 160**

1 Wagners Illustrationen zu ungarischen literarischen Werken. <i>Das Honvédalbum</i> (Album der Landesverteidiger) und andere Illustrationen mit dem Thema ungarischer Freiheitskampf von 1848/1849	<b>160</b>
1.1 Illustrationen zur Prachtausgabe der vollständigen Gedichtsammlung des ungarischen Dichters Sándor Petöfi	<b>162</b>
2 Illustrationen zum Schauspiel <i>Götz von Berlichingen</i> von Johann Wolfgang Goethe	<b>164</b>
3 Wagners Illustrationen über die altrömische Zeit	<b>166</b>
4 Wagners größere Auftragsarbeiten für Prachtbuch-Illustrationen	<b>167</b>
4.1 Die Auftragsarbeit zu Simons Buch <i>Aus altrömischer Zeit</i>	<b>168</b>
4.2 Vorbereitungen für den Auftrag hinsichtlich des Rom-Prachtbuchs	<b>170</b>
4.3 Der Aufbau des 1878 erschienenen Prachtbuches <i>Aus altrömischer Zeit. Culturbilder</i> und Präsentation einiger ausgewählter Wagner-Illustrationen	<b>171</b>
5 Das Spanien-Prachtbuch (1880) von Simons und Wagner	<b>175</b>
5.1 Schriften über Spanien im Deutschland des 19. Jahrhunderts	<b>175</b>
5.2 Die zweite Projektarbeit von Simons und Wagner	<b>177</b>
5.3 Offizielle Unterstützung zur Spanienreise	<b>177</b>

5.4 Wagner-Simons Koproduktion: *Spanien in Schilderungen* Deckblatt, Vorwort, Widmung, Literaturliste, Aufbau **178**

5.5 Textillustrationen, Condrucke, Initialen und Schlussvignetten **180**

5.6 Illustrationen von Barcelona, Madrid und Granada **181**

## **XII Wagners künstlerische Blickerweiterung:**

**sein besonderes Interesse für Landschafts-, Tier - und Genremalerei **184****

1 Einflüsse und Gründe für Wagners Themenverbreitung **185**

1.1 Die französischen Vorimpressionisten und Realisten **185**

1.2 Zweiter Beweggrund: Reise-Erfahrungen **189**

1.3 Reisen nach Ungarn – Die freiluftmalerischen Experimente **190**

1.4 Beginn von Wagners Begeisterung für die ungarische Tiefebene **192**

1.5 Wagner und die Szolnoker Maler **192**

1.6 Wagners Puszta-Bilder **194**

2 Die Wagner-Ausstellung im Münchner Glaspalast 1920 **198**

3 Bildbetrachtung **200**

3.1 Beschreibung des Gemäldes *Pfingstrennen in Debreczin* **200**

## **XIII Josef Bühlmann und Sándor (Alexander) Wagner:**

***Panorama von Rom mit dem Einzug Constantins im Jahre CCCXII (1888/1889)* **205****

1 Das Interesse für antike Themen und Panoramabilder im 19. Jahrhundert in Bayern **205**

1.1 München als ideale Stadt für die Popularisierung des Bühlmann-Wagner'schen *Rompanoramas* **206**

1.2 Die erhaltene Überlieferung des Originalbildes **207**

1.3 Auftraggeber des Rompanoramas **207**

1.4 Die Künstler des <i>Rompanoramas</i>	<b>208</b>
1.5 Die künstlerische Herausforderung Wagners	<b>210</b>
1.6 Das Thema des <i>Rompanoramas</i> im kurzen Überblick	<b>211</b>
1.6.1 Die Bedeutung der Schlacht an der Milvischen Brücke	<b>212</b>
1.6.2 Die Darstellung des Einzugs Constantins in der Bühlmann-Wagnerschen Koproduktion	<b>214</b>
1.6.3 Der Standpunkt des Betrachters und die wichtigsten figürlichen Kompositionen	<b>214</b>
2 Resonanz des Panoramabildes in Wagners Heimatland	<b>215</b>
3 Exkurs: Wagners Plakate	<b>216</b>
4 Die Begeisterung für das <i>Panorama von Rom</i> und seine zeitgenössische Nachbildung von Yadegar Asisi	<b>218</b>
5 Aktualität: Eine Installierung des Rompanoramas auf der Ausstellung <i>Geschichte der Rekonstruktion-Konstruktion der Geschichte</i> (22.07.2010 - 31.10.2010) in der Pinakothek der Moderne in München	<b>220</b>
<b>XIV Presseecho zu Wagner direkt nach seinem Tod (1919)</b>	<b>222</b>
Schlusswort – Zusammenfassung der Ergebnisse	<b>223</b>
Bildanhang – Auflistung	<b>226</b>
Bildanhang	<b>236</b>
Studentenverzeichnis	<b>351</b>
Werkverzeichnis	<b>379</b>
Literaturverzeichnis	<b>392</b>

## Einleitung

Während meines kunstgeschichtlichen Studiums in Deutschland stellte ich fest, dass die Kunstentwicklung Ostmitteleuropas trotz der politischen Wende 1990 in ihrer Bedeutung für die gesamteuropäische Entwicklung bisher nur rudimentär erforscht worden ist. Schon auf Grund der geographischen Lage, doch zudem insbesondere auf Grund ihrer kunstgeschichtlichen und gesellschaftlichen Einflüsse sind die Gebiete Ostmitteleuropas für eine gesamteuropäische Forschung jedoch notwendigerweise zu berücksichtigen.

Meine langjährige, intensive Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Situation der Künstler Ostmitteleuropas im 19. Jahrhundert sowie mit den ihnen zur Verfügung stehenden Ausbildungsmöglichkeiten und darüber hinaus mit den Anregungen für und der Wirkung von ostmitteleuropäischen Kunstwerken führte mich zu dem Resultat, dass diese Regionen in der kunstgeschichtlichen Forschung nicht weiterhin ausgeklammert werden sollten. Das Studium dieser Bereiche deckt Zusammenhänge in der west-osteuropäischen Kunstentwicklung auf, die zum besseren Verständnis gesamteuropäischer Prozesse in der Kunstgeschichte beitragen.<sup>1</sup> Da solche Themen in der Forschungsliteratur nur geringe Resonanz finden, setzt sich meine Dissertation zum Ziel, diese Forschungslücke teilweise zu schließen. Als der für dieses Unternehmen zentrale Zeitraum erwies sich das 19. Jahrhundert, da in der Folge der so genannten »Aufklärung« die für den modernen Fortschrittsgedanken tief greifenden, gesamteuropäischen Umbrüche stattfinden. Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzt eine intensive Künstlerwanderung von Osten nach Westen ein<sup>2</sup>, die in erster Linie auf das Streben der Künstler, an ruhmreichen Künstlerausbildungsstätten wie München zu studieren, zurückzuführen ist.<sup>3</sup>

Da ich selbst gebürtige Ungarin bin, Germanistik und Kunstgeschichte in Bayern studierte und derzeit hier lebe, gilt neben meinem interkulturellen Interesse auch mein persönliches Engagement der Erforschung von Malern, die aus Ungarn stammen und einen Teil ihrer Ausbildung in Bayern absolvierten. Für diese Dissertation galt es nun -neben dem zeitlichen Rahmen, der sich auf das 19. Jahrhundert konzentriert- auch eine personelle Auswahl zu treffen. Meine Wahl fiel auf die künstlerische Laufbahn des bisher kaum bekannten Sándor

---

<sup>1</sup> Auf diese intensiven kulturellen Vernetzungen zwischen Ost- und Westeuropa wies 2008 auch Walter Garsskamp, Professor für Kunstgeschichte an der Münchner Kunstakademie, hin. In: Krauß Annette: Münchner Malstil in ganz Europa. „Die Kraftprobe“: 200 Jahre Kunstakademie -100 Exponate im Haus der Kunst. In: Eichstätter Kurier vom 11. August 2008.

<sup>2</sup> Géza Jászai stellte eine Zahlenstatistik mit den ausländischen Studenten auf, die zwischen 1809 und 1945 an der Münchner Akademie studierten. In: Jászai, Géza: München und die Kunst Ungarns 1800-1945. Bd. 2. 1870 Jhg. Hase und Koehler Verlag. Mainz 1970. S. 146.

<sup>3</sup> Siehe Zahlenstatistik von Jászai in Ungarn-Jahrbuch. In jener Zeitspanne wurde Ungarn mit 335 Studenten der Listenführer.

(Alexander) Wagner (1838, Pest - 1919, München), der trotz seiner vorbildlichen Leistungen und öffentlichen Erfolge im zeitgenössischen München droht, nahezu in Vergessenheit zu geraten. Denn Wagner darf m. E. als besonders repräsentativ erstens für die deutsch-ungarischen Künstlerbeziehungen im 19. Jahrhundert und zweitens für das Streben nach einem internationalen friedlichen Miteinander auf dem Gebiet der bildenden Kunst gesehen werden. Daneben zählt er als ungarischer Anhänger des Münchner Piloty-Stils zu den wichtigsten Figuren des west-ostmitteleuropäischen Kulturtransfers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

## **1 Zielsetzung**

Das Ziel dieser Dissertation besteht darin, die für sein Künstlerleben relevanten Aspekte der Biografie Wagners darzustellen. Dabei bewegen wir uns auf einem noch kaum erforschten Gebiet und bieten gleichsam die nötigen Anhaltspunkte für weitere Forschungsbeiträge. Des Weiteren sind die Werke Sándor (Alexander) Wagners zu betrachten. Insbesondere die anhand der Biographie belegbaren Einflüsse auf seine Werke und die von seinen Werken ausgehende Wirkung sind dabei zu berücksichtigen, um anhand der Darstellung von Sándor (Alexander) Wagners Position, peripher auch diejenige osteuropäischer Künstler, im gesamteuropäischen Kontext aufzudecken.

## **2 Vorgehensweise**

Im Mittelpunkt der vorliegenden Dissertation steht der künstlerische Werdegang Sándor (Alexander) Wagners (Abb.1.<sup>4</sup>). Er stammte aus Ungarn, ließ sich später in München als professioneller Kunstmaler nieder und arbeitete von 1866 bis 1869 als Hilfslehrer und von 1869 bis 1910 als ordentlicher Professor für Maltechnik an der Münchner Kunstakademie.<sup>5</sup> In

---

<sup>4</sup>Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner nach einem Originalphoto. Stadtarchiv München, Fotoakte Personen, Chronik 1887

<sup>5</sup>Hierzu ein schnell abrufbares Material: Rektoren, Professoren, Ehrensensoren und Ehrenmitglieder

der Akademie der Bildenden Künste München 1808–2008. Bearbeitet von Birgit Jooss und Sabine Brantl. S. 3.

Nach den Angaben der Bearbeiter wurden diese Informationen den Personalakten in der Registratur der Akademie der Bildenden Künste München sowie im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München entnommen. Sie sind fächerübergreifend chronologisch nach dem Eintritts- bzw. Ernennungsdatum der Personen angeordnet. <http://www.adbk.de/Medien/PDF/Historisches/Personallisten/personallisten.pdf> Zugriff vom 01.03.2011



dieser Abhandlung werden die für die künstlerische Entwicklung wesentlichen Aspekte seines Lebenslaufes dargestellt:

- die künstlerische Laufbahn Wagners unter besonderer Betrachtung seiner künstlerischen Vorbereitung und Studien sowie seiner Karriere in München
- Grundzüge seiner Werke und Einflüsse, die Wagners Lehrer und Professoren auf sein künstlerisches Schaffen ausübten
- Wagners kunstpädagogische Tätigkeit an der Königlichen Kunstakademie in München
- sein Privatleben in München

Daneben liefert diese Untersuchung **eine Liste mit Wagners Studenten** und legt ein vorläufiges **Werkverzeichnis** vor. Vollständigkeit war auf Grund der prekären Forschungslage im Rahmen einer einzelnen Dissertation nicht anzustreben, sondern es galt, eine erste grundlegende Basis zu schaffen, deren Ergänzung weiteren Forschungsbemühungen vorbehalten bleiben muss. Diese Arbeit will damit als Anregung zu weiteren Untersuchungen dienen.

### **3 Aspekte der Forschung-Literaturlage**

Das seltene Erscheinen Wagners in der Forschungsliteratur steht vor allem mit den historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts in Zusammenhang. Die Archive, in denen Materialien über Wagners künstlerische Arbeiten, über seine Tätigkeit als Professor und über sein Privatleben vorfindbar gewesen wären, wurden im Zweiten Weltkrieg durch Bombardierungen komplett zerstört. Zu diesen Archiven gehörten z.B. das der Münchner Kunstakademie oder jenes der Familie Oldenbourg in der Glückstraße, ebenfalls in München. Seither bleibt dem Kunsthistoriker nur das mühevollte Zusammentragen der Daten aus ungarischen Archiven und Veröffentlichungen sowie aus deutschen Publikationen. Dies setzt Forschungsreisen in Deutschland und Ungarn voraus, die bis 1990 wegen des Kalten Krieges gar nicht oder nur in größeren Zeitabständen möglich waren. In Ungarn galt eine eingeschränkte Forschungserlaubnis für all diejenigen Kunstrichtungen, die im

Zusammenhang mit den Entwicklungen aus westlich von Ungarn gelegenen Gebieten standen. Denn solche künstlerischen Tendenzen wollten sich nicht den offiziellen Doktrinen der sozialrealistischen Richtung über genehme Kunst fügen; Vertreter dieser westeuropäisch geprägten Kunst waren politisch unerwünscht.<sup>6</sup> Die Kunstwissenschaft musste bislang diese strengen Einschränkungen akzeptieren. Die vorliegende Dissertation stellt einen ersten Schritt zur Überwindung alter Grenzen dar. Neben den beschriebenen Schwierigkeiten mögen auch mangelnde Sprachkompetenzen dafür verantwortlich gewesen sein, dass Wagner bisher nicht die ihm gebührende Aufmerksamkeit erfahren hat, denn kaum ein deutscher Kunsthistoriker spricht Ungarisch, und nur wenigen ungarischen Kollegen steht die Möglichkeit offen, im Ausland umfangreiche Forschungen zu betreiben.

## **Zeitungsartikel**

**Meldungen und Kurzberichte** der ungarischen zeitgenössischen Zeitung *Vasárnapi Újság* (Sonntagszeitung) und der deutschen Zeitschriften wie *Kunstchronik* (Leipzig) und *Die Kunst für Alle* liefern einen ersten Anhaltspunkt, von dem aus zu Wagner geforscht wird. In diesen Blättern sind von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts regelmäßig, wenngleich in größeren Zeitabständen, Informationen zu Wagner erschienen. Dabei konzentriert sich der informative Gehalt vornehmlich auf die Bekanntgabe biografischer Daten und auf die Präsentation einiger Bilder Wagners. Anlass für diese öffentlichen Mitteilungen gaben mitunter besondere Ereignisse, z.B. wenn Wagner einen größeren Auftrag bekam und fertigstellte oder wenn es um ein besonderes Ereignis in seinem Leben ging, z.B. seine Berufung als Professor an der Kunstakademie in München. Somit dokumentieren diese Pressemitteilungen relevante Grundzüge von Wagners künstlerischer Karriere und dienen als Quelle für den Themenbereich, der in dieser Dissertation unter die Kapitelunterschrift *Wagners künstlerische Entwicklung* fällt.

In den Zeitungen *Vasárnapi Újság* (Sonntagszeitung), *Műcsarnok* (Kunsthalle) erschienen zwischen 1860 (Beginn von Wagners künstlerischer Karriere) bis 1919 (Wagners Todesjahr)

---

<sup>6</sup>Informationen zur kritischen Einstellung der sozialistischen Kulturpolitik zu westlichen künstlerischen Tendenzen finden sich in: Kovács, Ágnes: Facetten der Akademie der Bildenden Künste München in der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Zusammenfassung. In: *Zeitenblicke* 5 (2006). Nr. 2. digitalisierte Variante: <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Kovacs/index.html> Zugriff vom 04.23.2012

einige mehrseitige biografische Artikel über Wagner, die ebenfalls zur Basisliteratur gehören. Hier einige Beispiele:

**1880** beschrieb der Literaturhistoriker Károly Széchy Wagners künstlerisches Leben in einem mehrseitigen Artikel in der *Vasárnapi Újság* chronologisch. Dieser Artikel besteht zum Teil aus bereits publizierten Nachrichten, zum Teil bringt er neue Hinweise insbesondere zu den Anfängen der künstlerischen Ausbildung Wagners und gibt eine summarische Werkliste, wobei überwiegend auf die ungarischspezifischen Bilder fokussiert wird. Daneben erwähnt er die talentiertesten ungarischen Studenten Wagners und betont dabei, dass Wagners Kurse an der Akademie stets international besucht waren. Meinen Forschungen nach wurde über Wagner als Kunstpädagoge bisher in der deutschen und ungarischen Presse nur wenig berichtet. Angesichts der Erfolge Wagners im Ausland stellt Széchy abschließend eine kritische Frage an die damalige kulturpolitische Elite: Warum wurde noch keine Kunstakademie in Ungarn konzipiert? Denn es mangelte nicht an hervorragenden Fachkräften, die wegen der Chancenlosigkeit in Ungarn allerdings im Ausland lebten.

**1899** schrieb István Dömötör einen Artikel in der Zeitung *Műcsarnok* (Kunsthalle) anlässlich der im gleichen Jahr organisierten Wagner-Ausstellung in der Kunsthalle in Budapest. Dömötör, als Verfechter der modernen Kunstrichtungen, kritisiert den penibel detailtreuen Malstil Wagners und nimmt damit eine eindeutige Stellung gegen den akademischen Realismus ein. Solche scharfen kritischen Stimmen zu Wagners Kunst finden sich übrigens in der zeitgenössischen Presse vor der Jahrhundertwende sehr selten. Um 1899 war die Zeit des akademischen Historismus längst überholt und Dömötörs selbstbewusste Aussagen weisen auf die damals weit verbreitete zwiespältige Haltung pro und kontra Akademismus hin sowie auf die Umbruchstimmung in der aktuellen ungarischen Kunstszene in Richtung der Moderne.

**1910** erschien ein von Wagner geschriebener Brief in der *Vasárnapi Újság* (Sonntagszeitung). Es geht hier um eine kurzgefasste Autobiographie, die durchaus als eine Rarität betrachtet werden kann. Denn solche von Wagner geschriebenen Texte sind kaum erhalten. Wagner erinnert sich in diesem Brief insbesondere an seine Studentenzeit in München. Dabei erklärt er Pilotys Bedeutung für ihn und gibt offen zu, dass Piloty auf seine Kunst einen

„Rieseneinfluss“<sup>7</sup> ausübte. Wagner lässt uns auch hinter die Kulissen schauen und erzählt von privaten Erlebnissen. Er berichtet z.B. über Episoden beim Porträtieren der ungarischen Königin Elisabeth 1866. Daneben teilt er erstaunliche Hintergrundinformationen bezüglich der Geschichte seiner Anstellung als Akademieprofessor mit. 1869 wurde er als Professor an die Münchner Kunstakademie berufen. Voraussetzung dafür war die Rückgabe der ungarischen Staatsbürgerschaft und die Annahme der bayerischen. Wir erfahren von Wagner in dem gleichen Artikel, dass er sich mit dem Wunsch nach einer doppelten Staatsbürgerschaft bzw. der Beibehaltung der ungarischen Staatsbürgerschaft zwar an die ungarische Regierung wandte, seine Bitte dort jedoch abgelehnt wurde.<sup>8</sup> Außerdem äußert sich Wagner hier auch über seine negativen Erlebnisse mit dem ungarischen Kunstverein am Ende des 19. Jahrhunderts, der ihn wegen seiner Entscheidung nicht mehr als Ungar gelten ließ. Als Bestätigung dafür ist der von Wagner festgehaltene Fall aus dem Jahre 1885 anzuführen: Als er das Gemälde *Pferdetrieb auf der Hortobágy* in die nationale Ausstellung in Budapest einschickte, erhielt er eine Ablehnung vom Kunstverein -er sei ja kein Ungar!

**1938** veröffentlichte Artúr Elek in der *Képes Újság* (Bebilderte Zeitung) einen Artikel anlässlich des 100. Geburtstags des Malers. Neben biografischen Hinweisen und einer summarischen Auflistung Wagners wichtigster Werke macht der Autor darauf aufmerksam, dass die Erinnerung an diesen Künstler, der -nach Artúr Elek- ein hervorragender Beobachter und ein realistischer Maler mit sicherem technischem Können war, mit der Zeit ziemlich verblasste. Elek versuchte mit seiner Schrift die Erinnerung an diesen Künstler wachzuhalten, seine Bedeutung für die ungarische Kunstentwicklung zu betonen und somit zur weiteren Auseinandersetzung mit diesem Maler zu bewegen.

Neben diesen Artikeln ist noch eine grundlegende Schrift von fast 30 Seiten mit dem Titel *Alexander v. Wagner* von Max Haushofer zu nennen, die in der Zeitschrift *Die Kunst unserer Zeit* 1919, also im Jahr, in dem Wagner starb, erschien. Haushofer berichtet ausführlich über Wagners Werke und ordnet dafür seine Berichte systematisch, je nach Motiv. Dabei sind die Pusztabilder und die Spanien-Darstellungen besonders hervorgehoben, und zwar als Beispiele

---

<sup>7</sup> Vasárnapi Újság(Sonntagszeitung).01.Mai.1910. 18.szám (Nr.) 57.évf. (Jhg.). Digitalisierte Variante:

<http://epa.oszk.hu/00000/00030/02942/pdf/>

Zugriff vom: 23.02.2011

Originaltext: „Bármilyen eltérő legyen azonban az általános vélemény Piloty művészi tevékenységéről, tanári működéséről, hálás kötelességemnek tartom megemlékezni azon **hatalmas befolyásról**, melyet ő [Piloty], ellentétben az idejét megelőző Cornelius és Kaulbach művészetével, mint új irányadó legtágabb értelemben gyakorolt.“

<sup>8</sup> Siehe Großkapitel V.

für atmosphärische Stimmungsbilder sowie für ethnografische Schilderungen. Auch die Charakteristika der Piloty-Schule stellt Max Haushofer umfassend dar, während er zudem die entsprechende Auswirkung auf Wagners Werke beschreibt.

Die Äußerung von Artúr Elek im Hinblick darauf, dass Wagners Persönlichkeit und Kunst bis zu den 1930er Jahren nahezu vergessen blieben, war bis in die 1980er Jahre gültig. Erst danach vollzog sich ein Wandel auf dem Gebiet der Wagner-Forschung. In den 80er Jahren tauchten in der Zeitung *Magyar Hírlap* (*Ungarisches Nachrichtenblatt*) wichtige Artikel von György Káplán (einem Verwandten von Wagner) und István Wagner<sup>9</sup> auf, die sich ausschließlich mit diesem Künstler befassen (Artikel siehe Literaturverz. S.404). Beide Autoren unternahmen Forschungsreisen nach Deutschland, forschten in dortigen Archiven und Museen, kontaktierten mit den Verwandten von Wagner und lieferten bisher unveröffentlichte Informationen. Die Exemplare der erwähnten Zeitung *Magyar Hírlap* sind in den städtischen Bibliotheken Ungarns sehr gut archiviert und leicht zugänglich.

Dieser vehementen Förderung Wagners folgte ca. zwanzig Jahre danach Ágnes Kovács, eine ungarische Kunsthistorikerin. Sie beschäftigte sich in den letzten Jahrzehnten sehr intensiv mit den Münchner Ungarn und der Münchner Kunstakademie. 2008 schrieb Kovács zum 170. Geburtstag Wagners einen informationsreichen Artikel und ließ ihn in der ungarischen Kunstzeitschrift *ArtMagazin* erscheinen.<sup>10</sup>

Die oben angeführten Zeitungsartikel bilden weiterhin das unerlässliche Quellenmaterial für alle Forscher, die sich mit Wagner befassen. Trotz allem schulden die Kunsthistoriker heute noch der Wagner-Forschung eine die verstreut auftauchenden Informationen umfassend darstellende Monografie bzw. eine auf die Thematik der Kunstgeschichte bezogene biografische Datensammlung, die übersichtlich und in Form eines kompakten Buches veröffentlicht und jedem zugänglich ist. Dies setzt sich die vorliegende Untersuchung zum Ziel.

---

<sup>9</sup>Namensgleich, aber nach der Information der Autorin nicht verwandt mit dem Künstler.

<sup>10</sup>Kovács, Ágnes: [Egy idegenné vált magyar – 170 éve született Wagner Sándor - Magyarok Münchenben](#). *Artmagazin*. 2008/6. (6/2008) S. 66-71. Digitalisierte Variante: [http://www.artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/egy\\_idegenne\\_valt\\_magyar\\_170\\_eve\\_szuletett\\_wagner\\_sandor\\_-\\_magyarok\\_munchenben\\_7.448.html](http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egy_idegenne_valt_magyar_170_eve_szuletett_wagner_sandor_-_magyarok_munchenben_7.448.html) Zugriff vom: 23.04.2012

## Sammelbände, Lexika und archivarische Dokumente

Genutzt wurde dazu unter anderen das Buch mit dem Titel *Benyomások és emlékek* (Eindrücke und Erinnerungen) von Károly Széchy, das bereits 1897 erschienen ist. Széchy berichtet hier auf mehreren Seiten über den künstlerischen Werdegang Wagners. Dieser Bericht erscheint als eine erweiterte Abhandlung, deren Basis Károly Széchy 17 Jahre vorher, folglich im Jahre 1880, in der ungarischen Sonntagszeitung publizierte. Neue und wichtige Informationen ergänzen die spätere Abhandlung vor allem durch die Themenbereiche, die Wagner als Mensch, Künstler und Kunstpädagoge erfassen.

Im 1888 von Friedrich Pecht<sup>11</sup> geschriebenen Buch *Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert* begegnen wir bereits etwas ausführlicher der allgemeinen Situation, in der sich die aus Ungarn stammenden akademischen Maler und Professoren wie Wagner, Liezen-Mayer, Benczúr und Székely befanden. Eine überraschende Kritik fällt auf Wagner, als Pecht ihn mit Piloty vergleicht und beide als Konkurrenten darstellt. Sieger nennt er Wagner mit seiner Meinung: „Ähnlich veranlagt wie Piloty, doch viel lebendiger ist der Deutsch-Ungar Alexander Wagner (...).“<sup>12</sup> Eines ist aber sicher: Wagner selbst betrachtete Piloty weniger als Konkurrenten, sondern mehr als sein großes Vorbild.

1891 und 1901 erschien ein Lexikon unter dem Titel *Malerwerke des 19. Jahrhunderts* von Friedrich von Bötticher.<sup>13</sup> Damit lag eine detaillierte, systematisch nach Techniken gruppierte Liste mit den bis dato fertiggestellten Werken Wagners vor.

---

<sup>11</sup> August Friedrich Pecht (1814 -1903) war selbst Maler und einer der bedeutendsten Kunstschriftsteller seiner Zeit. Ab 1833 studierte er an der Münchner Kunstakademie. In: 02072 Friedrich Pecht, Matrikelbuch 1809-1841, [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1809-1841/jahr\\_1833/matrikel-02072](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1809-1841/jahr_1833/matrikel-02072) Zugriff vom 09.05.2012

Ab 1839 wurde er Schüler des französischen Historienmalers Paul Delaroche. Daneben verfasste er überwiegend kunstspezifische Texte, die in verschiedenen Zeitschriften/Tageszeitungen erschienen sind. 1885 wurde er mit der Leitung der Zeitschrift *Kunst für Alle* beauftragt. Vgl. Michael Bringmann: Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850-1900. Mann. Berlin 1982. Hierzu auch: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Hrsg. von Hans Vollmer. Bd. 26. Verlag von E.A. Seemann. Leipzig 1932. S. 335.

<sup>12</sup> Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. München 1888. S. 253.

<sup>13</sup> Friedrich von Boetticher (1826 - 1902) war ein deutscher Kunsthistoriker. Estudierte Philologie und später Rechtswissenschaft, wurde dann aber Landwirt. 1854 erwarb er eine Verlagsbuchhandlung in Dresden, an die eine Kunsthandlung angeschlossen wurde. Als Ergebnis langjähriger Studien erschien „Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte“ in zwei Bänden 1891 und 1901, in denen etwa 50.000 Bilder deutscher und in Deutschland tätiger Maler überwiegend erstmalig, teilweise heute noch einmalig aufgelistet sind.

1912 veröffentlichte Miklós Somogyi in der Zeitschrift *Művészet* eine Liste mit den ungarischen Studenten, die zwischen 1824 und 1890 an der Münchner Kunstakademie studierten.<sup>14</sup> Diese Liste basiert auf archivarischen Daten, die bisher nicht veröffentlicht wurden. Neben den Namen erscheinen auch die wichtigsten Informationen aus den Matrikelbüchern der Akademie. Noch heute erweist sich dieses Material als eine sichere Ausgangsbasis für die Erforschung zeitgenössischer Münchner Maler, auch aus Ungarn. Diese Auflistung wurde erst durch die Werkliste für die 1920 organisierte Wagner-Gedächtnis-Ausstellung im Glaspalast ergänzt.<sup>15</sup>

Ab der Mitte der 1910er Jahre fallen über die in München lebenden ungarischen Künstler auch recht radikale Äußerungen. Unter dem Einfluss zunehmend propagandistisch ausgerichteter Akademien trifft man sogar nachweislich auf Faktenfälschungen, die eindeutig gegen eine angeblich monarchistische Kunst gerichtet waren. Ein Beispiel hierfür bildet das 1916 von László Szabó geschriebene Kunstbuch *Magyar Festőművészet* (Ungarische Malkunst). Szabó stempelt dabei Wagner und seinen Freund Liezen-Mayer als Leugner ihrer ungarischen Identität ab, wortwörtliches Zitat: „Zu den älteren ungarischen Historienmalern zählen Sándor (Alexander) Wagner und Sándor (Alexander) Liezen-Mayer, obwohl beide schon seit ihrer Jugend im Ausland lebten und ihre ungarische Identität leugneten.“<sup>16</sup>

Wagner leugnete aber seine Heimat nie<sup>17</sup> und bekannte sich offen zu seiner ungarischen Herkunft. Seine zahlreichen ungarischsprachigen Werke sowie die vielen Schriften des zeitgenössischen Malers und Kunstjournalisten Károly Lyka, der Wagner persönlich kannte, bestätigen dies. Das Problem der Akzeptanz Wagners als Ungar lag eher bei dem ungarischen Kunstverein, der Wagner nicht als ungarischen Maler gelten ließ.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup>Somogyi, Miklós: Magyarok a Münchener Képzőművészeti Akadémián 1824-1890. (Ungarn an der Münchner Akademie der Bildenden Künste 1824-1890) In: *Művészet* XI. évf. (Jhg.) .5.szám (Nummer).1912. S. 178-188. Digitalisierte Variante: <http://www.mke.hu/lyka/11/178-188-akademia.htm> Zugriff vom 23.04.2012

<sup>15</sup>Münchener Kunstausstellung 1920 im Glaspalast. 1. Juli bis 30. Sept. Offizieller Katalog. München. 1920  
Digitalisierte Variante:<http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://mdz1.bib-bvb.de/~db/bsb00002427/images/&projectdirectory=glaspalast&templateurl=templates2&collectionurl=http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de> Zugriff vom 18.04.2010

<sup>16</sup>László Szabó: *Magyar Festőművészet*. Élet kiadó. Budapest 1916. S. 140.Originaltext: „A régibb történeti festőink közül emlitenünk kell még Wagner Sándort és Liezenmayer Sándort, bár mind a kettő már fiatalon idegenbe szakadt és megtagadta magyarságát.“

<sup>17</sup>Auch bei Liezen-Mayer liest man nirgendwo über Heimatleugnen.

<sup>18</sup>Zu diesem Punkt gibt es eine ausführliche Erklärung im Kapitel V. Wagners Berufung als Hilfslehrer...

Der 35. Band des *Allgemeinen Lexikons der BildendenKünstler*, das 1942 von Ulrich Thieme und Felix Becker herausgegeben wurde, liefert Forschungsliteratur zu Wagner, die von Károly Lyka (1869 – 1965) zusammengestellte, weitere Informationen beisteuerte, die für diese Dissertation genutzt worden sind. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Forschung nach Wagner sowohl auf deutscher als auch auf ungarischer Seite vernachlässigt. Grund dafür waren die bereits erwähnten Umstände, die zum Kalten Krieg führten und eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Leben eines Künstlers, der sowohl im Westen als auch im Osten heimisch war, erschwerten. Erstaunlich ist, dass Károly Lyka sein Buch mit dem Titel *Magyar művészet Münchenben* (Ungarisches Künstlerleben in München) 1951 herausgeben durfte, mitten im Stalinismus, als westeuropäische Ansichten in allen Bereichen als fremd und sogar als feindlich erachtet wurden. Uns interessiert jedoch weniger der politische Hintergrund der Veröffentlichung dieses Buches als seine kunsthistorische Bedeutung. Lyka, selbst Maler und Kunstjournalist, lebte am Ende des 19. Jahrhunderts in München und kannte dort persönlich sehr viele ungarische Künstler, deren Sitten, Gebräuche, künstlerische Anschauungen und Lebensverhältnisse. All seine Erinnerungen und Erfahrungen fasste Lyka in diesem Buch zusammen, das heute noch als kunsthistorisches Schlüsselwerk des Themenkreises um die *Münchner ungarischen Maler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* gilt.

Ähnlich bedeutend für die Wagner-Forschung ist das 1970 posthum herausgegebene Buch *Vándorlásaim a művészet körül* (Meine Kunstwanderungen) von demselben Autor. In dieser Veröffentlichung hebt Lyka u. a. Wagners starkes ungarisches Selbstbewusstsein hervor, das sich bis hin zu seinem öffentlichen Erscheinen, beispielsweise durch die Art und Weise, sich zu kleiden, durchschlägt. Auch hiermit ist folglich Laszló Szabós Behauptung, Wagner sei ein Leugner seiner ungarischen Identität, eindeutig widerlegt. Lykas Forschungen nach den Münchner Ungarn folgten Veröffentlichungen von Thomas von Bogyay und Géza Jászai in Deutschland. Der Letztere schrieb einen noch heute sehr bedeutenden Aufsatz mit dem Titel *München und die Kunst Ungarns 1800-1945*, der 1970 im Ungarn-Jahrbuch herausgegeben wurde. Jászai wies hier auf konkrete Probleme im Hinblick auf die Forschung der Münchner Ostmitteleuropäer im 19. Jahrhundert hin: „Eines der größten Hindernisse für die Forschung zeigt sich zum Beispiel darin, dass u. a. die monografische Bearbeitung der Lebenswerke einzelner Künstler selbst noch ganz und gar am Anfang steht, nicht nur in Osteuropa, auch in



München.“<sup>19</sup> Die Absicht Jászais bestand darin, auch andere Forscher zu tatkräftigen Studien im Bereich bayerisch-osteuropäischer Kulturbeziehungen zu bewegen. Dazu wären spezielle Forschungsreisen (siehe oben) in Europa erforderlich gewesen, die aber, wie gesagt, noch in den 1970er Jahren aus politischen Gründen schwierig waren.

Erst die 1980er Jahre brachten Fortschritte auf dem Gebiet der Forschung nach den Münchner Ungarn im 19. Jahrhundert. 1987 antwortete István Wagner auf Jászai mit einem mehrseitigen auf Ungarisch verfassten Manuskript, in dem jener das Leben und Werk von Wagner zusammenfasste. Diese Schrift wurde jedoch nie publiziert. (Hierzu: Fußn. 25)

Zu erwähnen ist auch ein kleines Buch *Die Akademie der Bildenden Künste München – Kreuzpunkt europäischer Kultur* von Wolfgang Kehr, in dem die intensiven bayerisch-ungarischen Kulturbeziehungen im 19. Jahrhundert ausführlich beleuchtet werden und welche die Bedeutung der ungarischen Akademieprofessoren für die Künstlerausbildung in München hervorheben. Schließlich verdienen noch zwei kürzlich (2008 und 2009) herausgegebene Ausstellungskataloge Erwähnung, die sich hauptsächlich mit der Geschichte der Münchner Akademie der Bildenden Künste, mit ihrer Bedeutung als internationale Künstlerausbildungsstätte im 19. Jahrhundert sowie mit ihrer Auswirkung auf ungarische Künstler im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts befassen. Im Katalog *200 Jahre Kunstakademie München*<sup>20</sup>, der anlässlich der Ausstellung des 200-jährigen Gründungsjubiläums der Münchner Kunstakademie erschien, ist Wagner als Maler und Kunstprofessor nur skizziert. Jegliche detaillierte biografische und karrieregeschichtliche Betrachtung fehlt. Hilfreich sind jedoch die Schilderungen der Schwerpunkte der damaligen Bildungskonzepte der Kunstakademie. Sie gewähren den Blick auf die bildungsprogrammatische Entwicklung dieses Instituts. Der Ausstellungskatalog *München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850-1914*<sup>21</sup> (München auf Ungarisch. Ungarische Künstler in München (1850-1914) wurde 2009 in Budapest herausgegeben. In jenem Jahr organisierte die Ungarische Nationalgalerie eine Ausstellung, ebenfalls anlässlich des 200-jährigen Gründungsjubiläums dieser Münchner Kunstakademie. Auf eine ausführliche Darstellung Wagners wurde hier ebenfalls verzichtet. Erfreulich ist allerdings, dass in dieser

---

<sup>19</sup> Jászai, Géza: München und die Kunst Ungarns 1800 - 1945. S. 146.

<sup>20</sup> 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. Herausgegeben von Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp und Florian Matzner. Hirmer Verlag, München 2008.

<sup>21</sup> München – Magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850 – 1914. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2009. október 1 - 2010. január 10. Magyar Nemzeti Galéria kiadványa. Budapest 2009.

Ausstellung historische und auch freilichtmalerische Werke Wagners gezeigt wurden, die bisher kaum bekannt waren.

#### **4 Methodische Vorgehensweise**

Landesspezifische Historiengemälde lernt man in Ungarn bereits im gymnasialen Geschichtsunterricht kennen. Solche Abbildungen dienen als visuelle Hilfsmittel, um geschichtliche Ereignisse, Figuren und Begebenheiten besser zu verdeutlichen und zu verstehen. Sándor von Wagners Bilder sah ich das erste Mal ebenfalls im Geschichtsunterricht. Sein historisches Monumentgemälde *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics* (1859), das die am 22. Juli 1456 begonnene Attacke der osmanischen Armee gegen die ungarische Festungstadt Nándorfehérvár (heute Belgrad) darstellt, machte auf mich einen tiefen Eindruck. Ich stand kurz vor dem Abitur, als ich das Original das erste Mal in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest sah. Besonders faszinierte mich die feine, detailtreue Ausführung dieser Schlachtszene und ich begann, nach dem Künstler zu recherchieren. Enttäuscht musste ich aber feststellen, dass es zu diesem Maler keine veröffentlichte Monographie/Datensammlung gab. Nach dieser Erkenntnis stellte ich mir folgende Fragen: Warum erschien über diesen professionellen Historienmaler Ungarns noch keine umfassende wissenschaftliche Studie? Wer war dieser Künstler eigentlich? Je mehr ich mich mit Wagner befasste, desto deutlicher wurde mir, dass die deutsche Sprache zur eingehenden Forschung unabdingbar war. Das Studium der Germanistik ließ sich deshalb mit meinen kunsthistorischen Interessen vorteilhaft verbinden.

Eine Fülle verstreut vorhandener Informationen bildete den Ausgangspunkt der vorliegenden Forschungsarbeit. Die enthaltenen Hinweise wurden hinsichtlich weiterer Literaturquellen durchforscht. So fügte sich eine Teilinformation zur anderen und führte zu einem immer klarer hervortretenden Gesamteindruck. Schrittweise entstand eine Art von Informationsdatenbank. Bei deren Sichtung kristallisierten sich die Themen heraus, die ich dann einzeln betrachtete. Dabei ergaben sich folgende Fragen: Was ließ sich zu Wagners Jugend und den künstlerischen Anfängen erfahren? Wie entwickelte sich Wagners Talent während der Studien? Welche Verdienste brachte ihm sein Wirken und wie kam es zu der internationalen Anerkennung? Dabei offenbarte sich Wagners Größe auf folgenden Gebieten:

Wandbilder, Illustrationen literarischer Werke, Panoramabild von Rom, Landschaftsbilder sowie Milieudarstellungen besonders seiner geliebten Puszta mit ihren Pferden und Bewohnern. Der Privatmensch Wagner darf nicht unberücksichtigt bleiben, zumal dieser Maler Privatleben und Beruf oft nicht scharf trennte. Nach diesen Gesichtspunkten ist die vorliegende Arbeit gegliedert.

## **5 Aufbau der Arbeit**

**Das erste Kapitel** befasst sich mit der ersten Station von Wagners künstlerischer Entwicklung: seiner Geburts- und Heimatstadt **Pest** (heute Budapest). Näher betrachtet werden in diesem Teil Wagners bürgerliche Herkunft und seine Pester Schulzeit im Evangelischen Gymnasium Fasar betrachtet. Dabei wird diese Schule von hohem Niveau, in welcher Wagner erstmals Unterricht im Zeichnen und Malen bekam, dargestellt. Es folgt die Thematisierung seiner ersten kunstmalerischen Vorstudien beim Historienmaler Henrik Weber in Pest. Webers Bedeutung als Kunstmaler und sein Einfluss auf den jungen Künstler stehen dabei im Vordergrund. In diesem Kapitel wird die zweite Station von Wagners künstlerischem Weg unter die Lupe genommen. Der Hauptschauplatz ist diesmal Wien Mitte des 19. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt stehen Wagners Studienjahre an der Wiener Akademie unter besonderer Betrachtung seiner Ausbildung bei Professor Karl von Blaas (1815-1894). Wie bei seinem Pester Lehrer Weber, werden auch in diesem Kapitel die Einflüsse von Blaas auf Wagner markiert, da sie seine weitere künstlerische Entwicklung entscheidend bestimmten. Daneben wird die Lage der damaligen Wiener Kunstakademie kurz beleuchtet. Darauf folgt Wagners Akademiewechsel 1856. Mit 19 Jahren befand er sich ganz allein, wie schon in Wien, nun in München und schrieb sich in die dortige, damals durch ihre beginnenden Innovationen im Bereich der Historienmalerei bekannte Kunstakademie ein. Der gleiche Abschnitt beschäftigt sich mit den Argumenten des jungen Ungarn, die ihn zur endgültigen Entscheidung für die Münchner Kunstakademie motivierten. **Diesem Kapitel** folgt die Hauptstation der künstlerischen Entwicklung von Wagner: München und die damalige Lage der Bayerischen Akademie der Bildenden Künste stehen im Mittelpunkt. Dieses Künstlerausbildungsinstitut erlebte in der Zeit von Wagners Eintritt gerade eine radikale Umstrukturierung, geprägt vom harten Konkurrenzkampf zwischen zwei verschiedenen kunsttheoretischen sowie maltechnischen Auffassungen: Karl Pilotys

realistischen farbenorientierten Historienmalerei gegen die stark zeichnerisch ausgerichtete idealisierende und christlich-religiös geprägte Freskokunst von Peter Cornelius und seinen Anhängern. In diesem Abschnitt wird Pilotys Weg zur Innovation geschildert. Dabei werden erstens die Bedeutung seines Schwagers Karl Schorn und zweitens die Einflüsse der modernen realistischen Historienmaler aus Belgien und Frankreich erörtert, die Pilotys Kunst nachweislich prägten. Piloty übernahm diese frischen Impulse und gab sie an seine Akademiestudenten wie Wagner weiter, dessen Interesse an der realistischen Darstellung geschichtlicher Ereignisse wachgerufen wurde. Die Auswirkung des Meisters Piloty auf Wagners Kunst, vor allem auf seine Geschichtsbilder und Illustrationen, ist belegbar. Daneben ist das kulturpolitische Umfeld als wegweisender Faktor für Pilotys Entscheidung zugunsten der Historienmalerei zu erwähnen. **Im dritten und vierten Kapitel** wird die Bedeutung Karl Pilotys und der ungarischen Kulturpolitik auf Wagner beschrieben sowie zwei großformatige Historienbilder *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`* (1859) und *Isabellas Abschied von Siebenbürgen* (1863) näher betrachtet, wobei auch die Einflüsse seines Meisters Piloty aufgezeigt werden. **Im fünften, sechsten und siebten Kapitel** wird der Beginn Wagners Karriere als königlicher Historienmaler, Wagners Portraitaufträge von der ungarischen Königin Elisabeth (Sissi) sowie seine Berufung zum akademischen Professor detailliert thematisiert.

Wagner war nicht nur ein Historienmaler, sondern auch ein leidenschaftlicher Tier- und Landschaftsmaler. Er interessierte sich sehr für die neuartige Freilichtmalerei und praktizierte auch diese in seiner Freizeit. Es wäre viel möglich gewesen, wenn z.B. Wagner, der zwar nicht zu den revolutionärsten Freilichtmalern gehörte, doch als Professor für Maltechnik seine Erfahrungen in der Freilichtmalerei, die er ja regelmäßig praktizierte<sup>22</sup>, intensiv hätte einbringen können. Wagner war allerdings in erster Linie Lehrer, keine Führungsperson der Kunstakademie und politisch nicht so einflussreich, dass er in der damaligen Kulturpolitik Mitsprache- und Entscheidungsrecht gehabt hätte. Mit dieser Problematik befasst sich das **achte Kapitel**. **Im Anschluss daran** wird sein Privatleben als Mitglied einer hochangesehenen Münchner Familie näher betrachtet. **Im zehnten Kapitel** werden Wagners imposante Aufträge für Wandbilder und Fresken präsentiert. **Diesem Teil** folgend werden seine fein ausgeführten Illustrationen zu literarischen Werken berücksichtigt. Neben den Grundinformationen zu den ansehnlichsten illustratorischen Werken liefert dieses **Kapitel** eine Beschreibung des dargestellten Inhaltes. **Kapitel zwölf** berücksichtigt die Tatsache,

---

<sup>22</sup>Siehe Großkapitel XII. *Wagners künstlerische Blickerweiterung...*

dasses sich bei Wagner um einen vielseitigen Kunstmaler handelte, der sich neben dem akademischen Historismus auch für Freilichtmalerei interessierte – wie bereits erwähnt. Dieses Interesse steht hier im Fokus. Als Privatmensch reiste er oft in seine Heimat, um Landschaften, Menschen und Tiere zu studieren und Skizzen anzufertigen, die er dann ausdrucksstark und stimmungsvoll ausführte. In dieser Periode ließ er sich besonders von ungarischen realistischen Genre- und Landschaftsmalern wie Mihály Munkácsy, Károly Lotz und den Szolnoker Malern beeinflussen. Wagners Malstil änderte sich unter diesem Einfluss nachweislich, jedoch nicht völlig. Seine Farbgebung hellte sich auf, seine Pinselführung wurde lockerer mit sichtbaren Strukturen. Doch die durch Pilotys geprägten Stilmerkmale werden durchgehalten. Dies zeigt sich in der unveränderten Betonung der realistischen Darstellung sowie in der Herausarbeitung der Stofflichkeit. **Im dreizehnten Kapitel** wird über das 1885 begonnene Riesenprojekt *Rom-Panorama* von Wagner und dem Architekturprofessor Josef Bühlmann berichtet. Dabei handelt es sich um ein 15 Meter hohes, 120 Meter breites und 1800 Quadratmeter flächiges historisches Rundbild. Es zeigt das antike Rom mit einem bedeutenden Geschichtsereignis: dem Triumphzug des ersten christlichen Kaisers Konstantin. Wagner, der bereits mit der Geschichte der Antike vertraut war und einen hervorragenden maltechnischen Ruf genoss, nahm den Auftrag für die kunstmalerische Arbeit und Ausführung an diesem Panoramabild an. Bereits 1885 skizzierte er erste Szenen, denen die künstlerische Vollendung folgte. Dass dabei die lebenspraktischen Aspekte nicht unberücksichtigt bleiben dürfen, liegt auf der Hand. **Das letzte Kapitel** beschäftigt sich mit Wagners Ansehen vor und nach seinem Tod und mit Presseberichten (auch posthum) über ihn. Anschließend finden sich im Anhang eine textbegleitende Bildergalerie, ein nach Maltechniken geordnetes Werkverzeichnis und eine Studentenliste, die künftig stets komplettiert werden können.

# I Sándor (Alexander) von Wagners Herkunft, künstlerischer Entwicklung und sein Weg nach München

## 1 Wagners Herkunft

Sándor Wagner, der in deutschen kunsthistorischen Schriften und Dokumentationen als Alexander Wagner auftaucht, wurde am 16. April 1838 (Abb.2., siehe hierzu ein Brief von dem Maler<sup>23</sup>), nur einen Monat, nachdem die ganze Stadt und die umliegenden Ortschaften von einer Überschwemmung der vereisten Donau verwüstet wurden, in Pest<sup>24</sup> (Ungarn) geboren, also kurz nach einer der schlimmsten Naturkatastrophen in der Geschichte von Budapest.

Der Sterbeliste zufolge, die sich in der Belegsammlung des Ungarischen Landesarchivs in Budapest befindet, verstarb Wagners Vater, Sándor Wagner d. Ä., ein Notar und Bezirksrichter, der 1800 geboren wurde, bereits am 26. Februar 1843 im Alter von 43 Jahren<sup>25</sup>. Somit verlor der kleine Sandor seinen Vater schon mit vier Jahren. Über den Vater ist darüber hinaus zu erfahren, dass er ein Bewohner der Stadt Máramarossziget (Siebenbürgen im heutigen Rumänien) war und seine Ehefrau Maria Nagy-Megyeryi Raics<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl.: Wagner weist in einem Brief vom 17. August 1899 auf sein Geburtsdatum hin. Der Adressat ist unbekannt. Dieser Brief befindet sich in der Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie im Budaer Burgpalast in Budapest: MNG. Adattár. (Datenbasis) Leltárszám. MMA 1569/1920 (Invtnr.). Biografischer Hinweis auch im Taufbuch. In: Keresztelek Anyakönyve (Kirchenbuch) Anno Christi 1838. 217.I.

<sup>24</sup> Damals noch Pest, 1873 kam es endgültig zur Vereinigung der drei Stadthälften Pest, Buda und Óbuda. Seitdem kann man von Budapest sprechen. Quelle: Budapest Főváros Levéltára. Digitale Information: [http://bfl.archivportal.hu/id-1614-archive\\_von\\_pest\\_buda\\_obuda.html](http://bfl.archivportal.hu/id-1614-archive_von_pest_buda_obuda.html) Zugriff vom 23.04.2012

Hinweis auf die damalige Pester Überschwemmung auch in: Elek, Artúr: Wágner Sándor. Születésének századik évfordulóján. In: Képes Újság (Bebilderte Zeitung) 29. Mai. 1938.

<sup>25</sup> Vgl.: Halottak anyakönyve. (Sterbeliste) 1830-1844. Liber Defunctorum, B.6.112.1. Ungarisches Landesarchiv in Budapest.

Hinweis auf diese Daten auch: István Wagner: Wagner Sándor. Unveröffentlichtes Manuskript. S.5. Fundort: Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie. Erlaubnis für die Benutzung dieses Manuskripts bekam die Autorin dieser Dissertation direkt von dem Verfasser István Wagner im Januar 2010. (Bei der Kontaktaufnahme war die Archivarin der Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie, Livia Orbán behilflich.)

Kurze Bemerkung: Das Taufbuch und die Sterbeliste, in denen sich die oben genannten Informationen zu Wagner findet, befanden sich in den 1980er Jahren im Plebanenam der Hl. Stephan Basilika in Budapest. Derzeit befinden sie sich im Landesarchiv in Budapest.

Biografische Informationen zu Wagner auch in: Károly, Széchy: Magyar festök. Wagner Sándor. In: Vasárnapi Újság. 32.szám (Nr.). 27. évf. (Jhg.) 1880. S.526.

<sup>26</sup> Der Mädchenname von Wagners Mutter taucht in den Schriften unterschiedlich auf. In der Chronik der Familie Oldenbourg findet man zum Beispiel „Maria Raics“. In: Oldenbourg, Eberhard: Eine Münchner Familie und ein Münchner Unternehmen. Anhang 9.

In dem Artikel über Wagner von Széchy Károly liest man „Raitz“. In: Károly Széchy: Magyar festök. Wagner Sándor. In: Vasárnapi Újság. 32.szám. 37. évf. 1880. S.526. Nach dem katholischen Taufbuch hieß sie „Mária Nagy - Megyeryi Raics“.

Im Taufbuch der Pester deutschen evangelischen Kirchengemeinde steht „Maria Katharina Raits“ siehe: Taufbuch der Pester deutschen evangelischen Kirchengemeinde A.G. Tomus I. Litera: A. Pagina: 35. Anno 1803. Fundort: Evangelisches Pfarramt auf dem Deák Platz in Budapest. Hinweis auf diese Quelle: von dem Direktor des Evangelischen Landesarchivs Miklós Czente in einer Mail vom 27. Januar 2010. Nach Czente befanden sich am Anfang des 19. Jahrhunderts die Pester ungarische evangelische und die deutsche evangelische Gemeinde in

hieß. Die beiden hatten am 20. Februar 1830 geheiratet und aus dieser Ehe gingen zwei Kinder hervor, Sndor und seine ältere Schwester Mria, die bereits 1833 geboren wurde. Als Grund für den frühen Tod des Vaters, der auf dem Friedhof in der Vczi Straße in Budapest begraben liegt, wurde eine Lungenkrankheit angegeben.<sup>27</sup> Das Taufbuch des oben genannten Archivs, in dem der jüngere Sndor Wagner durch die Taufe in die römisch-katholische Glaubensgemeinschaft aufgenommen wurde, liefert neben den vollständigen Namen der Eltern (Sndor Wagner, Notar und Maria Raics, die der Confessio Augustana angehörte) auch den des Taufpaten: Baron Igncz Eötvös de Vsrosnamny (1786-1851)<sup>28</sup>, (Abb.3.) Porträt von Baron Igncz Eötvös de Vsrosnamny<sup>29</sup>). Dieser Jurist und kaiserliche Kammerherr war der Vater von Jzsef Eötvös, der in Ungarn bis zum September 1848 und dann erneut von 1867 bis 1871 als Religions- und Kulturminister sowie als Schriftsteller tätig war. Durch diese Verbindung wurde auch Wagners Werdegang positiv stimuliert, war es doch die Schwester Eötvös', Julia, die dem jungen Kunsttalent Wagner dazu verhalf, in die Klasse von Piloty aufgenommen zu werden.<sup>30</sup> ber diesen Kontakt folgen im entsprechenden Kapitel der vorliegenden Analyse nähere Informationen.

Hinweise zu Wagners Mutter finden sich zusätzlich im Kirchenbuch der deutschen evangelischen Kirchengemeinde von Pest. Demnach hieß sie offiziell Maria Katharina Raits und kam am 12. Februar 1803 als Tochter von H. Samuel Raits und Katharina Birnstungel zur Welt (Abb.4. 5.<sup>31</sup>).<sup>32</sup> Sie gehörte wie ihre deutschstämmigen Eltern dem Augsburgers Bekenntnis an (ungarisch: gostai hitvalls). Nach dem Tod ihres Gatten blieb sie Witwe und widmete ihr Leben ganz ihren beiden Kindern. Diese Aufgabe wurde jedoch durch die ungarische Revolution und den Freiheitskampf der Jahre 1848/49 zusätzlich erschwert. Auch nach 1849 war die innenpolitische Lage in Ungarn noch jahrelang angespannt und für viele Ungarn, die für die Unabhängigkeit ihres Landes kämpften, sogar hoffnungslos. Das politische Hauptziel der Habsburger Monarchie bestand darin, Ungarn in das Reich

---

dem gleichen Gebäude auf dem Dek Platz in Budapest, auf dem sich Wagners Schule befand. Die deutsche Gemeinde führte ihre Register auf Deutsch. Dies zeigt auch der oben erwähnte originale Registertitel.

<sup>27</sup>Halottak anyaknyve. (Sterbeliste) 1830-1844. Liber Defunctorum, B.6.112.1. Ungarisches Landesarchiv Budapest.

Hinweis darauf auf in: Istvn Wagner: Wagner Sndor. Unveröffentlichtes Manuskript. S.5.

<sup>28</sup>Originaltext: „Wagner Sndor, rm. kath. Szlei: Wagner Sndor jegyz. Raics Mria gostai hitv. Keresztapa: br. Etv Igncz de Vsrosnamny.“ Einen Hinweis auf den Beruf von Sndor Wagner d.. gibt es z.B. auch in der Familienchronik der Familie Oldenbourg, Anhang 9.

<sup>29</sup>Auf dem Bild ist Jun. Baron Igncz Eötvös de Vsrosnamny (1786-1851) dargestellt. Kupferstich von Sndor dm Ehrenreich.

Bildquelle: Ferenczi, Zoltn: Br Eötvös Jzsef 1813-1871. In: Magyar történeti letrajzok. Szerk. Gyula Schönherr. A Magyar Történelmi Trsulat kiadsa. Budapest 1903.

Digitalisierte Variante: <http://mek.oszk.hu/05700/05708/html/index.htm#35>

Zugriff vom 27.11. 2010

<sup>30</sup>Hinweis darauf in: Sndor Wagner Emlékezései. (Erinnerungen von Sndor Wagner). Vasrnapi jsg (Sonntagszeitung). 18.sz.(Nr.) 57.vf. (Jhg) 1910. (1910. Mjus 1.). S. 369-370.

<sup>31</sup>Zur Abbildung: Auszüge aus dem Taufbuch der Pester deutschen evangelischen Kirchengemeinde.

<sup>32</sup>Taufbuch der Pester deutschen evangelischen Kirchengemeinde. A.G. Tomus I. Litera: A. Pagina: 35. Anno 1803. Fundort in: Evangelisches Pfarramt auf dem Dek Platz in Budapest. Freundlicher Hinweis auf diese Quelle von Pfarrer Ferenc Cselovszky (Evangelische Gemeinde auf dem Dek Platz in Budapest) im Oktober 2010.

einzugliedern, und der damalige Innenminister, Alexander Bach,<sup>33</sup> errichtete dazu ein starkes militärisches und polizeiliches Kontrollsystem. Obwohl die Familie Wagner aufgrund ihrer deutschen Herkunft und ihres politisch und wirtschaftlich angesehenen Status von der diskriminierenden Politik gegen die Ungarn nicht betroffen war, musste sie doch diese angespannte innenpolitische Situation in ihrer Heimat ertragen. So wurde zum Beispiel der Schulalltag der Kinder von diskriminierenden Handlungen geprägt. Diese Erfahrungen aus der frühen Kindheit prägten das gesamte Leben dieser Kinder, insbesondere dadurch, dass schmerzliche Erinnerungen daran zurückblieben, auf die aber an späterer Stelle noch eingegangen wird.

## 2 Die ersten Schuljahre in Pest (Ungarn)

Wagners Mutter war darum bemüht, ihren Kindern die bestmögliche Ausbildung zu sichern. So war es kein Zufall, dass Maria Raits ihren Sohn nach dem erfolgreichen Abschluss der Elementarschule am renommierten Pester Evangelischen Gymnasium einschreiben ließ.<sup>34</sup> (Abb.6.) Die Mutter setzte damit Prioritäten. Die Ausbildung ihres Sohnes war ihr wichtiger als konfessionelle Rücksichtnahme, denn das oben genannte Taufbuch und das originale Matrikelbuch der Münchner Akademie der Bildenden Künste bezeugen, dass Wagner katholisch war.<sup>35</sup> Dies könnte den Wünschen des verstorbenen Vaters entsprochen haben, denn die Mutter war selbst evangelisch. Ihr lag folglich neben der qualitativ hochwertigen Ausbildung auch das pädagogische Profil dieser protestantisch ausgerichteten Schule näher. Fakt ist, dass dieses evangelische Gymnasium in Pest seit der Gründung seiner

---

<sup>33</sup> Alexander von Bach (1813-1893) war ein österreichischer Jurist und Politiker. Während der Revolution und des Freiheitskriegs von 1848/49 war er zuerst Justizminister und dann Innenminister. Nach der Niederlage der Ungarn versuchte Bach, das Kaiserreich mit strenger konservativer Politik zu stabilisieren. Hierzu gehörte auch die Einführung eines militärischen Kontrollsystems in Ungarn, das mit seinem Streben nach Unabhängigkeit ihm natürlich ein Dorn im Auge war. Mehr zu Bachs politischer Karriere in: [Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950](#), Band 1. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1957. S.40.

<sup>34</sup> Vgl.: Széchy, Károly: Magyar festők. Wagner Sándor. In: Vasárnapi Újság.32.szám (Nr). 27.évf.(Jhg). 1880.S.526.

Anmerkung: Heute beherbergt der Bau des damaligen evangelischen Gymnasiums in der Pester Innenstadt das Evangelische Landesmuseum, das Pfarramt und das Evangelische Gymnasium.

<sup>35</sup> **Wagners Matrikeldata aus dem Matrikelbuch der Münchner Kunstakademie**, Bd.2.1841-1884: Matrikelnummer 1376, Eintritt am 18.10.1856 (mit 18 Jahren), Vater: verstorben, aus Pest, Konfession: katholisch, Fach: Antikenklasse. Bemerkung: am 9. Januar 1857 erhielt er die Matrikelnummer. In: Digitale Bibliothek der Münchner Akademie der Bildenden Künste. Webseiten hierzu: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1856/matrikel-01376](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1856/matrikel-01376) und <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00004661/images/index.html?id=00004661&fip=eayayztsewqeyaxssdaszysqrseayaxs&no=3&seite=141> (Hier findet man die originale Eintragung nach Matr.nr) Zugriff vom 20.01.2010.

**Anmerkung:** Bei der Digitalisierung des Matrikelbuchs der Münchner Akademie der Bildenden Künste passierte bei der Datenangabe von Wagner ein Fehler. In dem Teil „Schüler der Akademie alphabetisch“ stehen zwei Eintragungen bezüglich Wagners Konfession. Demnach war Wagner „protestantisch“ und „evangelisch“. Wagner war katholisch, dies bestätigen sowohl das Taufbuch auch die originale Eintragung per Handschrift im Matrikelbuch (2.Bd.) siehe oben die Webseite.

Fundort der originalen Matrikelbücher: Archiv der Akademie der Bildenden Künste München. Bestellung und Anmeldung im Sekretariat.



humanistischen Klasse 1823<sup>36</sup> einen exzellenten Ruf als humanistische/s Bildungseinrichtung/Gymnasium genoss. Einige der Lehrkräfte dieser Schule studierten an angesehenen deutschen Hochschulen (z.B. Károly Taubner an der Berliner Universität, Lajos Tavassy an der Jenaer Univ.), weswegen dieses Institut im Wettbewerb mit anderen Schulen der europäischen Staaten durchaus konkurrieren konnte. Lajos Schedius (1768-1847), ein Doktor der Ästhetik und Anhänger der reformpädagogischen Tendenzen des pestalozzischen Unterrichtsmodells, und Lajos Tavassy (1814-1877), ein Geisteswissenschaftler und ebenfalls ein Verfechter des pestalozzischen Unterrichtsmodells<sup>37</sup>, gehörten zu den wichtigsten pädagogischen Reformern an diesem Gymnasium.

Ab der Mitte der 1840er Jahre wurde die Unterrichtssprache (d. h. die Sprache, in der der Unterricht abgehalten wurde) in dieser Schule Ungarisch. Vorher war sie Deutsch. Latein, Griechisch, Rhetorik Poetik und Religion wurden auch unterrichtet. Doch nicht nur auf den linguistischen Bereich wurde dort besonderer Wert gelegt. Mathematik, Geometrie, griechische- und römische Geschichte sowie Sport- und Zeichenunterricht standen ebenfalls auf dem Stundenplan. Seit 1817 wurde der Zeichenunterricht von Wilhelm Eggert, der ebenfalls ein Anhänger des pestalozzischen Unterrichtsmodells war, gegeben. Das führte dazu, dass dieses Gymnasium zur ersten pädagogischen Einrichtung Ungarns wurde, in der neben den Hauptfächern (wie Sprachen) auch auf die Entwicklung künstlerischer Fertigkeiten, wie Zeichnen und Handarbeit, Wert gelegt wurde, ganz wie es im Sinne eines pädagogischen Gesamtkonzeptes nach Pestalozzi aus Yverdon gefordert worden war.<sup>38</sup> Dabei diente dieser selbst beispielsweise dem Zeichenlehrer, der Pestalozzi persönlich kannte, als methodisches Vorbild; der Schwerpunkt lag auf der genauen Beobachtung, der gedanklichen Einprägung und treuen Wiedergabe mittels unterschiedlicher Medien.<sup>39</sup> So wurde schon früh Wagners Beobachtungsfähigkeit geschult, die für das Zeichnen und Malen eine der wichtigsten Grundvoraussetzungen schuf. Lajos Merkel, der seit 1837 als Kunstlehrer an der Schule tätig war und vermutlich der Erste, der Wagner im künstlerischen Bereich unterrichtete, war ebenfalls ein Anhänger des an der Schule angewandten pädagogischen Modells.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl.: Batizfalvy, István: A Budapesti ágostai hitvallású evangélikus főgimnázium története. Budapest 1895. S.6-7.

<sup>37</sup> Ebd.(Batizfalvy). S.13.

<sup>38</sup> Vgl.: Fabiny, Tibor: Petőfi a Pesti evangélikusok iskolájában. Magyarországi Evangélikus Egyház. 1998. Digitalisierte Schrift auf der Homepage: Magyarországi Evangélikus Egyház (Ungarische Evangelische Kirchengemeinde): <http://www.lutheran.hu/ujsagok/lekipasztor/1980902.htm> Zugriff vom 21.01.2010.

<sup>39</sup> Vgl.: Pestalozzi, Johann Heinrich: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt? (1801). In: Johann Heinrich Pestalozzi: Sämtliche Werke. Band XIII. Berlin 1932. S.181-359.

<sup>40</sup> Vgl.: Tavassy Lajos: Das Schulprogramm der Bildungsinstitute der gesamten Pester evangelischen Glaubensgemeinschaft von 1845/46. Fundort: Országos Evangélikus Levéltár könyvtára. (Bibliothek des Evangelischen Landesarchivs) in Budapest.

Zu den erfolgreichsten Schülern dieses Bildungsinstitutes gehören zum Beispiel Ungarns großer Nationaldichter Sándor Petöfi<sup>41</sup>, dessen Gedichte Wagner zu Illustrationen motivierten, sowie der Kunstmaler und Kunstpädagoge Henrik Weber, der in Pest von 1853 bis 1854 ebenfalls ein weiterer Kunstlehrer von Wagner wurde.<sup>42</sup> Petöfi und Weber besuchten das Pester evangelische Gymnasium allerdings noch vor der ungarischen Revolution von 1848, also noch bevor sich das Profil des protestantischen Gymnasiums veränderte, da nach der Revolution auf Druck der Habsburger 1850 ein neues Bildungsprogramm vom damaligen Kultusminister Graf Franz Thun eingeführt wurde. In Österreich und Ungarn wurde es Pflicht, das Schulsystem innerhalb der Reichsgrenzen zu vereinheitlichen.<sup>43</sup> Im selben Jahr wurden neue Verordnungen ausgegeben, die die Rechte der Protestanten erheblich einschränkten, weswegen Wagners Schule in schwerwiegende finanzielle Probleme geriet.<sup>44</sup> 1854/55 wurde das humanistische Ausbildungsprogramm ganz abgeschafft und im Zuge dessen verloren der Zeichen-, der Gymnastik- und der Musiklehrer ihre Anstellung.<sup>45</sup> Das humanistische Gymnasium wurde zu einem vierjährigen Realgymnasium mit Schwerpunkt auf Technologie und Produkt- und Warenlehre umstrukturiert. Da Wagners Schulzeit vor diesen Edikten begann, war der Schüler diesen erschütternden Umbrüchen direkt ausgesetzt.

Im Evangelischen Landesarchiv in Budapest findet sich ein Dokument mit den Matrikeldaten des Gymnasiums zur Person Wagners<sup>46</sup>, worin es heißt: „In dem Schuljahr von 1849/1850 Schüler der 3. bürgerlichen oder Sprachklasse, Matrikelnummer 31. Sándor Wagner, 11 Jahre alt, R.k.v. (römisch kath. Konf.) Geburtsort Pest, Mutter: Raics Mar. Witwe. Das ganze Jahr absolviert.“ (Abb.7. Immatrikulation 1849-1850) „In dem Schuljahr von 1850/1 Schüler der 4. bürgerlichen oder Sprachklasse, Matrikelnummer 21. Sándor Wagner, 13 Jahre alt, R.k.v. (römisch kath. Konf.) Mutter: Raics. Mar. Witwe. Das ganze Jahr absolviert“ (Abb.8. Immatrikulation 1850-1851). Ab 1852/53, den Jahren, in denen die Abschaffungsvorbereitung des humanistischen Ausbildungsprogramms und die Abschaffung durchgeführt wurden, fand die Autorin keine Eintragung mehr zur Person Wagners.

---

<sup>41</sup> Sándor Petöfi (geb. 1823- gest. 1849 im Freiheitskrieg) war ein Freiheitskämpfer, berühmter ungarischer Dichter und einer der größten Lyriker der Romantik im 19. Jahrhundert.

<sup>42</sup>Vgl.: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung), 32.szám (Nr.) 27.évf.(Jhg.),1880. S.526. Webseite: <http://epa.oszk.hu/00000/00030/01379/pdf/01379.pdf> Zugriff vom 22.06.2011

<sup>43</sup> Vgl.: Batizfalvy, István: A Budapesti ágostai hitvallású evangélikus főgimnázium története. Budapest 1895.S.14.

<sup>44</sup>Ebd.(Batizfalvy.). S. 14-15.

<sup>45</sup>Ebd.(Batizfalvy). S.15.

<sup>46</sup> Matricula Gymnasii Ev.Aug.Conf. Pesthiensis.1837-1851. Lelt.szám 191 (Invtnr.). Fundort: Evangelisches Landesarchiv (in der Üllői Straße in Budapest).

Insgesamt betrachtet, war der junge Wagner ein ausgezeichnete Schüler, dies beweisen die Schulzeugnisse, die ebenfalls im Evangelischen Landesarchiv in Budapest aufbewahrt sind. (Abb.9. und Abb.10.<sup>47</sup>). Nach dem Lehrplan wurden die Schüler am Ende eines Semesters in verschiedenen Fächern geprüft. Wagners ausgezeichnete Schulleistungen bestätigen die Prüfungsergebnisse beispielsweise des ersten und zweiten Semesters von 1851. Die Prüfungsfächer waren Sprachen, Real- und Geisteswissenschaften. Bei Wagner findet man einheitlich den Buchstaben E, der für die Abkürzung von Eminent (ist gleich vorzüglich) steht. Außerdem war er ein lebendiger, freundlicher Schüler<sup>48</sup>, der sich auch noch als Erwachsener gerne an seine Mitschüler erinnerte. Eine Schülerfreundschaft verband ihn mit dem späteren literarischen Übersetzer Gusztáv Fröhlich und dem Schriftsteller Vilmos Györy. Wagner absolvierte mit ihnen erfolgreich die vierte Klasse<sup>49</sup>, danach trennten sich zunächst ihre Wege. Die anderen beiden blieben am Gymnasium, aber Wagner träumte von einer Karriere als Kunstmaler<sup>50</sup>, hatte sich doch sein leidenschaftliches Interesse für das Zeichnen und Malen bereits in seiner Kindheit gezeigt. Schon damals hatte er gerne Tiere, besonders Pferde und Esel gemalt, und er entschied sich gegen den Willen der Mutter, Malerei zu studieren.<sup>51</sup> Das junge Kunsttalent brach daher 1853, mit 15 Jahren das Gymnasium ab und ging dann zum Kunstmaler Henrik Weber, um sich ganz der Malerei widmen zu können und sich auf die Wiener Kunstakademie vorzubereiten.<sup>52</sup> Sicherlich hat die Abschaffung des Zeichenunterrichts an Wagners Gymnasium seinen Entschluss noch wesentlich bekräftigt.

### 3 Kunstmalerische Vorstudien beim Historienmaler Henrik Weber in Pest

Wagners zweiter Zeichenlehrer wahrscheinlich von 1853 bis 1854 war der in Pest geborene, in Wien und in München akademisch ausgebildete Kunstmaler Henrik Weber (1818-1866)<sup>53</sup>

<sup>47</sup> Abbildung 9: Summierte Schulleistung vom 1849-50. Abb.10. Detailliertes Schulzeugnis vom ersten Semester des Jahres 1851.

<sup>48</sup>Vgl.: Széchy, Károly: Magyar festők. Wagner Sándor. Vasárnapi Újság. (Sonntagszeitung) 1880.32.27. S.526.

<sup>49</sup> Széchy schrieb in seinem Aufsatz *Magyar festők. Wagner Sándor*, dass Wagner mit den genannten Schülern die sechste Klasse absolvierte. Nach den bisherigen Recherchen der Autorin ist dies aber im Matrikelbuch des Evangelischen Gymnasiums nicht nachweisbar. Sicher belegbar ist, dass Wagner die vierte Klasse des Gymnasiums abschloss. In: Széchy, Károly: Magyar festők. Wagner Sándor. S.526.

<sup>50</sup> Ebd. (Széchy, Károly. S. 526.)

<sup>51</sup> Ebd. (Széchy, Károly. S. 526.)

<sup>52</sup> Ebd. (Széchy, Károly. S. 526.)

<sup>53</sup> Weber Henriks Geburtsdatum ist umstritten. Nach einigen Kunsthistorikern ist er 1819, nach anderen 1826 geboren. Weber studierte zuerst in Wien, danach zog er nach München und studierte Malerei. Über seinen Münchner Aufenthalt ist sehr wenig bekannt. Hierzu: Neményi, Lajos: Weber Henrik. In: Művészet (Zeitschrift: Kunst). 5.szám(Nr.). 2. évsz (Jhg.) 1903. Rovat (Rubrik): Hazai Krónika (heimische Chronik). Fejezet (Kapite): A művásár fejlesztéséről (Über die Entwicklung des Kunstmarktes). S. 331-360 Digitalisierte Variante: [http://www.mke.hu/lyka/02/muveszet\\_02\\_tartalom.htm](http://www.mke.hu/lyka/02/muveszet_02_tartalom.htm) Zugriff vom: 27.07.2009.

Zur Abbildung: Digitalisierter Bildkatalog. Bildende Kunst in Ungarn. <http://www.hung-art.hu/index-hu.html> Zugriff vom 27.07.2009.

(Abb.11. Henrik Weber<sup>54</sup>). Dabei stellt sich die Frage, warum sich Wagner für diesen Kunstmaler entschied und nicht an der Ersten Ungarischen Akademie für Malkunst studierte, die 1846<sup>55</sup>, nach venezianischem Muster, Giacomo Antonio Marastoni folgend, gegründet wurde.<sup>56</sup> Argumente und Gegenargumente hierzu:

Das Bildungsniveau der Pester Marastoni Schule, die eine private Initiative von Marastoni darstellte<sup>57</sup>, da man auf staatliche Gelder nicht zählen konnte<sup>58</sup>, war zwar nicht gerade sehr hoch, aber im Vergleich zur vorherigen Lage (vor dem Gründungsjahr dieser Akademie 1846) der ungarischen Künftlerausbildung eine Verbesserung. Ohne das Eigenkapital von Marastoni und ohne eine langjährige kräftige Unterstützung durch einheimische ungarische Förderer wie z.B. Lajos Schedius, Àgoston Kubinyi, András Fay hätte es diese Akademie nicht gegeben.<sup>59</sup> Die Finanzierung dieser Schule lief hauptsächlich durch den Verkauf von Aktien für eine bestimmte Summe und durch Organisationen von Tanzabenden.<sup>60</sup>

Den Unterricht hielt Marastoni in einer großen Wohnung von Bernát Weisz mit 14 Zimmern in der Deák Straße in Pest ab<sup>61</sup>. Die gesamte Wohnung glich dabei eher einem Atelier, da sie mit Gipsfiguren, Skulpturen und Kopien, die als Unterrichtsmaterialien dienten, gefüllt war.<sup>62</sup> Dort gab dieser Italiener Kurse zu Ölmalerei nach der Natur, Kopieren in Öl, Aquarellmalerei, Kreidezeichnen nach Gipsfiguren und Dekorationszeichnen mit Kreide. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Wissensvermittlung in diesen Kursen nicht fundiert erfolgte. Grund dafür war, dass Marastoni große Kommunikationsprobleme hatte, denn er konnte nur ganz

---

Über Blaas` und Mayers Aufenthalt in Rom im Jahre 1846 berichtet auch Blaas in seiner Selbstbiographie. Vgl.: Blaas, Karl: Selbstbiographie des Malers Blaas, Karl. Kapitel VIII. Hrsg. von Adam Wolf. Carl Gerold's Sohn Verlag. Wien 1876. Seite siehe im Volltext auf der Webseite: <http://www.zeno.org/Kunst/M/Blaas,+Karl/Selbstbiographie+des+Malers+Karl+Blaas/X.+Lehren+und+Schaffen,+1851-1876> Zugriff am 24.01.2010.

**Webers Matrikeldaten** an der Münchner Kunstakademie: Matrikelnummer 3092, Eintritt: 09.08.1840 mit 22 Jahren, sein Vater war Kaufmann, Einschreibungsfach: Malerei. Bemerkung: 1842 Aug. 21 mit Zeugniß. Erhielt am 8. April 1842 d. Matr. [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1809-1841/jahr\\_1840/matrikel-03092](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1809-1841/jahr_1840/matrikel-03092) Zugriff vom 16.12..2009.

<sup>54</sup>Abbildungsquelle: [www.hung-art.hu](http://www.hung-art.hu)

<sup>55</sup>Das Datum der Eröffnung dieser Schule ist umstritten. Der zeitgenössische Kunstjournalist Károly Lyka behauptet, dass sie am 03.10.1846 eröffnet wurde. Vgl.: Lyka, Károly: A táblabíró világ művészete. Magyar művészet 1800-1850. 3. kiadás. Corvina kiadó. Budapest. 1981. S. 129. Der Kunstschriftsteller Ferenc Ujházy datiert dieses Ereignis am 01.10.1846. Vgl.: Ujházy, Ferenc: Fővárosunk művészeti állapotai a múlt század közepén. In: Nyugat. Márc. 16. 6.sz. 1922. Digitalisiert auf der Webseite: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00313/09495.htm> Zugriff vom: 23.01.2010.

<sup>56</sup>Hierzu auch: Lyka, Károly: Nemzeti Romantika. Magyar művészet 1850-1867 (Nationale Romantik. Ungarische Kunst 1850-1867). 2. Kiadás (Auflage). Corvina. Budapest 1942. S. 62-64.

<sup>57</sup>Vgl.: Lyka, Károly: A táblabíró világ művészete. (Die Kunst der obersten Staatsanwaltschaft). 2. kiad. (Auf). Corvina. Budapest 1942. S.129.

<sup>58</sup>Initiative und Entwürfe für eine Ungarische Kunstakademie wurden mehrmals der Regierung, dem Landtag und István Széchenyi (ein Adliger und am Anfang des 19. Jahrhunderts einflussreicher Politiker, der wegen seiner großzügigen Kulturförderung noch heute ein großes Vorbild für die Ungarn ist) vorgelegt. Beispiele für die Initiative für eine Ungarische Kunstakademie: 1804 von János Schauff, 1820 von János Hesz, 1826 von István Ferenczy, 1831 von János Joó und 1841 von Imre Henszelmann. Alle diese Entwürfe wurden aus finanziellen Gründen abgelehnt. Vgl.: Lyka, Károly: A táblabíró világ művészete. S.127-129.

<sup>59</sup>Ebd. (Lyka, Károly: A táblabíró világ művészete. S.130.) Hierzu auch: Ujházy, Ferenc: Fővárosunk művészeti állapotai a múlt század közepén. Nyugat. Márc. 16. 6.sz. 1922.

<sup>60</sup> Vgl.: Lyka, Károly: A táblabíró világ művészete... S.130.

<sup>61</sup> Vgl.: Ujházy, Ferenc: Fővárosunk művészeti állapotai a múlt század közepén.

<sup>62</sup> Ebd. (Ujházy).

wenig Ungarisch und Deutsch sprach er auch schlecht.<sup>63</sup> Dennoch besuchten viele Kunstmaler Ungarns diese Schule, vor allem, weil sie dort keine Studiengebühr zahlen mussten. Daneben hofften sie, mit den dort erworbenen Kenntnissen die Aufnahmekriterien an der Wiener Kunstakademie oder in Rom oder in München zu bewältigen. Ende der 1850er Jahre erkrankte der italienische Lehrer allerdings an einer schweren Augenkrankheit und die Fortführung des Lehrbetriebes forderte von ihm alle Kräfte, was jedoch nicht verhindern konnte, dass die Marastoni Akademie 1860 endgültig schließen musste.<sup>64</sup>

Fazit: Die Marastoni Schule bot zwar kostenfreie Kurse an, aber die schlechte Qualität der theoretischen Wissensvermittlung hatte Wagner mit großer Sicherheit nicht überzeugen können.

Welche Argumente überzeugten Wagner, sich für Henrik Weber als Kunstlehrer zu entscheiden?

Die Antwort ist ziemlich naheliegend, denn auch Weber war evangelisch (wie Wagners Mutter) und hatte die gleiche Schule wie Wagner besucht und schließlich wurde er nach langjährigen Studien im Ausland ein angesehener Kunstmaler in Ungarn, besonders durch seine historischen Werke. Nachdem Weber 1834 das evangelische Gymnasium in Pest mit gutem Erfolg absolviert hatte, ging er nach Wien, um an der Akademie der Bildenden Künste zu studieren<sup>65</sup>, besuchte daneben aber auch die Münchner Kunstakademie<sup>66</sup>. Imre Pál wies in seiner Schrift über Weber, die 1910 in der Zeitschrift *Művészet* erschienen war, darauf hin, dass Weber während seines Aufenthaltes in München, also am Anfang der 1840er Jahre, mit Kaulbach, Cornelius, Genelli und Hess gute Kontakte pflegte. Außerdem hatte Weber seinen Münchner Aufenthalt zweimal abgebrochen. 1841 und 1842 fuhr er nach Tirol und in die Schweiz, um dort die Landschaft zu studieren und Skizzen anzufertigen. Nach seinem akademischen Abschluss kehrte Weber nach Ungarn zurück, in der Hoffnung dort als Kunstmaler arbeiten zu können. Dies war aber nicht so, aus Mangel an Aufträgen verließ er 1846 Ungarn und unternahm eine Studienreise nach Venedig, Florenz und Rom. In Rom lernte er die österreichischen Kunstmaler und später akademischen Kunstprofessoren

---

<sup>63</sup>Vgl.: Lyka, Károly: A táblabíró világ művészete...S.130.

<sup>64</sup>Vgl. Lyka, Károly: Nemzeti Romantika... S.64.

<sup>65</sup> Vgl.: Pál, Imre: Weber Henrik. In *Művészet*. 1910. S.79-96. Auf der Webseite: <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00050/079-096-kronika.htm>

<sup>66</sup> Siehe Matrikeldaten S.27. (Fußnote 53)

Loebeck, Rahl, Blaas und Mayer kennen<sup>67</sup>, (die letzteren Zwei wurden die Professoren Wagners an der Wiener Kunstakademie). Wann Weber in seine Heimat zurückkehrte, ist unklar. Sicher ist, dass er am Anfang der 1850er Jahre erneut in Pest lebte. Der Protestant Weber war ein vielseitig gebildeter, international bekannter Maler und in seiner Heimat unter einflussreichen politischen Kreisen ein hochgeschätzter Künstler mit Schwerpunkt auf Genre- und Historienmalerei, was Wagner sehr imponierte. Diese Argumente waren für den jungen Wagner offensichtlich überzeugender als die der Marastoni Schule. 1853 begann er folglich bei Weber Zeichen- und Malunterricht zu nehmen.

### 3.1 Webers Leidenschaft für die Geschichtsmalerei

Weber malte seit Ende der 1830er Jahre hauptsächlich Porträts und Geschichtsbilder, wobei ihn der vaterländisch-historische Zweig der Nazarener-Kunst<sup>68</sup>, unter der Führung von Peter Cornelius, an der Münchner Kunstakademie als Vorbild diente. Weber befasste sich leidenschaftlich mit der ungarischen Geschichte und malte gern ruhmreiche und schicksalsbestimmende Momente, z.B. Szenen der Zeit der Landnahme der Ungarn und ihrer Stammesfürsten, wobei Episoden aus der ersten Herrscherdynastie der Árpáden (1000-1301), aber auch die Hunyaden (1405-1490) zu seinen Hauptthemen gehörten. Vor allem Werke wie der *König Salamon im Kerker*, *Einzug des Mathias Corvinus in Budaer Burg 1458*, *Tod des Feldherrn János Hunyadi*, *Krönung Ferdinands V. in Pressburg* bezeugen Webers intensive malerische Auseinandersetzung mit den Höhepunkten der ungarischen Geschichte. Dabei fanden seine Werke eine große Verbreitung, da seine Geschichtsbilder wie z.B. *Der Einzug des Mathias Corvinus in die Budaer Burg 1452*, in den 1860er Jahren als Illustrationen, Lithografien und Holzschnittdrucke in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind.

Webers Interesse für die Geschichte seines Landes mit historischen Ereignissen, Personen, Orten und Landschaften bildete keine individuelle Eigenheit, sondern galt unter den

---

<sup>67</sup> Vgl.: Pál, Imre: Weber Henrik. In: Művészet. 2.Nr. 9.Jg. 1910 <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00050/079-096-kronika.htm>

<sup>68</sup> Jens Christian Jensen weist in seiner Schrift *I Nazareni*, darauf hin, dass die nazarenische Kunst aus zwei Zweigen besteht: einem religiösen und einem vaterländisch - geschichtlichen. Weber schloss sich dem letzteren an.

In: *Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer*. Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1966. Schweinfurt 1966. S.48-49. Hinweis auf diese Quelle in: Büttner, Frank: *Peter Cornelius Fresken und Freskenprojekte*. Bd.1. Franz Steiner Verlag GmbH. Wiesbaden 1980. S. 120-121.

Zeitgenossen damals als rentables Thema, denn der Prozess der Aufklärung hatte das Nationalbewusstsein einzelner Völkergruppen in ganz Europa gestärkt. Die Kunsthistorikerin Erna Wagner schreibt zu diesem Thema in ihrer Dissertation über die *Wandbilder im alten Bayerischen Nationalmuseum in München* (heute Völkerkundemuseum): „Man wurde sich (bereits um die 1770er Jahre) generell der Vergangenheit als Geschichte bewusst und diese wurde wichtig, um die Gegenwart besser verstehen und bestehen zu können. Das Gefühl, die Empfindsamkeit, die Einfühlung im Herder'schen Sinne wurden zum Wertmaßstab erhoben und von der Romantik aufgegriffen. Auch der -"Humanismus"- der zur Zeit der Renaissance und Aufklärung mehr die Freiheit des Denkens, der Wissenschaft implizierte, die Vernunft als Maßstab aller Begründung von Naturerscheinungen und Evolutionsvorgängen erhob, wandelte sich zum -"Humanen"- und beinhaltete nun auch Menschenwürde, Persönlichkeitsrechte des Einzelnen.“<sup>69</sup>

Erna Wagner erklärt ferner, dass trotz der immer noch beliebten antiken Themen am Ende des 18. Jahrhunderts „der Ruf nach nationalen Themen zunehmend lauter wurde“<sup>70</sup>. Schließlich erklang der Ruf nach nationalen Bildern allorts und fand (um 1800) auch Resonanz in Deutschland<sup>71</sup> und um 1800 habe es einen „Aufruf zur Darstellung nationaler Geschichte“<sup>72</sup> gegeben, so der Kunsthistoriker Werner Hager.

Gleiches gilt für Ungarn. Viele Maler setzten die nationale Programmatik der Historienmalerei zum allerwichtigsten Ziel. Künstler wie z.B. Henrik Weber oder Ferenc Storno wählen als Hauptmotive für ihre Bilder Szenen der Unabhängigkeit und Kontinuität des freien, erfolgreichen Staates nach mittelalterlichem Vorbild. Die Voraussetzung dafür bestand in der Trennung Ungarns vom Habsburgerreich, wobei sich Literaten, Wissenschaftler und Künstler damit auseinandersetzten, wie das ungarische Volk am effektivsten über die eigene Identität, Herkunft und Kultur aufzuklären sei?

Wie sollte man die Gesellschaft zum Nachdenken über ein unabhängiges, politisch gut strukturiertes, wirtschaftlich starkes Ungarn bringen?

---

<sup>69</sup> Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Scaneg Verlag, München 2004. S.54.

<sup>70</sup> Ebd. (Wagner Erna-Maria) S.54. Hinweis darauf auch in: Grösslein, Andrea: Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888. Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München. München 1987. S.30-31.

<sup>71</sup> Vgl. Wagner Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. S.55.

<sup>72</sup> Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Hildesheim-Zürich-New York. 1989. S.189. Hinweis auf diese Quelle in: Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. S.55.



Und vor allem: Wie sollte man die Ungarn selbst zu Tatkraft und Glauben an die eigene Kultur motivieren?

Als Motivation dienten den Künstlern Darstellungen, wissenschaftliche Studien, Erzählungen und Dokumente über Helden und Heldentaten aus der Landesgeschichte. Die Künstler malten und präsentierten nationales Heldentum, um durch die Darstellung einer gemeinsamen Vergangenheit ein Symbol für das Gemeinschaftsgefühl der ungarischen Bevölkerung zu stiften. Solche Künstlerinitiativen zielten auf die Bewusstwerdung der nationalen Identität und konnten sich besonders ab den 1860er Jahren, nachdem Alexander von Bach<sup>73</sup> abgedankt hatte, auch der Unterstützung ihrer ungarischen Landespolitiker sicher sein.

Wagners Lehrer Weber setzte sich seit Anfang seiner künstlerischen Karriere konsequent für das bildungserzieherische Programm Ungarns, mit seinen landesgeschichtlichen Darstellungen, ein. Die künstlerische Position dieses Malers zeigte sich deutlich durch seine geschichtlichen Illustrationen für die von Sándor Balázs herausgegebene Wochenzeitung *Ország Tükre* (Spiegel des Landes). Seine Illustrationen entsprachen der geschichtlichen Anforderung der bedeutenden ungarischen Intellektuellenkreise der 1860er Jahre.<sup>74</sup> Darunter ist der Anspruch auf die Popularisierung erfolgreicher, zukunftsweisender Perioden der ungarischen Geschichte, wie z.B. die Darstellung des ungarischen Königsreichs unter der Regierung von Mathias Corvinus, zu verstehen. Ziel war, die Erinnerung an das historische unabhängige Königreich Ungarn und dessen eindrucksvolle Veranschaulichung sowie die dadurch erzielte geschichtliche und kulturelle Wissenserweiterung. Weber befasste sich daneben auch mit dem ungarischen Volksleben und trat für seine Popularisierung ein. Zu jener Zeit, als Wagner bei ihm lernte, legte Weber zusammen mit anderen Künstlerkollegen wie Károly Sterio und Miklós Barabás ein Album mit Darstellungen aus dem ungarischen Volksleben an, welches 1855 unter dem Titel *Vázlatok a Magyarhon népéletéből* (Skizzen aus dem Volksleben Ungarns) erschien und eigentlich eine Auftragsarbeit von Baron Gábor Prónay darstellte.<sup>75</sup>

### 3. 1. 1 Weber als Kunstlehrer

---

<sup>73</sup> Siehe hierzu Seite 27. (Fußnote 33)

<sup>74</sup> Hierzu mehr in: Emese Révész: A történelmi kép mint sajtóillusztráció. In: Történelem-Kép. Hrsg.: Lóránd Bereczky. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest 2000. S.585.

<sup>75</sup> Hinweis auf die Illustrationsarbeiten in: Sándor, Székely: Vidék és vidékfejlesztés. Országos Mezőgazdasági Könyvtár és Dokumentációs központ. Budapest 2011. Digitalisiert auf der Webseite: <http://www.omgk.hu/Bibliografia/videk&vfejl.pdf> Zugriff vom 27.05.2012



Wagners Lehrer interessierte sich auch seit 1835 für die Erziehung des künstlerischen Nachwuchses, und zwar bereits während seiner Wiener Studienzeit, denn schon damals hatte der Pester Maler mehrere Privatschüler, um sich finanziell über Wasser halten zu können.<sup>76</sup> Zu Webers Schülern in seiner Heimatstadt gehörte beispielsweise der bekannte ungarische Historien-, Genre- und Landschaftsmaler Károly Lotz (1833-1904), ein späterer Freund von Wagner. Zuerst lernte Lotz in Marastonis Schule<sup>77</sup>, wonach er zu Weber wechselte, mit dem Ziel einer späteren Aufnahme an der Wiener Kunstakademie. Mit der gleichen Absicht kam Wagner zum erfahrenen Weber, und das junge Talent erhielt bei ihm ein Jahr lang eine gute zeichnerische und maltechnische Ausbildung. Daneben bekam Wagner bei ihm Einblicke in geschichtsmalerische Prozesse.

Webers Engagement für die Verbreitung der ungarischen Kultur, Geschichte sowie die Hervorhebung ihrer wichtigen Episoden im Hinblick auf die Entwicklung des Landes durch seine Malerei blieb letztendlich schicksalsbestimmend für das Leben des jungen Künstlers Wagner, da die Auseinandersetzung mit der Geschichte und Kultur Ungarns während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn bei Wagner anhand der Darstellungen, wie z.B. *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`* (1859), *Abschied der Königin Isabella von Ungarn* (1863), *Heimkehr König Matthias` von der Jagd* und *Die Hochzeitsfeier von Matthias Corvinus* (1864) sowie zahlreicher Puszta-Genre immer greifbar war.

#### **4 Wagners Entscheidung für ein Kunststudium in Wien**

Nach diesem grundlegenden Studium bei Weber begann Wagner sein **akademisches Studium** an der Wiener Kunstakademie. Und es stellt sich die Frage, warum Wagner ab 1854 in Wien studierte und nicht in seinem Heimatland. Eine mögliche Antwort wäre folgende:

---

<sup>76</sup>Pál, Imre: Weber Henrik. (siehe Webseite)

<sup>77</sup> Vgl.: Ybl, Ervin: Lotz Károly élete és művészete. Magyar Tudományos Akadémia. Budapest 1938. S.20.

In Ungarn gab es bis zur Gründung/Eröffnung der Staatlichen Ungarischen Königlichen Musterzeichenschule und bis zur Zeichenlehrausbildung 1871<sup>78</sup> und später der Meisterschule für Malerei (1882)<sup>79</sup> keine Möglichkeiten, an staatlich anerkannten, ruhmreichen Kunsthochschulen zu studieren. Aus diesem Grund waren dort die aufstrebenden Künstler gezwungen, - nach einer Vorbereitung bei einem Kunstmaler oder in der privaten Kunstschule von Marastoni-, ihre Künstlerlaufbahn von Anfang an im Ausland zu starten. Bis zum politischen Ausgleich (1867), also noch im Kaiserreich, ist es aber nur einem verhältnismäßig kleinen Kreis von Künstlern gelungen, ihre Talente im Rahmen eines akademischen Studiums im Ausland zu entfalten. Künstler, die ihren Künstlerberuf ausüben wollten, mussten sämtliche Kosten allein tragen oder sich einen Mäzen suchen, der sie unterstützte. Die meisten aus diesem Kreis gingen zunächst nach Wien<sup>80</sup>, wiewohl Wien im Vergleich zu München bald auf Grund des Lehrpersonals und der Ausbildungsqualität als überholt erschien. Ab dem Ende der 1850er Jahre kann auf dem Gebiet der Künstlerausbildung eine Änderung festgestellt werden. Wien zählte damals häufig nicht mehr als Endstation, sondern als Vorbereitungsschule für die Münchner Kunstakademie. Die Fälle von Sándor (Alexander) Wagner, Sándor (Alexander) Liezen-Mayer oder Bertalan Székely zeigen dies eindeutig. Es gab in den 1860er Jahren aber ungarische Künstler wie Gyula Benczúr und Pál Szinyei Merse, die auf Studien an der Wiener Kunstakademie ganz verzichteten.<sup>81</sup> Sie absolvierten ihre Vorbereitungskurse in Ungarn und studierten dann direkt an der Bayerischen Kunstakademie in München.

#### **4. 1 Wagner an der Wiener Akademie der Bildenden Künste (Abb.12.<sup>82</sup>)**

Die triste Atmosphäre nach dem Niederschlag des Freiheitskriegs in Ungarn (1848/1849) und die angespannte innenpolitische Lage unter dem habsburgischen Innenminister Alexander Bach hatten den jungen Wagner von seinem Ziel, Kunstmaler zu werden und in Wien zu studieren, nicht abgehalten. Im Gegenteil: Er war entschlossen, als Student mit 16 Jahren trotz

<sup>78</sup> Vgl.: Szöke, Annamária: A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Az iskola története 1871 és 1921 között. In: A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Digitalizált variáns. [Közreadia a Magyar Képzőművészeti Egyetem 2004](http://www.mke.hu/mintarajztanoda/konyv0-0.htm). Webseite: <http://www.mke.hu/mintarajztanoda/konyv0-0.htm> Zugriff vom 9.02.2011

<sup>79</sup> Ebd. (Szöke, Annamária: A Mintarajztanodától...)

<sup>80</sup> Hierzu mehr in: Lyka, Károly: A táblafíró világ művészete. Magyar művészet 1800-1850. S.132-170. Lyka lieferte hier eine Liste mit ungarischen Künstlern, die zwischen 1800 und 1840 in Wien studierten. Es geht hier um eine Liste mit mehr als 100 Studenten.

<sup>81</sup> Hierzu: Szinyei Merse, Anna: Szinyei Merse Pál élete és művészete. Corvina kiadó. Budapest 1990. S.18-19. Und: Homér, Lajos: Benczúr Gyula. Kertész Könyv. Budapest 1938. S.13ff.

<sup>82</sup> Zur Abbildung: Ausgeführter Entwurf der Fassade der Akademie der bildenden Künste in Wien. Bildquelle: Wagner, Walter: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien. Neue Folge Band 1. Brüder Rosenbaum. Wien 1967.

aller innenpolitischen Probleme an der Wiener Akademie sein Studium der Malerei zu beginnen. Die guten Verbindungen von Wagners Lehrer Weber zu den österreichischen Kunstprofessoren der Akademie wie Rahl, Blaas und Mayer<sup>83</sup> erleichterten die Durchführung dieses Vorhabens. Durch diese Kontakte fiel es Weber nicht schwer, junge ungarische Talente wie Wagner an die Wiener Kunstakademie zu vermitteln. Mit den erlernten Kenntnissen immatrikulierte sich Wagner 1854 an der Wiener Kunstakademie und wurde dort als ordentlicher Student bis 1856 geführt. In Gyula Fleischers Schrift mit dem Titel *Magyarok a Bécsi Képzőművészeti Akadémián* (Ungarn an der Wiener Akademie der Bildenden Künste) findet sich eine knappe Eintragung zu Wagners Immatrikulation: „Sándor Wagner, Maler, Sohn eines Stadtbeamten: Nach Vorstudien in einer Privatschule schrieb er sich 1854 mit 16 Jahren in die Vorbereitungsklasse der Malklasse ein. Danach war er bis Oktober 1856 Student der allgemeinen Malklasse“.<sup>84</sup> Damals schrieb sich Sándor (Alexander) Liezen-Mayer aus Győr (Ungarn) in diese Kunstakademie ein. Wagner und Liezen-Mayer schlossen hier eine Freundschaft fürs Leben. Ihre Wege führten sie 1856 zum gemeinsamen Studium nach München. Dort arbeiteten sie sogar eine Zeit lang zusammen und lebten in der gleichen Wohnung. Darüber wird im Kapitel *Wagners Privatleben... (IX)* mehr berichtet.

Die **Wiener Kunstakademie** erlebte nach der Revolution von 1848/1849 eine komplette Umgestaltung und Vereinfachung bezüglich des Unterrichtsmodells unter dem Kultusminister Thun. Ein Studiengeld wurde eingeführt, das den Zugang für viele Künstlertalente erschwerte oder unmöglich machte. So war es auch im Fall des international hoch angesehenen ungarischen Kunstmalers und ehemaligen Studenten von Wagner, Mihály Munkácsy<sup>85</sup>, der wegen der steigenden Studiengebühr die Wiener Akademie der Bildenden Künste verlassen musste und vorerst in seine Heimat zurückkehrte.<sup>86</sup> Wegen des Sparprogramms von Thun mussten sogar einige Lehrstühle an dieser Kunstakademie, wie die für Landschaftsmalerei, Blumenmalerei und Münzenmalerei, gestrichen werden.<sup>87</sup> Auch die historische Elementarschule wurde abgeschafft und stattdessen führte man eine elementare Zeichen- und Modellierschule (auch Vorbereitungsschule und allgemeine Malerschule genannt) ein, deren

---

<sup>83</sup> Hinweis darauf in: Pál, Imre: Weber Henrik. <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00050/079-096-kronika.htm>

<sup>84</sup> Fleischer, Gyula: *Magyarok a Bécsi Képzőművészeti Akadémián*. MTA kiadás. Budapest 1935. Hinweis auf Wagners Wiener Studiendauer auch in: Szabó, Júlia: *Mitikus és történelmi táj*. Balási Kiadó. MTA. Budapest 2000. S. 165. Szabó weist jedoch auf die Erstquelle dieser Information nicht hin.

<sup>85</sup> Mihály von Munkácsy (1844-1900) war ein ungarischer Maler des **Realismus**, der im 19. Jahrhundert weltweit bekannt war. Munkácsy studierte ab 1864 an der Wiener Kunstakademie. 1866-1868 hielt es sich in München auf, wo er sein akademisches Studium fortsetzte. Sein Professor wurde dort Sándor Wagner. Nach zwei Jahren ging er nach Düsseldorf, um bei Ludwig Knaus Genremalerei zu studieren. Große künstlerische Karriere machte er in Frankreich in Paris mit seinen Salonbildern, wo er auch heiratete. Im Großkapitel VII., 1. *Einblicke in die Lehrtätigkeit Wagners und Pilotys...*

Hier werden seine künstlerische Entwicklung und Beziehung zu seinem Akademieprofessor Wagner näher betrachtet.

<sup>86</sup>Vgl.: Fleischer, Gyula: *Magyarok a Bécsi Képzőművészeti Akadémián*. S.19. Hierzu auch: Végvári, Lajos: *Munkácsy Mihály 1844-1900*. Képzőművészeti kiadó.1983.S.18.

<sup>87</sup>Ebd. (Fleischer:Magyarok a Bécsi Képzőművészeti Akadémián) S.19.

Leitung der Historienmaler Peter Johann Nepomuk Geiger (1805-1880) übernahm. Ab 1851 unterrichteten hier die Historienmaler Karl von Blaas und Karl Mayer.<sup>88</sup> Leopold Kupelwieser (1796-1892) und Josef Führich (1800-1876) führten die Meisterschule, an deren Spitze ab 1852 Christian Ruben, einer der ältesten Schüler des Akademieprofessors Peter Cornelius in Düsseldorf und München, stand.

Wagners wegweisende Professoren an der Wiener Kunstakademie waren besonders Geiger, Meyer und Blaas.<sup>89</sup> Der letztere Vorbereitungslehrer, der ein Anhänger der realistischen Historienmalerei war, spielte im Leben Wagners, der für die realistische Historienmalerei eine besondere Neigung hatte, ziemlich sicher eine bestimmende Rolle.

Blaas wurde an der Wiener Kunstakademie erst 1852 als Professor vereidigt.<sup>90</sup> Er trat an die Stelle des bekannten und unter den ungarischen Künstlern sehr beliebten Professors Carl Rahl (1812-1865), bei dem auch Wagners Pester Lehrer Weber gelernt hatte. Der Grund der Entlassung von Rahl ist bis heute unklar. Blaas erinnerte sich in seiner Biographie an seinen Kollegen folgendermaßen: „Leider wurde Karl Rahl, welcher ein Jahr hindurch meine Stelle versehen hatte, entlassen, ohne daß ihm ein Grund eröffnet wurde; und seltsamerweise wurde diese Entlassung in wahrhaft gehässiger Weise mir zur Last gelegt. Vielleicht erschien Rahl sowie der Bildhauer Hans Gasser zu liberal. Ich hielt die Entlassung dieser zwei ausgezeichneten Kräfte für einen Mißgriff und sprach es auch mehrmals aus.“<sup>91</sup>

Im Sommer 1856, vier Jahre nach seiner Ernennung zum Professor, verließ Blaas wegen Mangel an Aufgeschlossenheit der anderen akademischen Lehrkräfte die Wiener Kunstakademie und übernahm eine Dozentur in Venedig<sup>92</sup>, wobei ihm frühere Kontakte halfen. Im Herbst des gleichen Jahres verließ Wagner ebenfalls die Wiener Kunstakademie, ging nach München und immatrikulierte sich dort an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste. Die Frage, ob Wagners Abschied von der Wiener Kunstakademie mit dem Wechsel von Blaas nach Venedig zusammenhing, kann wegen des Mangels an konkreten Aussagen des Künstlers nicht klar beantwortet werden. Es ist jedoch zu vermuten, dass Blaas' Offenheit für den neuen geschichtlichen Realismus auch einen großen Einfluss auf Wagners

---

<sup>88</sup> Vgl.: Blaas, Karl: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Kapitel X. Volltext auf der Webseite: <http://www.zeno.org/Kunst/M/Blaas,+Karl/Selbstbiographie+des+Malers+Karl+Blaas/X.+Lehren+und+Schaffen,+1851-1876> Zugriff vom 24.01.2010

<sup>89</sup> Vgl.: Károly, Széchy: Magyar festök. Wagner Sándor. In: Vasárnapi Újság 1880. S.526

<sup>90</sup> Vgl.: Blaas, Karl: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Kapitel X.

<sup>91</sup> Ebd. Blaas, Karl: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Kapitel X.

<sup>92</sup> Blaas weist in seiner Selbstbiografie auf die angespannte Atmosphäre, die sich durch einige Personen an der Akademie verbreitete. Vgl.: Blaas, Karl: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Kapitel X. Hinweise darauf auch in Vorwort dieses Buchs. Digitalisierte Seite siehe oben.

Entwicklung ausübte. Dies zeigte sich daran, dass Wagner für sich die Münchner Kunstakademie der Bildenden Künste auswählte, wo die neue, realistische Tendenz der Geschichtsmalerei in jenem Jahr eingeführt wurde.

#### **4. 2 Karl von Blaas' kunstpädagogische und künstlerische Einstellung und sein Einfluss auf Wagner**

Wagners Professor Blaas (1815, Nauders – 1894, Wien) (Abb.13.<sup>93</sup>) leitete gemeinsam mit Karl Mayer die Vorbereitungsschule, also die allgemeine Malerschule der Wiener Kunstakademie. Der Ungar Wagner nahm ziemlich sicher an dieser Vorbereitungsschule teil, in der oft **100 Schüler**<sup>94</sup> aus ganz Europa zusammentrafen.

Blaas ging seinen eigenen Weg, distanzierte sich von den konservativen, streng religiösen Anschauungen der Wiener Kunstakademie und vertrat dabei eine individualistische, vorurteilsfreie künstlerische Position und bekundete eine Offenheit gegenüber der Strömung des Realismus, wengleich diese von der Mehrheit der dortigen Akademiedozenten strikt abgelehnt wurde. Der Grundhaltung der konservativen Professoren, wie z.B. Führich oder Kupelweiser, stimmte Blaas nicht zu und er stand deswegen dem zeitgenössischen kunstpädagogischen Programm der Wiener Kunstakademie ziemlich kritisch gegenüber. Er erinnert sich in seiner eigenhändig geschriebenen Biografie an die damalige Lage der Kunstakademie mit folgenden Worten: „Rösner, Führich und Kupelwieser waren Anhänger der streng religiösen Kunst und wirkten überall dem aufstrebenden Realismus entgegen. Die Genremalerei wurde von ihnen gänzlich verdammt. Wegen meiner Kirchenbilder hielten sie mich im Anbeginn für einen unbedingten Anhänger, wurden aber bald stutzig, als ich mich nicht in den Severinus-Verein aufnehmen ließ und meine eigenen Wege ging. Ueber [sic!] die Parteien in der Wiener Künstlerwelt, ihre Zerwürfnisse und Feindseligkeiten will ich nichts aufzeichnen. Nach meiner Ansicht waren sie alle zu wenig tolerant und haben sich gegenseitig geschadet. Waldmüller sprach sich in einer Schrift heftig gegen die Frommen aus, hatte viel zu kämpfen und gründete eine Privatschule, welche der neuen realistischen Kunst in Wien die Bahn gebrochen hat. Ebenso gründete Rahl ein Privatatelier, und diese Schulen standen wieder der Akademie sich völlig bekämpfend gegenüber. Glücklicherweise hatten ich

---

<sup>93</sup> Fotografie von Karl von Blaas. Bildquelle: Austria- Forum. Das österreichische Wissensnetz. Auf der Webseite: <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.data.image.b/b531779a.jpg> Zugriff vom 26.11.2010

<sup>94</sup> Vgl.: Lehren und Schaffen, 1851-1876 (Kapitel X). In: Karl Blaas: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Digitalisierte Seite siehe oben.

[gemeint ist Blaas] und Karl Mayer gleiche Ansichten über die Kunst und den Unterricht, so dass wir in voller Harmonie für die Schule wirken konnten. Ruben [gemeint ist Christian Ruben, einer der ältesten Cornelius-Schüler und der damalige Direktor der Wiener Akademie], der war mit uns ganz zufrieden und ließ uns volle Freiheit im Unterricht.<sup>95</sup>

Diese Sätze belegen die Aufgeschlossenheit von Blaas für einen farborientierten Realismus, der sich in seinem Gesamtwerk niederschlägt. Der strengen idealisierenden Kunst, vor allem von Peter Cornelius und seinen Schülern in München vertreten, stand er, zumindest in seiner früheren Schaffenszeit, misstrauisch gegenüber. Blaas erinnert sich in seiner Autobiographie an seinen Münchner Aufenthalt im Jahre 1836<sup>96</sup> und schreibt über die Fresken von Cornelius im Heroensaal der Glyptothek:

„Von Cornelius waren die Fresken aus der Ilias in der Arbeit. Ich hatte viel Rühmlisches gehört, fühlte mich aber damals sehr enttäuscht. In der Composition fand ich wohl viel Erhabenes, Großartiges, aber mir missfiel die schroffe Härte und Farblosigkeit der Bilder. Mein Auge war durch Tizian, Veronese, Giorgione an andere Farben und mehr Wahrheit gewöhnt, auch war mein Studium bisher streng auf das Reale, auf die Natur gerichtet, daher ich von den Bildern des Cornelius nicht entzückt sein konnte, die als idealistisch mir fremd und unverständlich waren.“<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> So Blaas wörtlich. In: Lehren und Schaffen, 1851-1876 (Selbstbiographie, Kapitel X).

<sup>96</sup> Im Oktober 1836 besuchte Blaas mit seinem Freund und früheren Studienkameraden Dresell die bayerische Hauptstadt München. Sie besichtigten z.B. die Glyptothek, die Pinakothek, den Königsbau und andere Sehenswürdigkeiten. (Vgl.: Karl Blaas: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Kapitel IV.) Blaas erzählt hier, dass Cornelius damals an die Fresken aus der Ilias arbeitete. Ganz genau ist hier die Ilias - Fresken für die Glyptothek gemeint. Das Besuchsdatum von Blaas stimmt aber mit Cornelius` Ausführung dieser Freskennicht überein. Die komplette Ausschmückung der Glyptothek war damals, als Blaas dort war, schon längst, 1830 vollendet. 1836 befand sich jedoch der Freskenzyklus in der Ludwigskirche in der Ausführungsphase. Cornelius begann mit deren Ausschmückung 1836 und genau in diesem Jahr hielten sich Blaas und sein Freund in München auf. Der Grund für Blaas` ungenaue Angaben kann darin liegen, dass er seine 1876 Selbstbiographie möglicherweise anhand von Skizzen und auch von spontanen Erinnerungen fertig stellte. Mehr zu Cornelius` Münchner Aufträgen nach chronologischer Reihe In: Büttner, Frank: Peter Cornelius Fresken und Freskenprojekte. Lebenschronik XIII. Bd.1.

<sup>97</sup> Hier geht es um den Freskenzyklus mit Szenen aus dem trojanischen Sagenkreis für den Heroensaal in der Glyptothek. Zur Baugeschichte der Glyptothek: Am Anfang der 1810er Jahre wurde es notwendig für die stattliche Sammlung des Kronprinzen Ludwig von Bayern ein Museum zu errichten, um die vielen Stücke entsprechend unterzubringen. Ludwig war bereit, einen Preis für den besten Plan in München auszusetzen. Die offizielle Ausschreibung dieses Wettbewerbs erfolgte 1814. 1815 hatte der Kronprinz die Entscheidung für den Architekten getroffen, als er Klenze kennen lernte. Ludwig wurde von Klenzes klassizistischen Anschauungen überzeugt und ließ ihn gewinnen. Den Zuschlag für die Ausschmückung der Glyptothek gewann Peter Cornelius. 1818 wurde der Vertrag abgeschlossen und Cornelius begann mit seinem Team an den Fresken zu arbeiten. Nach der Vollendung des Göttersaals setzte Cornelius 1824 mit dem Heroensaal fort. Dieser Saal wurde den Helden des Trojanischen Kriegs gewidmet und diente als Festsaal. Die gesamte Ausschmückung der Glyptothek umfasste elf Jahre. 1830 kam sie zur Vollendung. Mehr zum Glyptothek – Freskenprojekt In: Büttner, Frank: Peter Cornelius Fresken und Freskenprojekte. Bd.1.1980.S.125-211.

Kritische Bemerkung zum Heroensaal In: Pecht, Friedrich: Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen. Bd.1. Verlaganstalt für Kunst und Wissenschaft. München 1894.S.105.

Über die Ausschmückung des Heroensaals auch in: Oldenbourg, Rudolf: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. Neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer. Teil 1. Bruckmann Verlag. München 1983.158-164.

Nach Jahren änderte sich Blaas` Meinung über die Kunst der Nazarener (auch Corlenianer<sup>98</sup> genannt) und er gab offen zu: „Einige Jahre später wurde ich in Rom für diese strenge Kunst ganz begeistert.“<sup>99</sup> Doch die Neigung zur farbenfrohen, lichtfreudigen und realistischen Darstellungsweise zeigte sich kontinuierlich in seinen Werken wie z.B. im *Socrates and Alkibiades* oder *Prinz Eugens Zug nach Bosnien 1697*. Dank der innovativen Züge seiner Malerei erhielt Blaas 1859<sup>100</sup> einen Auftrag von großer Tragweite vom österreichischen Kaiser Franz Joseph für die Ausschmückung der Ruhmeshalle des königlich-kaiserlichen Arsenal-Museums in Wien.<sup>101</sup> Dabei ging es um eine monumentale Wandmalerei mit 45 Fresken, die Szenen aus der österreichischen Geschichte darstellten und überwiegend eigenhändig von Blaas ausgeführt wurden.<sup>102</sup> Aus diesem Grund umfasste das Projekt über zehn Jahre bis zur Vollendung (1872).<sup>103</sup>

Wagner hatte folglich bei Blaas nicht nur die Möglichkeit gehabt, in der Zeichen- und Maltechnik Fortschritte zu erzielen, sondern auch die farborientierte realistische Malweise kennen zu lernen. Um im diesem Stil profitabel arbeiten zu können, war es notwendig, Wien zu verlassen und nach Frankreich oder Belgien überzuwechseln. Doch auch im geographisch näher liegenden München, in der Hauptstadt des Königreichs Bayern, konnte man ab 1856 unter dem Koloristen Karl Piloty die moderne, realistische Historienmalerei studieren.

## 5 Wagners Entscheidung für die Münchner Schule

Wagners geschichtsorientiertem Interesse kam die international anerkannte, auf die realistische Historienmalerei spezialisierte Münchner Kunstakademie sehr entgegen. Nach dem Wiener Aufenthalt befand er sich bereits ab Herbst 1856 in München und immatrikulierte sich am 18.10.1856 an die Akademie.<sup>104</sup> (Abb.14.<sup>105</sup>, 15.<sup>106</sup>, 16.<sup>107</sup>) Dort

<sup>98</sup>Karl Blaas: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Kapitel IV. Adresse des digitalisierten Volltextes siehe oben.

<sup>99</sup> Ebd.

<sup>100</sup> Vgl.: Allgemeines Künstlerlexikon der Bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker. 4.Band. E.A. Seemann. Leipzig 1910. S.78.

<sup>101</sup> Dieser staatliche Museumsbau in Wien wurde von 1850 bis 1857 nach Plänen von Ludwig Förster und Theophil von Hansen mit orientalischen (maurisch –byzantinischen), romanisierenden und gotisierenden Stilformen als Rohziegelbau errichtet. Hierzu: Czeike, Felix: Wien. Kunst, Kultur und Geschichte der Donaumetropole. 8. Aufl. DuMond Verlag. Köln 1986. S.187-188.

<sup>102</sup> Vgl.: Allgemeines Künstlerlexikon der Bildenden Künste...4.Band. E.A. Seemann. Leipzig 1910. S.77-78.

Blaas` Fresken in der Ruhmeshalle im Arsenal-Museum (auch als Heeresgeschichtliches Museum Wien genannt) sind heute noch zu sehen.

<sup>103</sup> Vgl.: Karl Blaas: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Kapitel X.

<sup>104</sup> Wagners Daten aus dem Matrikelbuch der Akademie siehe S.24. (Fußnote 35)

<sup>105</sup> Zur Abbildung: Die alte Akademie in der Neuhauserstraße 8 in München, Marburger Fotoarchiv

<sup>106</sup> Porträt von Baron József Eötvös. Kupferstich von Ödön Thurmann nach einer Fotografie. Bildquelle: Ferenczi, Zoltán: Bárány Eötvös József 1813-1871. Digitalisierte Variante: <http://mek.oszk.hu/05700/05708/html/index.htm#35> Zugriff vom 27.11. 2010



wurde er zuerst in die Antikenklasse, genauer in die Klassen von Anschütz und Hiltensperger aufgenommen<sup>108</sup> (Abb.17.<sup>109</sup>, 18.<sup>110</sup>). Es ist interessant, dass sich auch Wagners ungarischer Freund Liezen-Mayer an diesem Tag hier einschrieb<sup>111</sup>, was sicherlich kein Zufall war, sondern als eine gemeinsame Entscheidung im Interesse einer erfolgreichen Künstlerkarriere betrachtet werden kann. Nach der Antikenklasse wurde Wagner bald mit der Unterstützung von Freiin Julia Eötvös (1812-1880) in die Klasse von Piloty aufgenommen. Júlia Eötvös war die Tochter Wagners Taufpaten Baron Ignác Eötvös de Vásárosnemény und ältere Schwester des in Ungarn bis September 1848, und dann wieder von 1867 bis 1871 amtierenden Religion- und Kultusministers József Eötvös. Diese ungarische Baronin, später Freiin heiratete 1832 Karl Matthäus Graf von Vieregg. Danach übernahm das junge Ehepaar von dem Onkel des Grafen mehrere Besitztümer: Tutzing mit dem Schloss neben dem Starnberger See,<sup>112</sup> Pähl, Rössersberg, Niederstarnberg, Spielberg, Thürnthennig, Seyboldsdorf, Furtharn, Weinsfeld, Lay und Berthensdorf gehörten dieser bayerischen Adelsfamilie an.<sup>113</sup> Der Ehemann Matthäus Karl Freiherr von Vieregg war seit 1850 bayerischer Oberst und seit 1864 höfischer Kämmerer.<sup>114</sup> In dieser politisch sehr bedeutenden Position fiel es der Freiin nicht schwer, den talentierten, im Bereich der Geschichtsmalerei viel versprechenden Wagner für die Münchner Kunstakademie und später für die Piloty-Klasse zu empfehlen sowie sein Talent zu fördern.<sup>115</sup> Damit unterstützte die Freiin auch ihren Bruder József Eötvös bei seinen kunst- und kulturpolitischen Plänen, die dieser bezüglich der Verwirklichung der ungarischen Geschichtsmalerei hegte.

---

<sup>107</sup> Zur Abbildung: Auszug aus dem [Matrikelbuch der Königlichen Akademie der Bildenden Künste München, 1841-1884](#), 2.Bd.

<sup>108</sup> Werkstatt der Kunst 23/4 1906. Rubrik „Personal-Nachrichten“.

<sup>109</sup> Zur Abbildung: Hermann Anschütz. Foto. Undatiert. Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv

Digitale Bildquelle: <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrgalerie/anschuetz-hermann.jpg/view> Zugriff vom 06.05.2012

<sup>110</sup> Zur Abbildung: Johann Georg Hiltensperger. Fotografische Reproduktion. Undatiert. Bayerische Staatsbibliothek München/Bildarchiv

Digitale Bildquelle: <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrgalerie/hiltensperger-johann-georg.jpg/view> Zugriff vom 06.05.2012

<sup>111</sup> Liezen-Mayers Daten aus dem Matrikelbuch der Münchner Kunstakademie: Liezenmayer Alexander. Matrikelnummer 1368, Eintritt am 18.10.1856 mit 17 Jahren, Vater: Apotheker, aus Raab in Ungarn, Konfession: katholisch, Fach: Antikenklasse. Bemerkung: am 9. Januar 1857 erhielt er die Matrikelnummer. In: Matrikelbuch der Akademie. Bd.2.1841-1884. Digitale Bibliothek der Münchner Akademie der Bildenden Künste. Webseite: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1856/matrikel-01368](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1856/matrikel-01368) Zugriff vom 20.01.2010.

<sup>112</sup> Vgl.: Gángó, Gábor: Eötvös József az emigrációban.(Eötvös József in Emigration). Kossuth Egyetemi kiadó. Debrecen 1999. S. 32.

Hier Hinweis auf: Stiftungs-Urkunde des Graeflich von Vieregg'schen Familien - Fiedeikommisses. Nachlass Vieregg. o.J.

Hierzu auch: Meinrad Frhr. v. Ow: Schloß Tutzing und seine Besitzer in den letzten 200 Jahren. In: Oberbayerisches Archiv. Hrsg:

Historischer Verein von Oberbayern.107 Bd. Verlag des historischen Vereins von Oberbayern. München 1982.185- 223.

<sup>113</sup> Vgl.: Gángó, Gábor: Joseph Freiherr Eötvös in Bayern. In: Ungarn-Jahrbuch 24. 1998/1999. S.213. Digitalisiert:

[http://epa.oszk.hu/01500/01536/00024/pdf/UJ\\_1998\\_1999\\_205-222.pdf](http://epa.oszk.hu/01500/01536/00024/pdf/UJ_1998_1999_205-222.pdf) Zugriff vom 27.05. 2012

Hier Hinweis auf die Erstquelle: Stiftungs-Urkunde der Graefin von Vieregg'schen Familien - Fiedeikommisses. Nachlass Vieregg. ohne Signatur. In: Archiv der Fürsten von Wrede, Schlossarchiv Elingen/Oberfranken (Bei Bay. Weißenburg). Nachlass der gräflichen Familie Vieregg.

<sup>114</sup> Ebd. Auch noch: Gángó, Gábor: Eötvös József az emigrációban. S. 32.

<sup>115</sup> Vgl.: Sándor Wagner Emlékezései. (Erinnerungen von Sándor Wagner). Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung) 18.sz. 57.évf. 1910. S.369-370. Hinweis darauf auch in: Szabó, Júlia: Mitikus és történelmi táj.(Mythische Geschichtslandschaft) S.166. Hier keine Quellenangabe. Hierzu auch: Kovács, Ágnes: Egy idegenné vált magyar-170 éve született Wagner Sándor. Magyarok Münchenben 7.In: Artmagazin 2008/6. S.66-71. Hier ebenfalls kein Hinweis auf die Quelle der oben erwähnten Information. Digitalisiert: [http://www.artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/egy\\_idegenne\\_valt\\_magyar\\_\\_170\\_eve\\_szuletett\\_wagner\\_sandor\\_-\\_magyarok\\_munchenben\\_7.448.html](http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egy_idegenne_valt_magyar__170_eve_szuletett_wagner_sandor_-_magyarok_munchenben_7.448.html) Zugriff vom 30.07.2009.



Warum entschied sich Wagner für München und nicht für die anderen Zentren der realistischen Historienmalerei? Dieser Frage auf den Grund zu gehen ist deswegen gerechtfertigt, weil die realistische Historienmalerei in Belgien und Frankreich eine längere Tradition hatte und dementsprechend verfügte man in diesen Ländern über mehr Erfahrung und Kompetenz, was diese Gattung betraf. Zu den renommiertesten, akademisch gebildeten Künstlern dieser Richtung gehörten die Belgier Luis Gallait (1810-1887) und Eduar de Biefve (1808-1882) sowie die Franzosen Paul Delaroche (1797-1856) und Horace Vernet (1789-1863). Kommen wir zu den Argumenten für München zurück!

**Zum einen** war Wagner deutscher Herkunft, folglich standen ihm die deutsche Kultur und Sprache nahe.

**Darüber hinaus** erlebten damals die Wissenschafts-, Kunst- und Künstlerförderung sowie die Künstlerausbildung unter den Wittelsbacher Königen eine Glanzzeit, nur um einige Beispiele zu nennen: 1806 Gründung der Königlichen Kunstakademie, 1830 Eröffnung der Glyptothek mit der Privatsammlung des Königs Ludwig I., 1836 Eröffnung der Alten Pinakothek ebenfalls mit den Sammlungen von Ludwig I., 1853 Gründung der Neuen Pinakothek unter Max II., 1854 Gründung der Ausstellungshalle Glaspalast.

**Von dieser vehementen Kunstförderung** hatten Wagners Professoren Blaas und Weber, die sich in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre in München aufhielten, ihren Studenten ziemlich sicher erzählt, was Wagners künstlerische Phantasie angeregt haben mag. Ab 1856 hatte allgemein der gute Ruf der modernen, realistischen Geschichtsmalerei unter der Führung von Karl von Piloty, die stark von den berühmten Künstlern der neuen Richtung in Belgien und Frankreich beeinflusst war, eine große Anziehungskraft auf junge Maler ausgeübt. Dies zeigt sich an die Großzahl der damaligen immatrikulierten Studenten der Münchner Kunstakademie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

**Auch** die geographische Entfernung spielte eine beachtenswerte Rolle, denn verkehrstechnisch war die Strecke zwischen Pest und München damals mit weniger Unterbrechungen in ziemlich kurzer Zeit zu bewältigen. Demgemäß waren die Fahrtkosten und der Zeitaufwand viel günstiger als Reisen nach Belgien oder Frankreich.

**Von entscheidender Bedeutung war mit ziemlicher Sicherheit auch, dass** Wagner in München keine Studiengebühren bezahlen musste, im Gegensatz zu der Wiener oder der Pariser Kunstakademie. Dieses Faktum spielte bei der Entscheidung natürlich eine wichtige Rolle, da somit auch die nicht wohlhabenden Künstlertalente die Chance bekommen hatten,

an einem akademischen Studium teilzunehmen. Zugleich war dies ein strategisches Mittel in der Kulturpolitik des Wittelsbacher Königshauses, um möglichst viele Künstler in die bayerische Hauptstadt zu ziehen und durch hervorragende Auftragsarbeiten den künstlerischen Charakter der Stadt und des Landes zu stärken. Auch Wagners Schüler Munkácsy nutzte in den 1860er Jahren, im Anschluss an seine Zeit an der teuren Wiener Kunstakademie, dieses vorteilhafte Angebot.

**Fünftens** wuchs, dank der erfolgreichen Öffentlichkeitsarbeit des Münchner Kunstvereins, das gesellschaftliche Interesse namhafter Gönner an diesen Künstlern und ihren Arbeiten immer mehr. Solches gesellschaftliche Interesse verbunden mit der Aussicht auf finanziellen Unterstützungen, sicherte den Künstlern ihre Überlebenschancen. Diese Umstände wirkten wie ein Magnet.

**Ein weiterer Vorteil war, dass** sich in München ein intensives, internationales Künstlerleben abspielte. Verschiedene Künstlerfeste, Bälle und historisch - kostümierte Maskenzüge belebten die Stadt. Die Anfänge der Künstlergesellschaften fielen in die Zeit der Thronbesteigung Ludwigs I., der bereits als Kronprinz die am Anfang des 19. Jhs. gegründete deutsche Künstlergesellschaft in Rom unterstützte und sich ihr gelegentlich als Gast anschloss.<sup>116</sup> Mit diesem Künstlerbund teilte der Kronprinz und spätere König sowohl die Freude am Feiern als auch die Freude am Kostümieren und seine Hoheit musste begeistert gewesen sein.<sup>117</sup> Die Münchner Schriftstellerin Luise von Kobell (1828-1901) bemerkte dazu: „Ludwig dem ersten zu Gefallen entstanden die weltberühmten Künstlerbälle (...).“<sup>118</sup> Nach dem Vorbild der Deutschrömer Künstlergesellschaft um Anton Koch am Anfang des 19. Jahrhunderts entstand ein nachhaltiges Festleben bald auch in den Münchner Künstlerkreisen, wobei der festfreundliche bayerische Kronprinz Ludwig eine fördernde Rolle gespielt hatte.<sup>119</sup> Bald florierte die Tradition des Feierns und der Kostümaufmärsche auch unter den Kunststudenten an der Kunstakademie in München. Das gewährte eine Abwechslung und Bereicherung des Studentenlebens durch viel Geselligkeit und Spaß.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Mehr zur Beziehung von Ludwig zu der deutsch-römischen Künstlerbewegung in: Heilmann, Christoph: Kronprinz Ludwig von Bayern und die Nazarener-Bewegung. In: Die Nazarener in Rom. Hrsg.: Klaus Gallwitz Ausstellungskatalog. Ausstellung in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna. 22.01.-22.03.1981. Prestel Verlag, München 1981.S.58-61.

<sup>117</sup> Über die Anfänge der Kostümfeste in den Künstlergesellschaften des 19. Jh. mehr in: Bachmeier, Doris: Lorenz Gedon 1844-1883. Leben und Werk. Db drucken + binden GmbH. München 1988. S. 105f.

<sup>118</sup> Luise von Kobell in ihren Lebenserinnerungen. Zitat nach Wolf, Georg Jakob / Wolter, Franz (Hrsg.): Münchner Künstlerfeste – Münchner Künstlerchroniken. München 1925. S. 18.

<sup>119</sup> Den festfreundlichen Charakter des künftigen bayerischen Königs und seine gute Beziehung zu den damals modernen deutschen Künstlern in Rom veranschaulicht deutlich das Gemälde *Kronprinz Ludwig in der Spanischen Weinschänke zu Rom* (1824) von Franz Ludwig Catel. Bilddaten: Öl auf Leinwand. 63,2 x 75,5 cm. 1824 durch Kronprinz Ludwig vom Künstler erworben. Inv. Nr. WAF 142. Neue Pinakothek München.

<sup>120</sup> Zu den Münchner Künstlerfesten mehr in: *Der Münchner Künstlerball*. in: Deutsches Kunstblatt. 8.Jhg. 9.Nr.26.Febr.1857.S.9. Dazu noch ein Bericht über die Vorbereitungen auf das Rubensfest 1857. In: Deutsches Kunstblatt.8.Jhg.Nr. 10.-13.März 1857. S.99. Hierzu auch noch: Münchner Künstlerfeste. Münchner Künstlerchroniken. Hrsg.: Georg Jacob Wolf. Auch noch Bachmeier, Doris: Lorenz Gedon.

**Insgesamt** zeigte sich München folglich für die Ungarn ab Mitte der 1850er und Anfang 1860er Jahre bis zur Jahrhundertwende eine gemütliche, lebendige und freundliche Hauptstadt, in der das Leben auch bezahlbar war.<sup>121</sup>

## **II Die Münchner Akademie der Bildenden Künste vor und in der Zeit von Wagners Eintritt**

### **1. Das Akademieprofil unter der Leitung von Peter von Cornelius und Wilhelm von Kaulbach**

In der Zeit von Wagners Eintritt lag die Leitung der Münchner Kunstakademie in den Händen von Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) (Abb.19.<sup>122</sup>). Dessen Direktorat dauerte von 1849 bis 1874.<sup>123</sup> Während Kaulbachs Amtszeit wurden einige Umgestaltungen durchgesetzt, die zum Großteil seinem duldsamen Charakter zu verdanken waren. Kaulbachs Ziel war es nicht, der Kunstakademie seine eigene künstlerische Auffassung aufzuzwingen, sondern in erster Linie wollte er den Erwartungen des Königs entsprechen und mit dem neuesten Standard aus Frankreich und Belgien mithalten können. Diese Zielsetzungen unterschieden ihn ganz erheblich von seinen konservativen Vorgängern, wie Peter von Cornelius (Abb.20.<sup>124</sup>), der an der Akademie eine Art Kunstdogma durchsetzte.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Zum Thema gemütliches München erschienen am Anfang der 1860er Jahre einige Zeitungsartikel in der ungarischen Presse. Hierzu: Wiener Brief. In: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung). 41.Nr. ohne Jahrgang. 07.Okt.1860. Dazu noch: Szováti, Lajos: Egy vidéki levelező kirándulása. (Ausflug eines ländlichen Briefstellers).In: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung) 40.Nr. 8.Jg. 06.10.1861. S. 474-476.

Auch noch: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung). Rovat: Mi újság? 8.Nr. 8.évf. 24. Febr.1861.S. 95.

<sup>122</sup> Zur Abbildung: Wilhelm von Kaulbach. Foto: Franz Hanfstaengl.1857. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum.

<sup>123</sup>Vgl.: Stieler, Eugen von: Die königliche Akademie der Bildenden Künste zu München 1808-1858. F. Bruckmann A.G. München 1909.S.123.

<sup>124</sup> Zur Abbildung: Peter von Cornelius. Foto: Franz Hanfstaengl, undat. unsign. Albuminpapierkopie. 103 x 61 mm (Blatt). Staatliche Graphische Sammlung München.

<sup>125</sup> Vgl.: Die Akademie unter Wilhelm von Kaulbach 1849-1874. In: Stieler, Eugen von: Die königliche Akademie der Bildenden Künste zu München 1808-1858. S. 123. Hierzu auch: Mai, Ekkerhard: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre. in: Tradition und Widerspruch.150 Jahre Kunstakademie München.Hrsg.: Zacharias, Thomas. Prestel-Verlag. München 1985. S.111f.

Cornelius, der zwischen 1825 und 1841 Direktor der Münchner Kunstakademie<sup>126</sup> war, galt als führender Kopf des 1808 in Wien gegründeten und ab 1810 in Rom weitergeführten Lukasbundes. Dabei handelte es sich hauptsächlich um deutsche Studenten der Wiener Akademie der bildenden Künste, die sich während ihrer Studienzeit öffentlich gegen die Unterrichtsmethoden/Ordnung der Wiener Kunstakademie stellten<sup>127</sup> und dabei gegen das mechanische Kopieren von Gemälden alter Meister und das Abzeichnen von Gipsabdrucken antiker Plastiken ohne Naturstudien auftraten. Hans-Joachim Ziemke weist in seiner Schrift *Die Anfänge in Wien und in Rom* auf einen am 27. April 1806 von Heinrich Friedrich Füger (1751-1818), dem damaligen Direktor der Wiener Kunstakademie, geschriebenen Brief hin, der an einen Freund von Füger, den Hamburger Domherrn Friedrich Meyer adressiert wurde. In Bezug auf das akademische Studium des Lübecker Friedrich Overbecks, eines der Gründer des Lukasbundes, berichtete dieser Direktor über die Ausbildung an der Wiener Kunstakademie deutlich und klar: „Füger wischt alles, was Overbeck mitbringt, beiseite und spricht von einigen Jahre dauernden Vorübungen im Mechanismus mehreren Zeichnungsarten [...] [Es ging dabei um] ein ganz mechanisches Lernen, ein richtiges Drillen (...) [bevor der Student] „zur Malerei und den höheren Teilen derselben übergehen kann.“<sup>128</sup> Allmählich spürten einige Studenten, dass „bei diesen mechanischen Verfahren Gefühl und Empfindung zu kurz komme, dass die Ergebnisse kalt und ohne innere Anteilnahme zustandegebracht worden seien.“<sup>129</sup> In Opposition zur Kunstakademie gründeten schließlich u.a. der Lübecker Overbeck (1789-1869), der Frankfurter Franz Pforr (1788-1812), der Schweizer Ludwig Vogel (1788-1879) und Konrad Hottinger (1788-1827) einen künstlerischen Freundschaftsbund. 1809 schlossen sie sich in Wien nach dem Beispiel religiöser Bruderschaften zum Lukasbund benannt nach dem Patron der Maler, dem Hl. Lukas zusammen.<sup>130</sup> Schon ein Jahr darauf zogen Overbeck, Pforr, Hottinger und Vogel nach Rom<sup>131</sup> und wohnten zeitweilig gemeinsam im Kloster St. Isidor, wo sie nach ihren eigenen künstlerischen Auffassungen arbeiteten.<sup>132</sup> Damit geschah die erste Sezession<sup>133</sup> in der Geschichte der Wiener Kunstentwicklung. Dies war eine Wendung, die sich von da an

<sup>126</sup>Hierzu ein schnell abrufbares digitalisiertes Material auf der Webseite der Münchner Kunstakademie: <http://www.adbk.de/Medien/PDF/Historisches/Personallisten/personallisten.pdf> Zugriff vom 05.03.2011

<sup>127</sup>Vgl.: Howitt, Margaret: Friedrich Overbeck, sein Leben, sein Schaffen. In zwei Bänden. Freiburg 1881. Hier Bd. I. S.82-87. Hierzu auch: Krapf, Michael: Zu den Voraussetzungen der Entstehung des Lukasbundes in Wien. In: Die Nazarener in Rom. Hrsg.: Klaus Gallwitz. S. 27ff.

<sup>128</sup> Ziemke, Hans-Joachim: Die Anfänge in Wien und in Rom. In: Die Nazarener. Hrsg.: Klaus Gallwitz. Ausstellungskatalog. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut. 28.04-28.08. Frankfurt am Main 1977. S.41.

<sup>129</sup> Ebd.(Ziemke: Die Anfänge in Wien und in Rom. In:Die Nazarener)

<sup>130</sup> Ebd. S. 42. Mehr zur Namenspatronwahl In: Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 1982. S.22. Auch in: Einem, Herbert von: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik : 1760 bis 1840. Beck. München 1978.

<sup>131</sup>Vgl.: Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. S.23.

<sup>132</sup> Vgl.: Büttner, Frank: Peter Cornelius Fresken und Freskenprojekte. Bd.I.S.56.

innerhalb der Wiener Kunstentwicklung wiederholte<sup>134</sup> und in der Sezession von 1897 ihren Höhepunkt erreichen sollte.<sup>135</sup> Das künstlerische Programm der Lukasbrüder war bereits in Wien festgelegt und dann in Rom ausgearbeitet worden. Sie erkannten die Vorherrschaft des Klassizismus nicht mehr, sondern suchten neben den vaterländischen Quellen nach einem neuen künstlerischen Ideal, das von der fernen Antike stark abstrahiert werden konnte. Dieses Ideal fanden sie einerseits in der mittelalterlichen deutschen Literatur sowie in Dichtungen und Volksepen, die beispielsweise Herder wieder entdeckt hatte. Auch mittelalterliche Märchen und Sagen dienten ihnen als Inspirationsquelle. Ebenso anregend waren für sie die mittelalterlichen deutschen Maler, wie z.B. Dürer und Holbein<sup>136</sup> als wichtige Vorbilder für die Entwicklung einer neuen vaterländischen Kunst. Andererseits betrachteten die Nazarener wie z.B. Pforr den Einfluss der Religion auf die Kunst als unabdingbar und schlossen sich Schlegels Geschichtsphilosophie an, der der Auffassung war, „dass das Christentum die größte geistige Macht der Weltgeschichte sei und das Zeitalter Raffaels und Dürers den kunstgeschichtlichen Höhepunkt darstellte“<sup>137</sup>. In den altdeutschen Meistern, neben Dürer, fanden sie auch in den italienischen Renaissance-Malern wie Perugino, Michelangelo und vor allem in Raffael ihre Kunstideale. Im absoluten Mittelpunkt des Interesses der Lukasbrüderschaft standen jedoch die Künstler Albrecht Dürer und Raffael, wobei Letzterer für die Lukasbrüder als Inbegriff des religiösen Künstlers galt.<sup>138</sup>

---

<sup>133</sup> Die Sezession (Secession) ist eine bewusste und programmatische Abspaltung von Künstlervereinigungen, die im Interesse der Umsetzung modernerer künstlerischer Vorstellungen die vorherrschenden offiziellen akademischen Kunsttheorien ablehnten. Vgl.: Edward, Lucie-Smith: Du Mont's Lexikon der Bildenden Kunst. 2.Aufl. Du Mont. Köln 1997. S.263. Hierzu auch: Lexikon der Kunst. Malerei Architektur Bildhauerkunst. Bd. 11. Herder Verlag. Freiburg 1990. S.26.

<sup>134</sup> Als Beispiel sind hier die fortschrittlicheren Pädagogen der Wiener Akademie der Bildenden Künste Karl Rahl und Ferdinand Waldmüller zu erwähnen. Sie vertraten im Grunde verschiedene Kunstanschauungen; Waldmüller führte den malerischen Realismus der Biedermeierzeit weiter und Rahl konzentrierte sich auf eine koloristisch sehr kraftvolle Historienmalerei monumentalen Stils. Was die beiden Maler zusammenhielt, war die Tatsache, dass sie gegenüber dem herkömmlichen, konservativen Unterrichtsmodell der Akademie in Opposition standen. Sie traten gegen die dominierende streng religiöse Kunsttheorie, die bloße Nachahmung und die Bevorzugung der Zeichnung auf und forderten mehr Naturstudien und vor allem intensivere Beschäftigung mit Farbe und Malerei. Dies führte bald zur Trennung. Die beiden Maler traten aus der Akademie aus und gründeten in den 1850er Jahren in Wien zwei Privatschulen, in denen sie ihre eigenen künstlerischen Auffassungen verbreiteten. In diesem Fall geht es also nicht direkt um eine programmatische Abspaltung einer Künstlervereinigung. Dennoch gibt es in der Aktion von Rahl und Waldmüller viele Schnittstellen, die mit der Sezessionierung der früheren Lukasbrüder (siehe oben) übereinstimmen.

Mehr zur künstlerischen Einstellung und pädagogischen Tätigkeit von Rahl und Waldmüller z.B. in: Lyka, Károly: Nemzeti Romantika. (Nationale Romantik) 2. Kiadás. Corvina. Budapest 1942. S.65f..

Hierzu auch: Karl Blaas: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Lehren und Schaffen, 1851-1876 (Kapitel X). Adresse des digitalisierten Volltextes siehe oben.

Mehr zu den Malern, die sich aus der Engführung der herkömmlichen, offiziellen Kunstrichtung in Wien befreiten, in: Schafran, Emerich: Kunstgeschichte Österreichs. Mit 32 Abbildungen. Brüder Hollinek Verlag. Wien 1948. S. 338-342.

<sup>135</sup> Die Wiener Sezession ist eine 1897 nach dem Münchner und Berliner Vorbild gegründete Künstlervereinigung, die sich als Protestbewegung gegen das Wiener Künstlerhaus zusammenschloss. Der Protest der Künstler wendet sich gegen den traditionellen am Historismus orientierten Kunstbegriff. Die wichtigsten Glieder dieser Vereinigung waren Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich und andere. Ihr Ziel war es u.a., den fortschrittlichen Künstlern eine Alternative und Gegenbewegung zum Wiener Künstlerhaus zu bieten. Diese neue Künstlervereinigung verfügte über ein eigenes publizistisches Organ mit dem Titel *Ver Sacrum* und ein eigenes Ausstellungsgebäude, das 1897/1898 von Joseph Maria Olbrich errichtet wurde. Vgl.: Curjel, Hans: Vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert. In: Hermand, Jost: Jugendstil. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1971. S.137-138.

<sup>136</sup> Vgl.: Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. S.20.

<sup>137</sup> Ebd. (Schindler, Herbert)

<sup>138</sup> Vgl.: Büttner, Frank: Peter Cornelius Fresken und Freskenprojekte. Bd.1.S.61.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die gemeinsame Grundeinstellung der Lukasbrüder die Liebe zu den alten Meistern war, vor allem zu den alt-deutschen und italienischen Renaissancemalern und ihrem Hang zur Religiosität. Daraus entwickelten sich "hochfliegende" Pläne. Für sie stand fest, dass Religion und Nationalität die originären Grundpfeiler der Kunst seien und dass die Kunst nicht von diesen zu trennen sei. Da jedoch die Kunst ihrer Überzeugung nach in Deutschland dringend einer Erneuerung bedurfte, war es ihr Ziel, die Schaffung einer religiös-patriotischen Kunst zu erreichen. Diese neudeutsch-religiös-patriotische Kunst war für sie die Malerei der edlen gläubigen Geisteshaltung. Ihre Bilder zeigen uns, in Anlehnung an die alten Kunstmaler, sanfte und gelöste Harmonie, die Heiterkeit und romantische Melancholie, teilweise klassische Kompositionen, anmutige Körperhaltungen, offene Gesichter sowie helle Pastellfarben, also niemals nächtliche Töne. Neben religiösen Darstellungen malten sie aber auch geschichtliche Szenen. Damit zählen sie noch heute zu den wichtigsten Vertretern der Historienmalerei, deren Tradition sich bis zum 1. Weltkrieg hinzieht.

Cornelius wurde erst 1812 in den Bund in Rom aufgenommen.<sup>139</sup> Damals war seine künstlerische Auffassung bereits ausgereift. Er vertrat eine ernstere, dem Klassizismus entlehnte Kunstauffassung. Zwar schätzte Cornelius Raffael, Dürer und später Michelangelo sehr, doch er bevorzugte die strengere stilisierende Kompositionsweise. Er ging bei der Ausarbeitung graphischer Körperteile weniger ins Detail und favorisierte den fast metallisch wirkenden Draperiestil eines Luca Signorelli.<sup>140</sup> Insbesondere die Fresken von Signorelli, z. B. im Dom zu Orvieto faszinierten Cornelius. Sie überzeugten Cornelius davon, dass die Wandmalerei, in einer strengeren und ernsten kompositorischen Prägung gehalten, schlechthin das neue Fundament der deutschen Malerei sei. 1814 schrieb er in einem Brief an Joseph Görres folgende Worte: „Jetzt aber komme ich endlich auf das, was ich, meiner innersten Überzeugung gemäß, für das kräftigste und ich möchte sagen unfehlbare Mittel halte, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben: Dieses wäre nichts anderes als die Wiedereinführung der Freskomalerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den

---

<sup>139</sup> Vgl.: Büttner, Frank: Peter Cornelius Fresken und Freskenprojekte. Bd.1.S.57. Hier ein Hinweis auf die Erstquelle: Margaret Howitt: Freidrich Overbeck, sein Leben, sein Schaffen. In 2. Bänden. Freiburg 1886. Die im Text erwähnte Information stammt aus Howitts erstem Band S.183ff., hierzu auch S.227ff.

<sup>140</sup>Vgl.: Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19.Jahrhundert. S. 25.

göttlichen Raffael in Italien war"<sup>141</sup>. Diese Worte belegen seine Intentionen und die der Lukasbrüder, die deutsche Kunst mittels der Belebung der Freskomalerei zu erneuern.

Auf Grund des willensstarken Charakters von Cornelius und durch die feste Überzeugung der anderen Lukasbrüder eroberten deren künstlerische Auffassungen rasch die Kunstszene. Dabei traten vor allem nationalerzieherische und religiöse Aspekte sowie die freskotechnische Kompetenz in den Vordergrund. Cornelius und seine Anhänger sowie Schüler erhielten immer mehr hochkarätige und anspruchsvolle Aufträge für Wandbilder, z.B. in Bayern (u.a. die Fresken für die Glyptothek in München) und in Italien (u.a. Casa Bertholdy in Rom - heute Bibliotheca Hertziana- und das Casino Massimo ebenfalls in Rom). Nach den Erfolgen in Rom berief Kronprinz Ludwig von Bayern Cornelius nach München, um in erster Linie die oben erwähnte Glyptothek (1820-1830) ausschmücken zu lassen.<sup>142</sup> Diese Arbeit erwies sich als sehr erfolgreich, so dass Cornelius bereits im Jahre 1824 mit der Leitung der Münchner Akademie der Bildenden Künste beauftragt wurde.<sup>143</sup>

Während seiner Amtszeit strebte Cornelius danach, ein Unterrichtsmodell aufzubauen, das auf die wichtigsten technischen Voraussetzungen der monumentalen Freskomalerei ausgerichtet war. Dementsprechend erhielten die graphischen und wandmalerischen Techniken, die Figurenzeichnung, die Umrisszeichnung, die strenge Kompositionslehre und der Perspektivunterricht die Priorität in der akademischen Kunstpädagogik, zum Nachteil der anderen Gattungen und der immer mehr aufstrebenden Malkunst und Farbstudien. Daneben hatte Cornelius ein dreistufiges Ausbildungssystem aufgebaut, das aus einer Elementarklasse, einer Vorbereitungs-klasse und einer Kunstschule bestand.<sup>144</sup> Voraussetzung der Aufnahme wurde eine sichere Zeichenkenntnis. In der Elementarklasse wurden das Zeichnen, die Geometrie und die Perspektive unterrichtet. In der Vorbereitungs-klasse zeichneten die Schüler nach Gipsabgüssen und Modellen im Stil der Schule von David in Paris. Die Malstudien wurden ebenfalls in dieser Vorbereitungs-klasse eingebaut. In der abschließenden Kunstschule befassten sich die Studenten intensiv mit der Freskomalerei. Dabei genossen sie eine gewisse Freiheit, denn sie konnten nach ihren freien Auffassungen, nach dem Vorbild der Nazarener, arbeiten. Die fertigen Kompositionen korrigierte dann Cornelius selbst. Durch diese Übungen gewannen die Kunststudenten sichere Kenntnisse in der Freskomalerei. Die Besten erhielten dann die Möglichkeit, ihre Kenntnisse bald auch in der Praxis anwenden zu können, denn

---

<sup>141</sup> Brief von Peter von Cornelius an Joseph Görres, Rom, den 5. November 1814 in: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Hrsg.: Ebertshäuser, Heidi. Bruckmann Verlag. München 1983. S. 30.

<sup>142</sup> Vgl.: Stieler, Eugen von: Die königliche Akademie der Bildenden Künste zu München. S.66.

<sup>143</sup> Ebd.(Stieler,Eugen v).S.69-70. Hier findet sich ein Brief von dem Kronprinz Ludwig, in dem er über die Ernennung Cornelius´ zum Akademiedirektor berichtet.

<sup>144</sup>Vgl.: Mai, Ekkehard: Peter von Cornelius (1825-1841)-Ära zwischen Dogma und Widerspruch. In: Tradition und Widerspruch.150 Jahre Kunstakademie München.S.112.

Cornelius hatte diese Studenten in seine monumentalen Großprojekte, wie die Ausmalung der Arkaden im Hofgarten in München einbezogen. Dies war die wichtigste Änderung und Innovation des Konzepts von Cornelius.

Mit seiner matten, monumentalen Cartonkunst stellte er sich jedoch allmählich gegen die Kunsterwartungen der Zeit, was heftige Kritik auslöste. Ludwig I., der nicht nur ein Kunstliebhaber, sondern auch ein Kunstkenner war, hatte das Defizit bzw. die Rückständigkeit Cornelius' im Bereich der Malkunst erkannt. Bei der Ausführung der Fresken in der Münchner Ludwigskirche verbarg Ludwig I. nicht länger seine Unzufriedenheit mit der Farbgebung und sprach seine Enttäuschung gegenüber Cornelius' Arbeitsweise offen aus: „Ein Maler muss vor allem malen können.“<sup>145</sup> -so der König wortwörtlich. Seine Kritik an der Farbgebung der Fresken in der Ludwigskirche hielt er auch in seinem Tagebuch fest. Er schrieb: „Der Kirche wenigst schönste Malerey ist das Hauptgemälde des Cornelius Jüngstes Gericht, matt und nicht nur matt, sondern auch die Art wie gemalt, das ist kein klassischer Pinsel.“<sup>146</sup> Ludwig I. ging weiter: „Meister in der Zeichnung, vielleicht der größten Compositeur ist Cornelius, aber kein Maler, ihm mangelt der Farbensinn“<sup>147</sup>. Diese Äußerungen des Königs lassen ahnen, dass er sich bereits am Anfang der 1840er Jahre der neuen aus Frankreich und Belgien ausgehenden realistischen und farbenorientierten Geschichtsmalerei annäherte und sich von den strengen Vorstellungen der Nazarener entfernte.

Die realistische, farborientierte Historienmalerei aus Paris und Brüssel verbreitete sich schrittweise und eroberte auch die deutsche Kunstszene. Infolgedessen vollzogen sich auch an der Münchner Akademie der Bildenden Künste langsam Veränderungen. Cornelius' Kunst, in deren Mittelpunkt die monumentale Freskomalerei ohne tief greifende Mal- und Farbenstudien stand, wurde ab der Mitte der 1840er Jahre an der Münchner Kunstakademie etappenweise nicht mehr mitgetragen, denn sie wies keinen zukunftsweisenden Charakter mehr auf. Nach Cornelius' Abdankung übernahm die Akademieleitung von 1841 bis 1847 Friedrich von Gärtner und während seiner Ära gewann die Ausstellungs- und Tafelbildmalerei sowie die klassizistisch-heroisierende Landschaftsmalerei nach Claude Lorrain und Nicolas Poussin zunehmend an Bedeutung<sup>148</sup>, auch wenn die Geschichtsmalerei weiterhin gefördert wurde. Die Ausweitung des Lehrplans war ein Versuch, neue Kunststudenten an die Münchner

---

<sup>145</sup>Stieler, Eugen v. : Die königliche Akademie der Bildenden Künste zu München.S.77.

<sup>146</sup>Tagebuch Ludwigs I., 10.Oktober 1840 und 12. Januar 1841, München BS, Handschriftenabteilung. Zitiert nach Büttner, Frank: Fresken und Freskenprojekte. Bd.2. S.257.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup>Vgl.: Mai, Ekkehard: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre. In: Tradition und Widerspruch.150 Jahre Kunstakademie München. S.115.



Kunstakademie zu locken. Daneben hatte Gärtner erkannt, dass die Kunstakademie auf die damaligen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen reagieren musste. Infolge der raschen Entwicklung der Industrialisierung gab es immer mehr wohlhabende Bürger, die für Kunst großes Interesse zeigten. Der Kreis der Auftraggeber erweiterte sich mit diesen kaufkräftigen Bürgern, deren Kunstgeschmack sich oft von der akademischen Kunstelite unterschieden hat. Gattungen der Malerei wie Landschafts-, Tier- und Genremalerei wurde bei diesen Bürgern sehr beliebt, was den freischaffenden Landschafts-, Tier- und Genremalern, die aus der freien Vermarktung lebten<sup>149</sup>, zugute kam.

Gärtners Absicht mit seinen oben erwähnten Innovationen bestand darin, nicht der Mode des Kunstmarkts zu folgen, sondern eher den Studenten zu helfen, Zugang zum Markt zu finden. Nach Jahren erwies sich Gärtners Erneuerung als rentabel, denn die Zahl der immatrikulierten Studenten wuchs immer mehr. Wie schon erwähnt, studierte auch Wagners erster Lehrer Weber damals (zwischen 1840 und 1842) an der Münchner Kunstakademie; neben der Freskomalerei hatte dieser sich auch in die Tafelmalerei vertiefen können. Dieses vielseitige Studium, das er auch mit der Lithographie ergänzte, sicherte ihm später in Ungarn, besonders nach der Revolution und dem Freiheitskampf von 1848/49, seine Existenz. Allein das Studium der Freskomalerei der Cornelianischen Schule hätte in Ungarn damals noch nicht ausgereicht, um sich durchzusetzen, da es in diesem Land zu dieser Zeit noch keinerlei Tradition für diese Malerei gab.

Mit dem Direktorat (1849-1874) Wilhelm Kaulbachs, des ehemaligen Schülers von Cornelius, kam es schließlich zur umfassenden Modernisierung der Kunstakademie. Kaulbachs Bemühungen zeigten Erfolg: Beispielsweise forcierte er neben der Antikenklasse (Zeichenunterricht) -unter dem cornelianischen Triumvirat leiteten diesen Alexander Strähuber (1814-1882), Johann Georg Hiltensperger (1806-1890) und Philipp Foltz (1805-1877)<sup>150</sup> und der Zeichen- und Malklasse von Anschütz- noch eine zweite technische Malklasse<sup>151</sup>. Dort basierte der Unterricht auf Kolorit (Farbenlehre) und Naturtreue. Aus diesem Grund bat er in einem Brief vom 9. Dezember 1855 Kultusminister von Zwehl darum, den hervorragenden Koloristen und ehemaligen Studenten der Münchner Kunstakademie Karl

---

<sup>149</sup> Hierzu: Kovács Ágnes: „Tanítható-e a festészet? A Müncheni Királyi Képzőművészeti Akadémia története. Doktori disszertáció. 2001. S.79-80.

<sup>150</sup> Hierzu ein schnell abrufbares Material auf der Webseite der Akademie der Bildenden Künste München: Rektoren, Professoren, Ehrensensoren und Ehrenmitglieder der Akademie der Bildenden Künste München. Bearb. von Birgit Jooss und Sabine Brantl. S.557. <http://www.adbk.de/Medien/PDF/Historisches/Personallisten/personallisten.pdf> Zugriff vom 08.03.2011

<sup>151</sup> Vg.: Stieler, Eugen von: Die königliche Akademie der Bildenden Künste zu München 1808-1858. S.138-139.

Piloty (Abb.21.<sup>152</sup>) als zusätzlichen, modernen, akademischen Dozenten aufzunehmen und begründete diese Bitte wie folgt:

„Es ist längst zugestanden, dass bei der Neubelebung unserer Kunst die Farbe vernachlässigt wurde, und auch unsere Akademie leidet darunter, dass sie keinen eigentlichen und hervorragenden Coloristen unter ihren Professoren besitzt: wir bedürfen aber eines solchen als Lehrer, wenn wir den Forderungen der Kunst und der Zeit nachkommen sollen.... Wir haben Piloty als Ehrenmitglied gewählt. Was Colorit und Naturwahrheit betrifft, gehört er zu den ersten Meistern der Gegenwart. Wenn er in irgendeiner Weise bei uns als Lehrer betätigt werden könnte, die guten Folgen würden an den jungen Malern bald sichtbar werden. Ich muss nicht bescheiden, dies im Allgemeinen als Wunsch Eurer Exzellenz vorzutragen und zu bitten, die Sache ins Auge fassen zu wollen. Dann finden sich wohl auch Mittel und Wege zur Ausführung.“<sup>153</sup>

Bereits am 20. März 1856 genehmigte Maximilian II. die Einrichtung einer Stelle für diese zweite Klasse im Fach der Maltechnik,<sup>154</sup> somit erhielt der Lehrstuhl für Historienmalerei eine zweite maltechnische Abteilung. Neben der Antikenklasse oder dem Zeichenunterricht von Strähuber, Hiltensperger und Foltz<sup>155</sup> gab es folglich die Malklasse von Anschütz und zusätzlich die von Piloty.<sup>156</sup> Wenngleich Piloty den entsprechenden Rang, den Titel und die Rechte zuerkannt bekam, erhielt er vorerst kein Gehalt. Zwei Jahre später, 1858, nahm er die offizielle Berufung als Professor für Historienmalerei und Maltechnik an.<sup>157</sup> Eugen von Stieler berichtet außerdem noch Folgendes: „Er [gemeint Piloty] hatte sich ausdrücklich das Recht vorbehalten, neben der technischen Malklasse auch **eine Komponierklasse** leiten zu dürfen, in welcher er schon nach zwei Jahren solche Erfolge aufzuweisen hatte, dass er am 20. April 1858 zum ordentlichen Professor der Historienmalerei ernannt wurde.“<sup>158</sup>

## 1. 1 Pilotys Weg zur realistischen farborientierten Malerei im Überblick. Einflüsse und Anregungen

---

<sup>152</sup> Zur Abbildung: Karl von Piloty (1826-1886). Foto: [Franz Hanfstaengl](#), 1856

<sup>153</sup> Stieler, Eugen von: Die königliche Akademie der Bildenden Künste zu München 1808-1858. S. 137-138.

<sup>154</sup> Ebd. (Stieler, Eugen v.), S.138.

<sup>155</sup> Ebd. (Stieler,Eugen v.), S.128-129.

<sup>156</sup> Ebd. (Stieler,Eugen v.), S.138.

<sup>157</sup> Ebd. (Stieler, Eugen v.), S.139. Auch in: Härtl-Kasulke, Claudia: Karl Theodor Piloty (1826-1886). Kommissionsverlag Uni-Druck. München 1991.S.56.

<sup>158</sup> Stieler, Eugen von: Die königliche Akademie der Bildenden Künste zu München.... S.139.

Piloty ist dem Publikum bereits in einer Ausstellung in den 1850er Jahren durch eines seiner ersten Genrebilder, und zwar durch *Die Amme* aufgefallen.<sup>159</sup> Schon in diesem frühen Werk macht sich Pilotys innovative malkünstlerische Bestrebungen bemerkbar. Diese Bestrebungen führen zur immer mutigeren Verwendung von Ölfarben, d. h., Piloty trug Ölfarben dickschichtig auf die Leinwand auf. Darüber hinaus leuchtet ein bisher eher weniger gebräuchlicher Umgang, ja geradezu ein bewusstes Spiel mit Lichteffekten, mit Licht- und Schattenverteilung, im Gemälde auf. Er konzentrierte sich auf die Betonung der Stofflichkeit, die Plastizität der Figuren, auf bewegt erscheinende Formen und auf ungekünstelt und unverstellt wirkende Positionen der dargestellten Figuren. Gerade die dickschichtige Farbgebung und das Spiel mit den Lichteffekten durchwirken sein Gemälde derart, dass von einer Betonung tiefenpsychologischer Dimensionen also über Sichtbarmachung der Gefühle durch Mimik und Gestik, gesprochen werden kann. Diese bereits hier auffällige Ausrichtung behielt Piloty bei und mit zunehmender malerischer Erfahrung gewann er durch den immer deutlicher ausgeprägten Farbschicht und Lichtspieleeffekt die Betonung der Stofflichkeit sowie die Markierung seelischer Zustände zu einer damals, besonders in der Bayerischen Akademie weniger üblichen Art der Genre- und der Historienmalerei.

Doch auf welchen Impuls ist Pilotys Offenheit für die realistische farbenorientierte Malerei zurückzuführen? Der Einfluss seines Schwagers und Akademieprofessors Carl Schorn (1803-1850)<sup>160</sup> könnte die Grundlagen zu dieser Offenheit gelegt haben. Carl Schorn war ein Professor von Piloty<sup>161</sup> und erwies sich als Anhänger der modernen realistischen Historienmalerei. Schorn studierte an der Düsseldorfer Kunstakademie und bildete sich anschließend bei Antoine-Jean Gros und Jean-Auguste-Dominique Ingres in Frankreich weiter.<sup>162</sup> Nach dem Kunsthistoriker Friedrich Pecht studierte er möglicherweise auch bei

---

<sup>159</sup> Vgl.: (Härtl-Kasulke). S.31. Hierzu auch Stieler, Eugen von: Die königliche Akademie der Bildenden Künste zu München 1808-1858. S.139.

Zur *Amme* gibt es mehrere Varianten: Die erste Variante unter dem Titel *Die Amme am Bett ihres Kindes* war, chronologisch gesehen, wahrscheinlich die erste Skizze zu diesem bekannt gewordenem Genrebild. Diese Skizze befindet sich heute in Privatbesitz. *Die Amme am Bett ihres sterbenden Kindes* wird als die zweite Variante betrachtet und wird heute in der Georg Schäfer Sammlung in Schweinfurt aufbewahrt. Unter dem Titel *Ein treues Mutterherz* wurde die dritte Variante registriert, deren Verbleib bis heute unbekannt ist. Eine ausführlich gezeichnete Skizze, *Amme an dem Bett ihres Kindes*, wird als die 5. Skizze angesehen und befindet sich im Privatbesitz. Schließlich erscheint als Endfassung und 6 Ausführung das Genrebild *Die Amme*. Der Verbleib ist bis dato unbekannt. Neben den genannten sechs Ausführungen existieren auch einige Skizzen, die Ende der 1840er, Anfang der 1850er Jahre als Vorarbeit gezeichnet und gemalt wurden. Vgl.: Härtl-Kasulke: Karl Theodor Piloty (1826-1886).S.104-105.

<sup>160</sup> Schorns Daten als Professor an der Bayerischen Königlichen Akademie der Bildenden Künste:  
<http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/schorn-carl/>

<sup>161</sup> Vgl.: Härtl-Kasulke: Karl Theodor Piloty (1826-1886). S.69.

<sup>162</sup> Vgl.: Holland, Hyacinth: Schorn, Karl. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 32. 1891. S. 382-384.  
Digitalisiert auf der Webseite: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz79066.html> Zugriff vom 08.06.2011.

Delaroche.<sup>163</sup> Unter dem Einfluss der modernen koloritfreundlichen realistischen Historienmaler konzentrierte sich Schorn auf die naturnahe Wiedergabe der Darstellung, auf die Licht- und Schatteneffekte und auf die mutigere Verwendung der Farbe.<sup>164</sup>

Während seiner Studienzeit waren Pilotys Erstlingswerke wie *Die Amme*, aber auch seine späteren Werke wie das Bild mit Seni und Wallenstein, unter dem Einfluss von Schorn konzipiert.<sup>165</sup> Da Piloty bereits in seiner Jugend eine Vorliebe zur Natur, zur getreuen Wiedergabe der Gegenstände und Lebewesen zeigte<sup>166</sup>, faszinierte ihn die neuartige, lebensnähere Malerei von Schorn. Pilotys frühe Leidenschaft für die naturgetreue Wiedergabe mag auch ein Grund sein, warum er sich von Anfang an für die realistische Malerei so engagierte. Um sich dieser neuen Tendenz anzupassen, entwickelte er sein eigenes technisches und kompositorisches Wissen weiter und mit Begeisterung setzte er sich mit Schorns französischen und belgischen Vorbildern wie Paul Delaroche und den Belgiern Edouard de Biéve und Louis Gallait auseinander, die damals zu den herausragenden europäischen Meistern der realistischen Geschichtsmalerei zählten. Im Herbst 1851 unternahm Piloty seine erste Studienreise nach Paris, London, Brüssel und Antwerpen.<sup>167</sup> Auf dieser Studienreise beeindruckten ihn der Kolorismus und Realismus der oben genannten Historienmaler so sehr, dass er bis an sein Lebensende ein treuer Verfechter dieser neuartigen Malerei blieb.

### 1.1.1 Die Anerkennung Pilotys innovativer Malerei in München

Piloty brachte das königliche Projekt mit dem Maximilianeum, das einer historischen Galerie den Platz sicherte, **die erste größere Auftragsarbeit**, die **1854** gemalte *Gründung der Katholischen Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609)* zum Erfolg. Mit diesem Gemälde, das sein erstes bedeutendes Werk im Großformat darstellte, erreichte er als moderner realistischer Maler große Anerkennung in München. Nach seiner offiziellen Anstellung

---

<sup>163</sup> Vgl.: Friedrich, Pecht: Karl von Piloty - Eine Skizze. In: Westermann's Illustrierte Deutsche Monatshefte. Jg.26.Nr.307.April 1882.S.115-121.

<sup>164</sup> Hinweis darauf in: Härtl-Kasulke, Claudia: Karl Theodor Piloty (1826-1886). S. 69.

<sup>165</sup> Vgl.: (Härtl-Kasulke). S. 69.

<sup>166</sup> Pilotys erste Jugendzeichnungen wie der *Löwe*, die *Ziegenherde* oder die *Baumfragmente* bestätigen die zeichnerische Bemühung nach der Natur. Abbildungen hierzu findet man in der Dissertation von Härtl-Kasulke, Claudia über Piloty.

<sup>167</sup> Über die Studienreisen von Piloty mehr in: Härtl-Kasulke, Claudia: Karl Theodor Piloty (1826-1886).S.39-50. Hierzu auch: Jürgen Wurst – Silke Streppelhoff: Carl Theodor von Piloty 1826-1886. Ein Künstlerleben. In: Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. Hrsg. von Reinhold Baumstark und Frank Büttner. Ausstellungskatalog. Pinakothek-Dumont. München 2003. S.76-78.

konzentrierte man sich an der Münchner Kunstakademie nicht mehr so stark auf biblische Themen, sondern eher auf Inhalte aus der profanen Geschichte. Der Realismus überbot allmählich die Romantik, jedoch ohne dass diese völlig abgelöst worden wäre. Analog dazu gewann der Kolorismus gegenüber den Umrisszeichnungen und der Kartonmalerei zunehmend an Bedeutung.

Die Kaulbach-Ära war nicht nur in dieser Hinsicht zukunftsweisend, sie war es auch „im Hinblick auf das Wachstum der Studentenzahlen und die immer unabweisbarere Forderung nach neuen Räumlichkeiten.“<sup>168</sup> Diese Kunstakademie mit den neuen Tendenzen erwarb sich international einen guten Ruf. Auch in Ungarn war sie hochgeschätzt. Dies lässt sich z.B. an der wachsenden Anzahl der Akademiestudenten aus Ungarn erkennen.<sup>169</sup> (Abb.22.<sup>170</sup>)

## **1. 2 Die Förderung der Verbindung von Geschichte und Kunst in Bayern unter König Ludwig I. und Maximilian II.**

Gelegenheit zur Weiterentwicklung dieser realistischen Geschichtsmalerei schuf das kulturpolitische Engagement der Wittelsbacher Könige. Bereits **Ludwig I.** forderte mit seiner Kritik an den traditionellen, idealisierend religiösen Fresken von Cornelius in der Münchner Ludwigskirche die Künstler auf eine neue Art und Weise heraus, wie wir bereits gezeigt haben. Mit seiner Kritik: „Ein Maler muss malen können“<sup>171</sup>, forderte der König offensichtlich mehr Farbe und Naturnähe in der Kunst. Diese Forderung berücksichtigten vor allem der Historienmaler Piloty und seine Schüler, wie Wagner.

Unter der Amtszeit des Sohnes von Ludwig I, **Maximilian II.** (Amtszeit 1848-1864), änderte sich die Art der Malerei. Ausgangspunkt der geschichtlichen Werke war nun nicht mehr der

---

<sup>168</sup> Mai, Ekkehard: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre. In: Tradition und Widerspruch. 150 Jahre Kunstakademie München. S.121.

<sup>169</sup> Siehe die Auflistung der ungarischen Studenten an der Münchner Akademie der Bildenden Künste von 1824 bis 1890 von Miklós Somogyi. In: Művészet. 5. szám. 11.évf. 1912. S.178-188. Digitalisiert auf der Webseite: <http://www.epa.oszk.hu/00000/00009/00073/178-188-akademia.htm> Zugriff vom 06.02.2010 Hierzu auch eine Auflistung von Géza Jászai, in: Jászai, Géza: München und die Kunst Ungarns 1800 bis 1945. In: Ungarn Jahrbuch. Hrsg. Thomas v. Bogyay u.a.. Bd.2. Hase&Koehler. Mainz 1970. S.149-152. Auch in: Matrikelbuch der Akademie der Bildenden Künste in München.

<sup>170</sup>Zur Abbildung: Zahl der ungarischen Kunststudenten an der Akademie in München 1856-1899 in tabellarischer Übersicht. Diese Tabelle zeigt, dass die Zahl der ungarischen Studenten der Münchner Kunstakademie nach dem bayerisch-preußischen Krieg von 1866 Jahr für Jahre steigerte und diese Steigerung war bis 1900 charakteristisch. Als Grundlage diente hier hauptsächlich die oben genannte Liste von Miklós Somogyi

<sup>171</sup>Stieler, Eugen v.: Die königliche Akademie... S.77.

**idealisierende Ansatz** der Cornelianischen Schule. An die Stelle der idealisierenden Geschichtsphilosophie traten die wissenschaftlichen Studien und die Erklärungen der Quellen.<sup>172</sup> August Hahn charakterisierte in seinem Buch *Der Maximilianstil in München* den damaligen Zeitgeist folgenderweise: „Die Lebensauffassung war realistischer geworden, die Einstellung zur Vergangenheit wissenschaftlicher und nüchterner, die Bejahung der Vergangenheit bewusster. Der rasch anwachsende Verkehr, die vielen Entdeckungen und Erfindungen gaben der Zeit ein neugeartetes Selbstverständnis.“<sup>173</sup> Dementsprechend setzte Maximilian voraus, dass sich die Maler von Historienbildern an den erforschten Fakten orientieren und möglichst viel Information einfließen lassen sollten. Welche Einstellung besonders Maximilian II. zur Geschichte und Kunst einnahm und was ihn bewog, solch enge Verbindung von Geschichte und Kunst zu protegieren, ist Gegenstand der folgenden Betrachtung.

Die **Verknüpfung von Geschichte und Malerei** erlebte im 19. Jahrhundert in Europa ihre Blütezeit. Der Geschichtsmalerei kam vor allem in der bayerischen Hauptstadt große Bedeutung zu. Die außerordentliche Förderung der Geschichtsvermittlung durch die bildende Kunst war in Bayern besonders für die regierenden Wittelsbacher kennzeichnend. Beispielsweise lässt sich an den verschiedenen Aufträgen Ludwigs I. (1786-1868)<sup>174</sup> dessen Leidenschaft für die historiographische und künstlerische Aufarbeitung der Vergangenheit deutlich nachweisen. Ludwig I. bemerkte früh, dass sein Königreich mit dem militärisch und wirtschaftlich starken Österreich und Preußen nur durch einen konsequenten Ausbau Bayerns zum international erstrangigen Kunstzentrum werden konnte.<sup>175</sup> Der Historiker Michael Kamp bemerkt hierzu in seiner Dissertation *Das Museum als Ort der Politik. Münchner Museen im 19. Jahrhundert* folgendes: „Im Vergleich etwa mit dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. werden Ludwigs Engagement in der Kunstpolitik und seine Leistungen auf dem Gebiete der Kunstförderung mit der besonderen politischen Situation Bayerns

---

<sup>172</sup> Vgl: König Maximilian II. von Bayern. 1848-1864. Hrsg.: Haus der bayerischen Geschichte. Rosenheim 1988. S. 226ff.

<sup>173</sup> Hahn, August: *Der Maximilianstil in München*. Programm und Verwirklichung. München 1982. S. 8. Zitiert nach: König Maximilian II. von Bayern. 1848-1864. S.126-127.

<sup>174</sup> Anmerkung: Die Gründung der Glyptothek, ihre Ausschmückung mit mythologischen Monumentalfresken im streng klassizistischen Stil von Peter von Cornelius sowie die Sammlung der hier aufgestellten antiken Skulpturen, die u. a. Herrscher, Historiker, Künstler darstellten, waren historische Programme des bayerischen Königtums, die die Blütezeiten der antiken Geschichte und Kunstgeschichte zu präsentieren versuchten. Dieses Engagement setzte sich in anderen Riesenunternehmen des Königs Ludwig I. fort. Hier handelt es sich um den Aufbau der Neuen Pinakothek, eines Sammelgebäudes zeitgenössischer Kunst. Zahlreiche historische Bilderzyklen schmückten ihre Wände. Darunter gab es auch Darstellungen mit ganz aktuellen, zeitgenössischen Themen wie die *Schlacht bei Hanau, Oktober 1813* oder *Der Einzug des Königs Otto in Nauplia* von Wilhelm von Kaulbach. Die Neue Pinakothek schloss mit ihrem gesamten, künstlerischen Inhalt die in der Alten Pinakothek und Neuen Pinakothek präsentierten Hauptlinien der kunsthistorischen Entwicklung der Kunstförderung Ludwigs ab. Zu Ludwigs Unternehmen gehörte noch die Arkadengangbemalung auf der westlichen Seite des Münchner Hofgartens. Diese Fresken wurden ebenfalls von Cornelius seinen Schülern ausgeführt und zeigen Episoden aus der Geschichte des Wittelsbacher Herrscherhauses.

<sup>175</sup> Dies zeigte sich z.B. an der starken Förderung der Geschichtsforschung an der Bayerischen Akademie, der Denkmalpflege und der historischen Dichtung. Seine hochkarätigen künstlerischen Programme wie der Aufbau der Glyptothek und der Alten Pinakothek oder die Ausmalung der Hofgartenarkaden usw. Diese künstlerischen Projekte dienten ohne Zweifel zur Staatsrepräsentation.

zwischen den deutschen Mächten Preußen und Österreich erklärt. Der Handlungsspielraum auf dem hohen politischen Parkett und in militärischen Fragen war relativ klein. Die Kunstförderung bot eine Kompensationsmöglichkeit“. (In Mich Kamp: Das Museum als Ort der Politik. S. 41. Fußnote 118. Auch in Gollwitzer, Heinz: Ludwig I. von Bayern. Süddeutscher Verlag 1986. S. 749f.)

1848 dankte Ludwig I. zwangsläufig ab. Danach wurde der Thron von seinem Sohn, Maximilian II. (1811-1864)übernommen<sup>176</sup>, der sich ebenso enthusiastisch wie sein Vater zuvor für die Vermittlung von Geschichte durch Kunst einsetzte. Allerdings legte Maximilian II. vergleichsweise mehr Wert auf wissenschaftliche Recherchen und auf die Aufarbeitung historischer Quellen. Die starke Förderung der Kunst und der Wissenschaft gemäß den Vorschlägen der königlichen Ratgeber wie z.B. Leopold von Ranke (1795-1886), durchzog damals „ebenso als roter Faden, wie die Methode der Zuziehung von Spezialisten“<sup>177</sup> die gesamte Kulturpolitik. Um sein kulturpolitisches Ziel zu verwirklichen, berief Maximilian II. aus dem nördlichen Teil Deutschlands Künstler und Geisteswissenschaftler nach München, die dort „Nordlichter“ genannt wurden.<sup>178</sup>

Kunst und wissenschaftliche Disziplinen wie die der Geschichte bzw. der Historiographie, d. h. der Geschichtsschreibung, blieben für Maximilian wichtige Aspekte seiner bildungspolitischen Maßnahmen. Auch die Auswahl seiner engsten politischen Berater bekräftigt dies, wozu insbesondere der oben genannte, damals sehr einflussreiche und beliebte Professor, Historiker und Philosoph Leopold von Ranke (Abb.23.), der historisch geschulte Wilhelm von Doenniges (1814-1872) sowie der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) gehörten.<sup>179</sup> Besonders eng war die Beziehung zu Ranke, denn Maximilian II. war nicht nur dessen Schüler, sondern mit diesem Philosophen sein Leben lang in Freundschaft verbunden.

---

<sup>176</sup> Vgl.: Hummel, Karl-Joseph: König Maximilian II. und die Revolution 1848/49 in Bayern. In: König Maximilian II. von Bayern. 1848-1864. Hrsg.: Haus der bayerischen Geschichte. Rosenheim 1988. S. 91-92.

<sup>177</sup> Finckh, Gerhard: „Nie hat ein König besseres gemeint...“ Bausteine zur Kulturpolitik König Maximilians II. In: König Maximilian II. von Bayern. 1848-1864. S.227.

<sup>178</sup> Vgl.: Dickerhof, Harald: »Es soll eine neue Ära in München begründet werden...« Zur Rolle der »Nordlichter« in der Modernisierung der Bayerischen Universität. In: König Maximilian II. von Bayern. 1848-1864. S. 271.

<sup>179</sup> Vgl.: Boehm, Laetitia: König Maximilian II. und die Geschichte. In: König Maximilian II. von Bayern. 1848-1864. S.253.

Wie sehr **Rankes wissenschaftliches Geschichtskonzept** mit der Maxime *Geschichte zu schreiben "wie es eigentlich gewesen ist"*, auf den König wirkte, zeigt sich z.B. in der Gestaltung des von Maximilian in Auftrag gegebenen Wandbildzyklus. Dieser Zyklus sollte die Entwicklung Bayerns in Europa von der Urzeit bis zum Königreich des 19. Jahrhunderts darstellen. Ort dieser Darstellung war das ehemalige Bayerische Nationalmuseum, das heute das Museum für Völkerkunde beherbergt und sich in der Nähe des Maximilianeums befand und heute noch befindet. Diese Arbeiten wurden im Stil der realistischen Richtung von der neuen Generation der Geschichtsmaler ausgeführt. Entsprechend dem Konzept Rankes wurde bei diesen Wandbildern bei der Darstellung der geschichtlichen Ereignisse streng chronologisch nach den Epochen, den Herrscherdynastien, den einzelnen Herrschern und den jeweiligen lokalen Besonderheiten der Provinzen gegliedert, d. h., die Bilder erschienen in einer entsprechend festgelegten Reihenfolge.<sup>180</sup> Bei der Ausführung wurde auf die **Besonderheiten der einzelnen Epoche** viel Wert gelegt, denn man folgte Rankes Aussage, dass „jede Epoche unmittelbar zu Gott“<sup>181</sup> sei. Der Historiker Thomas Gil erklärt Rankes Aussage: „Aufgrund ihrer Individualität und Originalität ist die jeweilige Epoche als etwas Gültiges anzusehen, das seinen Wert in sich selbst hat und nicht bloß Durchgangsstadium zu einem vollendeten Zustand ist.“<sup>182</sup> Die historischen Ereignisse in Maximilians II. Wandbildzyklus stellen dementsprechend in erster Linie nicht nur die flüchtige Handlung als solche dar, sondern die stilisierte Darstellung einer Handlung, um die damit einhergehenden gesellschaftlichen Werte und menschlichen Grundhaltungen aufleuchten zu lassen. Zu solchen Werten zählen unter anderen Selbstbeherrschung, Würde, Ehre und Aufopferung für ein bestimmtes Ziel. Vergleichsbilder hierzu sind etwa von Wilhelm Hauschild: *Johann Poppel, ein armer Fassbindersohn von der Au, gründet durch Muth und Bescheidenheit das Waisenhaus zu München 1742* (68. Bild, Saal XIV., Bilder über die Herrscherzeit Karl Alberts<sup>183</sup>) oder auch von Ferdinand Rothbart: *Johann Capistran predigt 1452 gegen den Luxus* (119. Bild, im Saal IX. mit der Geschichte der später zur Bayern gekommenen Provinz, Franken<sup>184</sup>).

Grundlage von Rankes Konzept ist die geschichtswissenschaftliche Methodologie. Thomas Gil erläutert sie so: „Wenn es in der Geschichte um Individualitäten geht, die auf Gott in

---

<sup>180</sup> Hierzu mehr in: Erna-Maria Wagner: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. München 2004. S. 201-210.

<sup>181</sup> Gil, Thomas: Kritik der Geschichtsphilosophie Leopold Rankes, J. Burckhardt, H. Freyers. Problematisierung der klassischen Geschichtsphilosophie. Stuttgart 1993. S.52.

<sup>182</sup> Ebd. (Gil, Thomas: Kritik der Geschichtsphilosophie Leopold Rankes...)

<sup>183</sup> Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. S.205.

<sup>184</sup> Ebd. S.208. (Wagner, Erna-Maria.)



irgendeiner Weise verweisen, so ist die Methode des Historikers eine hermeneutische Methode, die Methode des Verstehens (...). [Es geht] um die **Einzigartigkeiten und Eigenarten der jeweiligen Gegenstandsgrößen** [.]Unter "Verstehen" versteht Leopold von Ranke eine Art intuitiven Erfassens globaler Zusammenhänge, das keiner theoretischen Erörterung fähig ist oder bedarf.<sup>185</sup>

Um die **Einzigartigkeit und Eigenart** zu betonen, benötigten die Künstler wissenschaftlich präzise Vorgaben: Die malkünstlerische Arbeit braucht historisch-empirische Voraussetzungen -eben im Geiste von Ranke. Kunstmaler wie Historiker leisteten gewissenhafte Quellenforschungen. Auf der Basis dieser Quellen und Fakten begannen die Geschichtsmaler dann systematisch zu arbeiten. Das Studium der Orte, Landschaften und Requisiten gehörte zu diesem komplexen künstlerischen Schaffensprozess, da nach Ranke nur eine komplexe Arbeitsmethode die angemessene Grundlage für eine historisch korrekte künstlerische Darstellung bildete.<sup>186</sup> Dass Rankes geschichtswissenschaftlicher Methodologie bei Maximilians II. Wandbild-Projekt für das Bayerische Nationalmuseum entsprochen wurde, spiegelt ein Brief vom Historiker Franz Löher an Maximilian wider, worin es heißt: „Eure Majestät haben vor, jede historische Persönlichkeit im Lichte ihrer Zeit ... zu betrachten.“<sup>187</sup> Die historischen Momente und Figuren im Lichte ihrer Zeit zu betrachten, bedeutet „das von Ranke geforderte Umfeld mit in die historisch-kritische [d. h. historisch-empirische] Methode der Geschichtsforschung einzubeziehen.“<sup>188</sup>

Dass die Künstler diese strenge wissenschaftliche Handhabung von Fakten allgemein bei ihren künstlerischen Arbeiten nicht direkt/unmittelbar übernommen haben, liegt auf der Hand. Als prägnantes Exemplum steht hier Wagners Wandbild *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg*. Der 22 Jahre alte Alexander Wagner war einer der ausgewählten Künstler, der zu dem oben erwähnten königlichen Wandbildprojekt (mit über 140 Kompositionen) für jenes Museum mit zwei historischen Wandbildern beauftragt wurde: eines über eine Fürstenhochzeit mit dem Titel *Vermählung Ottos II. von Bayern*, das andere über die Übergabe der Stadt Aschaffenburg an den König von Schweden mit dem Titel *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg*. Warum Wagner für dieses Projekt ausgewählt wurde, kann wegen Mangel an offiziellen Dokumenten/Nachweisen nicht beantwortet werden. In seinen

---

<sup>185</sup> Gil, Thomas: Kritik der Geschichtsphilosophie Leopold Rankes... S. 55.

<sup>186</sup> Mehr zu Rankes Verwissenschaftlichung der Geschichte in: Ebd. ( Gil Thomas: Kritik der Geschichtsphilosophie Leopold Rankes... S.80ff.)

<sup>187</sup> Bayerisches Hauptstaatsarchiv III. Geheimes Hausarchiv (GHA) 74/6/16g, Akte Löher, Brief vom 5. März 1861.

<sup>188</sup> Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. S.61.

großformatigen Werken werden historische Ereignisse nach Überlieferungen veranschaulicht. Im Bild *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg* schilderte Wagner genau die damaligen Umstände auf der Mainbrücke (Zeit des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648): Gegenüber stehen sich da der Guardian des Kapuzinerordens und der protestantische Schwedenkönig Gustav Adolf; das symbolische Überreichen der Stadtschlüssel wird genau der Überlieferung entsprechend geschildert. Auch die Requisiten, wie Kostüme und Ausrüstungen, sind historisch korrekt dargestellt, allerdings folgte der Künstler den historischen Quellen nur zum Teil. Bei der Veranschaulichung der Handlungsdetails dieser demütigenden Szene, etwa der Gestik, der Mimik, der Aufstellung und der Bewegung der Figuren, führte Wagner eigene Regie und schildert, **wie es hätte passieren können**. Somit versuchte er **eine mögliche Variante des historischen Handlungsablaufs** zu zeigen und gab z.B. dem Bild mit Kapuziner Pater Bernhard und dem Schwedenkönig eine Dramatik, statt die Tatsachen zu idealisieren. Der Schwerpunkt lag dabei auf der **Belebung und Vertiefung der Szene**. Diese künstlerische Vorgehensweise hat Wagner von seinem Meister Piloty übernommen, da jener sich ja bekanntlich in vielen seiner historischen Werke weniger beeindruckt von präzisen archäologischen Befunden zeigte, als dass er seiner künstlerischen Phantasie Raum gab. Solche Freiheit in der Darstellung, die einer historischen Szene ihre aktuelle Seele gab, wurde auch bei Wagners Werken geübt. Darauf wird im entsprechenden Kapitel näher eingegangen.

### 1.3 Piloty kontra Rankes historisch-kritische Methodologie

Die Absicht Pilotys bestand bei der Ausführung seines Meisterwerks *Gründung der Katholischen Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609)* (Abb.24.<sup>189</sup>) für das Maximilianum darin, wie auch bei seinen anderen Werken, nur den Anschein der historischen Gründlichkeit zu erwecken. Der Kunsthistoriker Frank Büttner bemerkt hierzu, dass sich Piloty „nicht einmal [scheute], Szenen ins Bild zu setzen, von denen er wissen musste, dass sie so nie stattgefunden hatten, wie bei der *Gründung der katholischen Liga* oder auch dem *Nero*-Bild zu zeigen ist. Wichtig hingegen ist ihm, dass er mit diesen Bildern ein historisches Faktum lebendig vor Auge führen kann (...).“<sup>190</sup> Der historisch-kritischen Methodologie von Ranke ist Piloty im Allgemeinen also nicht dogmatisch gefolgt, sondern er ließ sich

---

<sup>189</sup> Zur Abbildung: Karl Piloty: *Gründung der Katholischen Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609)*. 1854. Öl auf Leinwand. 379.5x516.5cm. München, Stiftung Maximilianeum.

<sup>190</sup> Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. Hrsg. von Reinhold Baumstark und Frank Büttner. Ausstellungskatalog. Pinakothek-DuMont. München 2003. S.56.

hauptsächlich von eigenen künstlerischen Phantasiebildungen leiten. Piloty lehnte die reine wissenschaftliche Rekonstruktion der Geschichte ab und sah sich in erster Linie als Künstler mit eigener Auffassung. Wichtiger als historische Fakten und Befunde waren ihm die lebendige Veranschaulichung historischer Szenen und ihrer Nachdichtung.<sup>191</sup> Die Elemente der neuartigen Historienmalerei, die künstlerische Inszenierung der Handlungen, die Betonung dramatischer Momente, die Herausarbeitung konkurrierender Kräfte, aber auch die präzise Bearbeitung der Requisite nach seinen belgischen und französischen Vorbildern gehörten für ihn zu den wichtigsten künstlerischen Aspekten. Mit seinen freien Handlungsinterpretationen drängte Piloty Rankes historisch-empirische, strenge Methodologie in den Hintergrund, ohne sie freilich ganz auszuschalten. Rein politisch war seine Motivation nicht zu nennen, war er doch zuerst Künstler und diese Auffassung von Historienmalerei übernahmen auch seine Studenten wie Wagner, wie wir später sehen werden.

#### 1.4 Belgische Geschichtsmalerei kontra deutsche Geschichtsmalerei

Wie hat sich die neuartige belgische und französische Historienmalerei in Deutschland verbreitet?

Die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstkenner lenkte sich bereits in der ersten Hälfte der 1840er Jahre auf Bilder aus Belgien und Frankreich.<sup>192</sup> Im Herbst 1842 wurden, anlässlich der Akademieausstellung in Berlin, zwei großformatige Werke von Gallait und Biéfvé ausgestellt: die *Abdankung Karls V.* von Gallait (Abb.25.<sup>193</sup>) und der *Kompromiß des niederländischen Adels 1566* von Biéfvé (Abb.26.<sup>194</sup>). Beide Bilder waren Bestellungen des belgischen Staates für den Palais de Nation in Brüssel, auf denen Hauptszenen aus der nationalen Unabhängigkeitsbewegung der Niederlande in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dargestellt sind.<sup>195</sup> Besonders wegen der riesigen Formate (jeweils ca. 5x7 Meter) sowie auf

---

<sup>191</sup> Ebd.S.56 (Großer Auftritt....)

<sup>192</sup> 1884 berichtet der Maler Reinhard Sebastian Zimmeramn in seiner Schrift *Erinnerung eines alten Malers (1884)*, dass man bereits in den 1840er Jahren die neuartigen französischen und belgischen Bilder in verschiedenen deutschen Ausstellungen bewundern konnte. Diese Werke erregten „gewaltiges Aufsehen“ –so Zimmermann und geht weiter mit dem folgenden Nebensatz: „es ist ganz gewiss, dass wir von dort neue Anregung erhielten.“ In: Reinhard Sebastian Zimmeramn: *Erinnerung eines alten Malers (1884)*. In: *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts*. Hrsg.: Heidi C. Ebertshäuser. Bruckmann. München 1983. S.55.

<sup>193</sup> Zur Abbildung: Louis Gallait: Die Abdankung [Karls V.](#) (1841). Öl auf Leinwand. 485 x 683 cm. Brüssel, Mu- sées Royaux des Beaux Arts. Eine Replik befindet sich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt.

<sup>194</sup> Zur Abbildung: Edouard de Biéfvé:Der Kompromiss des niederländischen Adels 1566. Öl auf Leinwand, 161 x 226 cm Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts. Eine Replik befindet sich in der Alten Nationalgalerie Berlin (Staatliche Museen).

<sup>195</sup> Vgl.: Koschnick, Leonore: Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker. Freie Universität Berlin. Berlin 1985. S. 121.

Grund der lebhaften Farbigkeit und Detailtreue wirkten diese in Paris ausgeführten Gemälde sehr bewegend auf das deutsche Publikum. Der deutsche Ausstellungsbesucher wurde damals erstmalig mit der modernen realistischen französischen Malerei konfrontiert.<sup>196</sup>

Diese Werke provozierten damals positive wie negative Kritiken. Bedeutende zeitgenössische Kunstkritiker wie Jacob Burckhardt (1818-1897)<sup>197</sup> und Franz Theodor Kugler (1808-1858)<sup>198</sup> propagierten sie. Burckhardt sah bereits in Brüssel diese Gemälde und charakterisierte sie in seinem belgischen Reiseführer mit folgenden Worten: Man bewundert eine „vollendete, leicht gehandhabte Technik, ein lebensfrisches und doch nicht grell französisches Colorit, eine Zeichnung voller Würde, zudem die glücklichste Auffassung der schönen, innerlich tiefbewegten Menschengestalt in den Momenten der edelsten Leidenschaft und eine Komposition, ebenso frei als klar, werden diese Bilder unsterblich machen für alle Zeiten“.<sup>199</sup>

Bei der Auseinandersetzung mit diesen Bildern bewunderten viele nicht nur die maltechnische Virtuosität, sondern auch die persönliche Geschichtsauffassung, mit der sie sich identifizierten. Burckhardt schrieb dazu: „Großartige Momente von hohem nationalen [sic!] Interesse fassen hier eine endlose Menge bedeutender Individualitäten zu einem Ganzen zusammen, welches durch leichte, freie Handhabung aller äußeren Mittel einen Eindruck hervorbringt, dem sich kein Beschauer hat entziehen können.“<sup>200</sup>

Demgegenüber wies Burckhardt auf die Schwäche der Historienmalerei der Münchner Schule hin (gemeint ist hier der so ganz andere Nazarener-Stil): „Sie leide unter Gedankenarmuth [und] Kraftlosigkeit der Ausführung ..., welche den hohlen Prunk der Ausführung nur umso widerwärtiger erscheinen lässt. Statt historische Dramen darzustellen, bedienen sie sich bloßer

---

Dazu auch: Bakó, Zsuzsanna: Történelmi festészetünk és a Müncheni Akadémia. In: München Magyarul – Magyar művészek Münchenben. 1850-1914. Magyar Nemzeti Galéria kiadványa. Budapest 2009. S. 69.

<sup>196</sup> Vgl.: Koschnick, Leonore: Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker. S. 121.

<sup>197</sup> Jacob Burckhardt war ein schweizer Kulturhistoriker mit Schwerpunkt: Kunstgeschichte in Europa. 1843 promovierte er in Basel und 1844 [habilitierte](#) sich dort für Geschichte und wurde 1845 außerordentlicher Professor. Er machte eine hervorragende Karriere als Professor für Kunstgeschichte: Von 1854 bis 1858 war er ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Eidgenössischen Hochschule in Zürich. 1858 übernahm er an der [Universität Basel](#) den Lehrstuhl für Geschichte und Kunstgeschichte, den er bis 1893 innehatte. Fortan konzentrierte er sich auf seine Vorlesungen, die anfangs alle Epochen der europäischen Kulturgeschichte abdeckten. Ab 1886 jedoch konzentrierte er sich ausschließlich auf die Kunstgeschichte. Quelle: Kaegi, Werner: Burckhardt, Jacob Christoph. In: Neue Deutsche Biographie 3 (1957). S. 36-38. Digitalisierte Variante: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11851752X.html> Zugriff vom 04.03.2011

<sup>198</sup> Franz Theodor Kugler (1808-1858) war ordentlicher Professor an der Berliner Akademie und begründete 1833 *Das Museum* dann die *Blätter für Bildende Kunst* und war Mitarbeiter der Zeitschrift *Kunstblatt* sowie Autor zahlreicher kunsthistorischer Schriften. 1843 wurde er Kunstreferent im preußischen Kultusministerium. Hierzu mehr in: Löhneysen, Wolfgang Freiherr von: Kugler, Franz. In: Neue Deutsche Biographie 13 (1982). S. 245-247. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz46862.html> Zugriff vom 04.03.2011

<sup>199</sup> Burckhardt, Jacob: Briefe. In Bd.8. Hrsg. von Max Burckhardt. Basel 1949- 1979. Bd. 1. S.179. Hinweis auf diese Quelle in: Koschnick, Leonore: Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker.S.122.

<sup>200</sup> Brief Burckhardts an Kinkel. Berlin am 7. Dezember 1842. Zitat in: Burckhardt, Jacob: Briefe. Bd. 1. S.223. Hinweis auf die Erstquelle In: Koschnick, Leonore: Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker. S. 124.

Symbolik; Zeichnung, Komposition und Symbolik drückten Mühseligkeit aus.<sup>201</sup> Die harte Kritik an der Münchner Schule setzte Burckhardt in seinem Bericht fort. Er meinte, dass sich die Münchner Schule zu einseitig mit der Freskomalerei befasst und „tiefere Durchbildung des Einzelnen [dabei] vernachlässigt“<sup>202</sup> habe. Im Hinblick auf die deutschen Maler unterstützte Burckhardt nur den Düsseldorfer Carl Friedrich Lessing und er lobte dessen poetische Landschaften sowie dessen Historienbilder mit individualisierten Gesichtszügen. Dennoch blieb dieser Kunstkritiker bezüglich der fortschrittlichen Entwicklung der Münchner Schule zuversichtlich, er schrieb hierzu: „Jedenfalls aber lassen sich für die Zukunft der deutschen Kunst die erfreulichsten Hoffnungen schöpfen: wenn einmal zu dieser charakteristischen Durchbildung ohne Gleichen ein dramatischer Inhalt tritt, so muß die deutsche Malerei die der Nachbarvölker bei weitem überragen“.<sup>203</sup>

Nicht nur Kunsthistoriker wie Burckhardt und Kugler standen der veralteten Münchner Schule kritisch gegenüber, sondern auch Künstler. Der oppositionelle Maler und ehemalige Münchner Akademiestudent Ludwig Igelsheimer<sup>204</sup> schloss sich mit seiner Schrift *Die belgischen Bilder, eine Parallele mit der Münchner Schule (1844)* Burckhardts kritischer Meinung über die Münchner Malerei an und schrieb dazu: „Die Münchner Historienmalerei, eingezwängt in stilistische Formen und unbekümmert um die Farbe, lässt den Sinnen zu wenig Recht widerfahren, während die beiden belgischen Maler [Gallait und Biéfvé] die Farbe ebenso wie die Form als poetisches Mittel benützen, um ihre Gestalten so concret wie möglich hervorzuheben. Schon dieser einzige Unterschied wäre hinreichend, die Münchner Gemälde in den Augen des Publikums so lange unbeliebt zu machen, als sie derselben Technik, derselben Wahrheit und dann wohl auch derselben frischen und gesunden Auffassung ermangeln. Fürwahr, wenn der Münchner Erfindungsgeist durch solche Elemente gehoben und unterstützt würde, er könnte sich einer Popularität erfreuen, welche er bis jetzt wenigstens nicht besitzt.“<sup>205</sup> Igelsheimer ging weiter: „...Die Gegensätze, von denen wir sprechen, stellen sich klar vor Augen. Dort [bei den Belgiern] treffen wir eine reiche bunte energische Phantasie – um so bunter und reicher, als ihr alles zuströmt, was malerisch ist [...] Hier [gemeint ist die veraltete Münchner Malerei] dagegen herrscht eine träge, schwere

---

<sup>201</sup> Burckhardt, Jacob: Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin in Herbst 1842. In: Kunstblatt, 1843. Nr. 4., 12. Januar 1843. S.1. Zitiert nach Koschnick S. 123.

<sup>202</sup> Ebd. S. 6 (Hinweis auf diese Quelle in Koschnick. S. 123.)

<sup>203</sup> Ebd. S.10 (Hinweis auf diese Quelle in Koschnick S.123.)

<sup>204</sup> Matrikeldaten siehe unter: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1809-1841/jahr\\_1835/matrikel-02387](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1809-1841/jahr_1835/matrikel-02387) Zugriff von 04.03.2011

<sup>205</sup> Ludwig Igelsheimer: Die belgischen Bilder. Eine Parallele mit der Münchner Schule (1844). In: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Hrsg.: Heidi C. Ebertshäuser. S.60-61.

Phantasie, um so träger, je weniger sie etwas aufkommen lassen möchte, was nicht einer großen Idee zu dienen scheint.“<sup>206</sup>

An dieser Stelle sei eine erklärende Bemerkung erlaubt:

Die oppositionellen Kunsthistoriker und Künstler bemühten sich jahrelang, in ihren kunstgeschichtlichen Berichten, Zeitungsartikeln und Studien die Aufmerksamkeit der Kunstinteressenten auf die positiven Werte und die Neuartigkeit der belgischen und französischen Künstler zu lenken. Burckhardt förderte schon früh am Ende der 1840er Jahre diesen neuartigen Malstil, bis zu dessen Anerkennung in Deutschland allerdings noch etliche Jahre vergingen.

## **1.5 Französische Geschichtsmalerei und ihre deutschen Verteidiger**

Französische Kunstwerke waren in den deutschen Ausstellungen in den 1830er und 1840er Jahren nur selten zu finden.<sup>207</sup> Wer sich also für die neuesten Trends des Pariser Salons interessierte, war auf die französische Presse wie z.B. auf die Zeitschriften *Artiste* oder *Temps* angewiesen. Informationen zur französischen Malerei erhielt man jedoch nicht nur aus den französischen Zeitungen, sondern auch im Gespräch mit privaten Sammlern oder bestimmten Kunsthändlern. Die Auseinandersetzungen mit der klassizistischen, romantisch-realistischen Geschichtsmalerei Frankreichs schlugen sich in den deutschen Zeitungen zwiespältig nieder.<sup>208</sup> Es gab Kunstfachleute, z.B. die Anhänger der Cornelius-Schule in München, welche die realistische Tendenz gänzlich ablehnten und die idealisierende Schilderung verteidigten. Manche, wie Burckhardt oder Eduard Kolloff<sup>209</sup>, erkannten den neuen Stil als positive Entwicklung.

Zu den bedeutendsten, zeitgenössischen deutschen Kunstkritikern und Kunstprofessoren, die die neue Richtung der französischen Geschichtsmalerei mit Vernet und Delaroche befürworteten, gehörte Franz Kugler in Berlin.<sup>210</sup> Ihm entsprachen die modernen, realistischen Historienbilder von Paul Delaroche (1797-1856). Sie erinnerten ihn an die Geschichtsbilder der genannten Belgier, die er, ähnlich wie Burckhardt, in der Öffentlichkeit stark förderte.

---

<sup>206</sup> Ebd. S.61. (Heidi C. Ebertshäuser:Kunsturteile des 19. Jahrhunderts.)

<sup>207</sup> Vgl.: Koschnick, Leonore: Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker. S.136.

<sup>208</sup> Vgl.: Koschnick, Leonore: Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker. S. 136-145.

<sup>209</sup> Er war ein Kunsthistoriker und Schriftsteller und arbeitete als Paris-Korrespondent für die Zeitschriften *Phönix*, *Frankfurter Telegraph* und *Telegraph für Deutschland*.

<sup>210</sup> Vgl.: Koschnick, Leonore: Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker. S.140. und S.145.

Kugler äußerte am Anfang der 1840er Jahre zu Delaroche und seinen Darstellungen, dass in seinen Werken „historische Momente behandelt [seien], die durch irgendeinen großartigen Konflikt, durch irgendein ergreifendes moralisches Verhältnis zur künstlerischen Darstellung besonder[en] [Anreiz gaben].“<sup>211</sup> „Diese Werke strahlten Lebenswärme, Frische und edle Haltung aus.“<sup>212</sup> Kugler begrüßte diese Entwicklung der Geschichtsmalerei und setzte sich begeistert für ihre Verbreitung ein. Wenn wir seine Anspielung auf gemalte „edle Haltung“ zitieren, finden wir darin eine gewisse Entsprechung zum damaligen Zeitgeist und auch andere deutsche Kritiker entdeckten die Werte und Stärken bei Delaroche. Der Kunstliebhaber und Pariser Kolumnist Raczinsky stand Delaroches Bildern auch positiv gegenüber, nannte seine Werke „bewunderungswürdig“, „wahr und edel“ sowie „nicht idealisiert“.<sup>213</sup>

Delaroche hatte seinen ersten großen Erfolg auf dem Pariser Salon 1827/28 mit seinem Gemälde *Der Tod der Königin Elisabeth* (Abb.27.<sup>214</sup>). Damit führte er die Tradition des Elisabeth-Motivs weiter. Er malte diese Königin aber nicht als idealisierendes Porträt, sondern als eine strenge Politikerin, die kurz vor ihrem Tod eine für England schicksalhafte, schwere Entscheidung treffen musste. Delaroche schildert die Todesszene der Königin. Sie bestimmt soeben, dass der Sohn ihrer Gegnerin, ihrer katholischen Halbschwester Maria Stuart, James VI. von Schottland, ihr Nachfolger auf dem englischen Thron werden soll. Delaroche arbeitet den schmerzvollen und strengen Gesichtsausdruck der Königin beim Verkünden ihrer Anordnung aus. In der Mimik Elisabeths signalisierte uns dieser französische Maler, dass die Königin leidet, denn sie muss ihre politische Pflicht erfüllen und deswegen darf sie weder religiöse noch familiäre Aspekte berücksichtigen. Ihre politischen Prinzipien und gleichzeitig ihre anglikanische Kirche muss sie hintanstellen. Gerade diese Dramatik, die die letzten Minuten eines sterbenden Menschen ausmachen, schildert Delaroche mit eindrucksvollen malerischen Stilmitteln.

Der französische Maler verbindet in seinem Bild feine Stoffmalerei mit detaillierter Ausführung der Kostüme. Die glänzende Seide der Kleidung und das Teppichmuster bringen bei der bühnenmäßigen Beleuchtung (von diesem Stilmittel sprachen wir auch bei Wagners Lehrer Piloty und dessen Bildern immer wieder) mit ihrem starken Gelb in der unteren

---

<sup>211</sup> Burckhardt, Jacob: Briefe. (Kleine Schriften). Bd.3. S.529. (Zitiert nach Koschnick. S. 145.)

<sup>212</sup> Ebd. (Zitiert nach Koschnick S.145)

<sup>213</sup> Zitiert nach Koschnick S.146.

<sup>214</sup> Zur Abbildung: Paul Delaroche : Der Tod von Königin Elisabeth. Öl auf Leinwand. 422 x 343 cm. Paris, Louvre

Schräghälfte das Bild geradezu zum Leuchten.<sup>215</sup> Wie Frank Büttner formuliert: „Beides zusammen [die Stoffmalerei und der Lichteffect] vermittelt dem Betrachter den Eindruck, [selbst] Augenzeuge des Geschehens zu sein. Über die königliche Farbe Goldgelb identifiziert sich der bürgerliche Betrachter mit der adeligen Heldin. Die von Delaroche beabsichtigte Überzeugungskraft in der Vergegenwärtigung von historischem Geschehen sollte für die nächsten Jahrzehnte zum Maßstab werden, an dem sich alle Historienmaler messen lassen mussten.“<sup>216</sup>

Fazit:

Delaroches neuartige Geschichtsmalerei hatte einen starken Förderer in Franz Kugler. In vielen öffentlichen Schriften wies er auf die geschichtsphilosophischen und wirklichkeitsnahen, künstlerischen Besonderheiten der Geschichtsbilder bei Delaroche hin, wobei die Popularisierung der französischen und belgischen Kunst durch Kugler und Burckhardt dieser Richtung sehr zur künstlerischen Modernisierung in Deutschland verhalfen.

## 1.6 Modernisierung der Münchner Historienmalerei

Die 1842 geäußerte Hoffnung des Kunsthistorikers Jacob Burckhardt auf eine Erneuerung in der deutschen Geschichtsmalerei erfüllte sich erst 13 Jahre später, mit einer königlichen Auftragsarbeit Pilotys, *Gründung der Katholischen Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609)*<sup>217</sup> Dies war ein großer Erfolg für die moderne realistische Geschichtsmalerei in München; Kaulbach, der Münchner Akademiedirektor, erkannte in Piloty die Kunstfertigkeit eines modernen Historienmalers, der die Münchner akademische Historienmalerei international wettbewerbsfähig machen konnte.<sup>218</sup> Piloty brach mit der Münchner Tradition der Historienmalerei, die seit dem Akademiedirektorium von Cornelius und Kaulbach in München gelehrt wurde, allerdings nicht vollständig. Aber er folgte auch nicht der bisher tradierten idealisierenden Geschichtsauffassung der Vorgänger. Er bemühte sich vielmehr, Geschichte nach folgenden Kriterien zu malen: nicht verschönernd oder verbessernd, sondern die Wesensheit der Geschichte, d. h. Helden und Charaktere mit

---

<sup>215</sup> Anmerkung: Diese historische Genauigkeit und Sorgfalt treffen wir auch in der Zeitgeschichtsmalerei von anderen führenden Historienmalern Frankreichs z.B. bei Horace Vernet, Bildbeispiel: Schlacht von Jena.

<sup>216</sup> Büttner, Franz: Paul Delaroche, der Meister der französischen Romantik. In: *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*. S. 28.

<sup>217</sup> Kurze Biografie von Piloty. In: Fastert, Sabine: *Piloty, Carl Theodor von*. In: *Neue Deutsche Biographie*. Band 20. Duncker & Humblot, Berlin 2001. S.444f. Eine breitere Fassung in: Theodor Muther: *Piloty, Ferdinand (Lithograph)*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Band 26. Duncker & Humblot. Leipzig 1888. S.140–148. (ab 1. Absatz)

<sup>218</sup> Siehe Großkapitel II. Die Münchner Akademie der Bildenden Künste vor und in der Zeit von Wagners Eintritt...



menschlichen Leiden, Schmerzen, Willenskraft, Schwächen und Fehlern kennzeichnen Pilotys Werke. Damit traf er genau das mit Melancholie, Schwermut und Leiden aufgeladene romantische Lebensgefühl seiner Zeit.<sup>219</sup>

Bei aller ihm erwiesenen Anerkennung blieb der Weg Pilotys als Historienmaler schwierig/umwegig. Denn die Impulse für die Hinwendung zur Geschichtsmalerei lieferten weniger seine akademischen Studien vor Ort in München, sondern vielmehr zahlreiche Reisen ins Ausland. Weitere Fahrten, z.B. nach Belgien und Frankreich, nutzte er, um an seinem Stil in der Historienmalerei ausreichend zu arbeiten. Bereits in seinen ersten erfolgreichen Historienbildern wie z.B. dem Ölgemälde *Seni vor der Leiche Wallensteins* (Abb.28.<sup>220</sup>) oder dem historischen Zeremonienbild *Gründung der Katholischen Liga*, sind die Einflüsse der bereits erwähnten belgischen und französischen Maler zu erkennen. Piloty stellte neben nationalen Schlüsselereignissen auch weltgeschichtliche Handlungen in derselben Art wie Delaroche, Gallai und Vernet dar. Dabei bevorzugte er als Maler **dramatische Szenen**. Wie seinen Vorbildern ging es ihm darum, auch die allgemeinmenschlichen seelischen Eigenschaften während oder nach der Handlung für den Betrachter zum Ausdruck zu bringen. Der Münchner Meister wählte dabei gerne Momente aus dem Leben einer geschichtlichen Figur aus, wo die Nähe zum Tod anschaulich wird, der Tod bevorsteht oder bereits eingetreten ist. Dies macht die Figuren zu Symbolen tragischer Schicksale. Beispiel für eine zum Scheitern verurteilte geschichtliche Figur ist Wallenstein im Bild *Seni vor der Leiche Wallensteins*. Wallenstein war einer der im Dreißigjährigen Krieg militärisch mächtigsten Feldherren auf der Seite der katholischen Kirche. Sein Unglück bestand darin, dass er ein zögerliches Verhalten bei der Verfolgung des protestantischen Gegners zeigte und damit im kaiserlichen Wien Anstoß erregte. Wallenstein wurde schließlich aus den Reihen seiner eigenen Truppe ermordet. Piloty schilderte nicht den Akt der Ermordung, sondern den traurigen Moment, in dem sich der Tod einstellt.<sup>221</sup> Der Körper des Feldheeren liegt verlassen auf dem Boden, würdevoll bedeckt und umrahmt mit kostbaren, glänzenden Stoffen. Von Blut oder Wunden sieht man nur diskrete Andeutungen, trotzdem ist die sich einstellende Leblosigkeit der Figur meisterhaft wiedergegeben. Wallensteins konfliktvollen Charakter zeigt Piloty durch die feine Ausarbeitung der knöchigen und zerknitterten Gesichtszüge in der blaugrauen Leichenfarbe:

---

<sup>219</sup>Empfohlene Literatur hierzu: [Schings, Hans-Jürgen](#): Melancholie und Aufklärung : Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. 1.Aufl. Metzler. Stuttgart 1977.

<sup>220</sup> Zur Abbildung: Karl Piloty: *Seni vor der Leiche Wallensteins*. 1855. Öl auf Leinwand. 312 × 365 cm. Neue Pinakothek München

<sup>221</sup> Diese Komposition mit der würdevoll bedeckten Leiche von Wallenstein weist auf eine künstlerische Verwandtschaft zu Gallai mit seinem berühmten Meisterwerk *Den Grafen Egmond und Hoorn wird die letzte Ehre erwiesen*.

Wallenstein erscheint als das Symbol für den Tod einer innerlich zerrissenen, ständig mit sich selbst im Kampf stehenden Person.<sup>222</sup> Als ebenso tragischen und zwielichtigen Charakter bekommen wir Wallensteins italienischen Hofastrologen Seni vor Augen geführt. Seni erweist zwar seinem Herrn Loyalität, doch wissen wir von Spekulationen, er habe bei der Ermordung Wallensteins selbst mitgeholfen. Piloty versucht gerade diese schwer durchschaubare Stellung Senis (zugleich pro und contra Wallenstein) durch eine besonders feine Herausarbeitung der Mimik und Gestik abzubilden. Seni erhält einen geheimnisvollen, zwiespältigen Gesichtsausdruck, denn einerseits strahlen seine Augen tiefe Trauer aus, aber gleichzeitig weisen der seltsam seitlich gerichtete Blick und die harten Furchen im Gesichtsausdruck auf einen instabilen seelischen Zustand hin. Dieser Blick, traurig und im gleichen Moment hinterlistig seitwärts gerichtet, lässt bei dem Betrachter den Verdacht aufkommen: War der Astrologe vielleicht doch an der Ermordung oder zumindest an den Vorbereitungen beteiligt?

Die Wiedergabe historischer, detailgetreuer Fakten hielt Piloty für wichtig, aber nur mit einer bestimmten Einschränkung. Ein Beispiel dafür sehen wir an Pilotys Bild *Galileo Galilei*. In Pilotys Fantasie lebte Galileo ein anderes Leben als in der Wirklichkeit. Das Gemälde zeigt Galileo im Gefängnis. Er wurde zwar wegen seiner heliozentrischen Auffassung zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, diese war aber nie wirklich vollzogen worden. Piloty beharrt also nicht auf faktisch exakter Wiedergabe, sondern zeigt vielmehr künstlerische Selbständigkeit, denn er betrachtete es nicht als sein Ziel, Geschichte zu dokumentieren und historische Ereignisse nur sachtreu nachzustellen, sondern er malt ausdrucksvoll den auf seine Art (wenn auch nicht im Kerker) "gefangenen" Galileo Galilei.

Im Interesse des Ziels der Weiterdichtung und Ausdeutung der Geschichte wagte es Piloty, gelegentlich mit den Tatsachen frei umzugehen (allerdings durchaus sachgemäß!) und seine "eigene" Phantasie als Künstler kreativ einzubringen. Aus diesem Grund schuf Piloty für Galileo Galilei eine "eigene" Welt. Der Kunstmaler wählte eine frei erfundene Situation, um dadurch die Wirkung auf den Betrachter zu verschärfen. Der imaginäre Ort des Gefängnisses stellt Galileos prekäre Lebenssituation dem Betrachter um vieles eindringlicher dar, als es die Rücksicht auf die Tatsache, dass er nicht wirklich eingesperrt worden ist, zugelassen hätte. Damit führte Piloty gleichsam gegen die Zustände der historischen Wirklichkeit protestierend, dem Betrachter das ungerechte und unmenschliche Urteil an Galileo als Skandal vor die Augen. Demzufolge experimentierte dieser Maler mit den geschichtlichen Fakten, um

---

<sup>222</sup> Zum Vergleich: Mit ähnlich verhärteten Gesichtszügen präsentierte Delaroche die Königin Elisabeth in seinem Bild *Tod der Königin Elisabeth* ebenfalls in ihren letzten Zügen.

streitende Kräfte spürbar zu machen. Er schuf Situationen, die gleichsam hinter den Fakten die »höhere« Wahrheit aufdeckten. Im Zeichen solcher **Geschichtstheorie** konnte **Max Schasler**, Herausgeber der Kunstzeitschrift *Dioskuren*, einen Aufsatz schreiben: „Was tuth der deutschen Historienmalerei Noth?“ (1862). Darin forderte er z.B.: Die „Aufgabe der Historienmalerei [ist], ihre Motive aus jener geheimnisvollen Quelle der innerlichen Geschichte zu schöpfen, aber zugleich die aus ihr geschöpften Gedanken in eine ebenso lebendig dramatische Form zu bringen, wie die Weltbühne sie zeigt.“<sup>223</sup> Der Künstler soll nach Schasler nicht die äußere Fassade eines historischen Ereignisses zeigen, sondern die Aufmerksamkeit des Publikums auf die dahinter steckende Dramatik lenken. Piloty versuchte gerade diese dramatischen, allgemeingültigen Momente aufzuzeigen. Eineschwermütige Weltansicht und eine doppeldeutige Darstellung der Geschichte, die diese als bedeutungsoffen darstellt, prägt viele seiner Gemälde, wie z. B: *Wallensteins Zug nach Eger*, *Nero auf den Trümmern Roms*, *Die Gefangensetzung der Kinder Edwards IV. im Turm*, *Die Ermordung Cäsars*, *Der Tod von Alexander dem Großen*. Mit der Auswahl schicksalhafter, konfliktvoller historischer Ereignisse und mit deren theatralischer Ausarbeitung verbreitete Piloty diese neuartige, den Menschen im Helden aufdeckende Not und Leid darstellende Kunst in Anlehnung an seine zeitgenössischen belgischen und französischen Vorbilder wie Gallait und Delaroche. Gleichzeitig entsprach er dem romantischen Lebensgefühl seiner Zeit, gezeichnet von Weltschmerz und Melancholie. Dieser Pessimismus bestimmte die Weltansicht etwa eines Philosophen wie des deutschen Arthur Schopenhauer (1788-1860. Der Schwerpunkt der Schopenhauer'schen Weltauffassung richtete sich nach dem Schlüsselsatz »alles Leben ist Leiden«<sup>224</sup>. Der heldenhafte Mensch, wir erinnern uns an Kants Sittengesetz, nimmt demzufolge sein leidvolles Leben sieghaft auf sich. Dieses Aufsichnehmen führt den Menschen in einen Zwiespalt, der sozusagen bis hin zur Zerreißprobe in der Menschenseele auszutragen ist. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergriff diese Strömung des Nachdenkens über die innermenschliche Zerrissenheit immer mehr große Denker, wie z.B. Friedrich Nietzsche und den Geschichtsphilosophen und Kulturhistoriker Jacob Burckhardt.

Im Hinblick auf die streitenden Kräfte in den zwiespältig dargestellten Menschen vertrat Piloty seine besondere Geschichtsauffassung. Er stand damit sehr nahe an Jacob Burckhardt. Jener fasste seine Geschichtstheorie 1871 in einem Vorlesungskapitel unter dem Titel „Glück und Unglück in der Weltgeschichte“ zusammen. Wie der Kunsthistoriker Frank Büttner es formuliert, ist bei Burckhardt „das Glück der Sieger immer zugleich das Unglück der

---

<sup>223</sup> Schasler Max: Was tuth der deutschen Historienmalerei Noth? (1862). In: Die Dioskuren. Deutsche Kunst-Zeitung VII/1862. S. 42 Zitiert nach: Historienmalerei. Hrsg.: Gaehgens Thomas W, u.a. Berlin 1996. S.344.

<sup>224</sup>Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Die Welt als Wille und Vorstellung. I. Bd. 2. 4. Buch. § 56. Mundus Verlag. 1999. S. 318.

Besiegten.<sup>225</sup> Dabei ging Burckhardt stets davon aus, dass der Sieger auf den Schauplätzen der Geschichte grundsätzlich die Macht des Bösen sei. Pilotys Bilder stellen unter Einbeziehung des Betrachters diesen Konflikt dar: Da ist z.B. ein genialer Wissenschaftler wie Galilei, aber dieser vertritt die schwache Seite und muss sich gegenüber der starken Seite als Verlierer erleben, so als ob dies ein Weltgesetz wäre. Das Edle, das Fortschrittliche, das Höherwertige werden stets unterdrückt und müssen sterben oder werden weggesperrt. Das Böse verschafft sich, als die ausschlaggebende und beständige Kraft der „weltgeschichtlichen Ökonomie anerkannt“<sup>226</sup>, den Sieg. Burckhardt ging noch weiter, indem er schrieb: „Das Böse ist die Gewalt, das Recht des Stärkeren über den Schwächeren, vorgebildet schon in demjenigen Kampf ums Dasein, welcher die ganze Natur, Tierwelt wie Pflanzenwelt, erfüllt, weitergeführt in der Menschheit durch Mord und Raub in den früheren Zeiten, durch Verdrängung resp. Vertilgung oder Knechtung schwächerer Rassen, schwächerer Völker innerhalb derselben Rasse, schwächerer Staatenbildungen, schwächerer gesellschaftlicher Schichten innerhalb desselben Staates und Volkes. Der Stärkere ist als solcher noch lange nicht der Bessere [...] In der Geschichte [...] bildet das Unterliegen des Edlen, weil er in der Minorität ist, eine große Gefahr, weil eine sehr allgemeine Kultur herrscht, alle Rechte stets der Majorität beilegt. Wenn auch alle unterlegenen Kräfte vielleicht edler und besser sein mögen, führen doch allein die Sieger, obwohl nur von Herrschsucht vorwärts getrieben, die Zukunft herbei, von welcher sie selbst noch keine Ahnung haben.“<sup>227</sup> Für Burckhardt bleibt ein „Teil der großen weltgeschichtlichen Ökonomie“ für den Menschen im Dunkeln, so dass er nur generell den Katastrophencharakter der Weltgeschichte konstatieren kann.<sup>228</sup> Wie wahr! Der geschichtliche Verlauf hat bis zu unserer Zeit reichlich grausame Machtkämpfe aufzuweisen. Die Fortdauer und trotz allem gestalterische Kraft des Edlen und Wahren (um eine damals übliche Charakterisierung zu gebrauchen) steht allerdings auch außer Zweifel. Dem Engagement der Kunst sind politisch ideologische Entgleisungen und ihre Folgen meines Erachtens nach nicht anzukreiden.

### **III Der Einfluss Pilotys und der ungarischen Kulturpolitik auf Wagner**

---

<sup>225</sup> Büttner, Franz: Geschichtsmetaphysik versus Geschichtspessimismus. In: Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. S.58.

<sup>226</sup> Hardtwig, Wolfgang: Das Böse in der weltgeschichtlichen Ökonomie. In: Hardtwig, Wolfgang: Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit. Göttingen 1974. S. 141.

<sup>227</sup> Ebd. (Hardtwig, Wolfgang) Hier ein Hinweis auf die Originalquelle: GW VII. S. 201.

<sup>228</sup> Burckhardt, Jacob: Über das Studium der Geschichte. Der Text der »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« (...) Hrsg.: P. Ganz. München 1982. S. 231-246.

Über die Zeit Wagners als Student in der Piloty-Klasse liegen kaum Informationen vor und die bisher erschienenen kunsthistorischen Berichte bieten nur wenige Daten darüber. Wagners schnelle künstlerische Entfaltung wird jedoch bei näherer Betrachtung seiner früheren Werke, die noch in der Piloty-Klasse gefertigt wurden, gut sichtbar, wobei sich folgende Fakten herausstellen:

Pilotys künstlerische Auffassung wie

- die Auslotung tiefenpsychologischer dramatischer Momente bei seinen geschichtlichen Darstellungen
- das Gefühl für die Stofflichkeit, Oberfläche und Farbe,
- das Spiel mit historischen Fakten

übten auf den jungen ungarischen Kunststudenten in der Münchner Akademie großen Einfluss aus. Das Ergebnis dieses Einflusses werden wir bald in den Bildanalysen sehen können.

Was die Wahl der historischen Themen betrifft, können wir jedoch Abweichungen feststellen: Wagner malte auch mehrere Szenen aus der ostmitteleuropäischen Geschichte, genauer aus der ungarischen. Piloty dagegen befasste sich hauptsächlich mit Momenten aus der antiken römischen und deutschen Geschichte. Bei der Themenwahl beeinflusste Wagner die nationale **Kulturbewegung des Reformzeitalters** in seiner **Heimat** vor und nach der Zeit der Revolution und dem ungarischen Freiheitskampf von 1848/49. Hierzu ein Überblick:

Im Bereich der bildenden Kunst in Ungarn, das damals einen Teil des Habsburgreichs bildete, spielte seit den 1840er Jahren **der Pester Kunstverein** eine überragende Rolle. Die Gründung dieses Kunstvereins stellte den erfolgreichen kulturpolitischen Reformversuch der Zentralisten<sup>229</sup> dar, die den ungarischen Aufbruch stark unterstützten. Der diplomierte Betriebswirt und ab 1872 Religions- und Kultusminister Ágoston Trefort setzte diese Gedanken 1838 in die Tat um. Mit der Unterstützung u.a. zentralistischer Intellektueller wie József Eötvös, László Szalay, Móric Lukács, die für die Entwicklung eines ungarischen bürgerlichen Nationalstaates eintraten und ihre diesbezüglichen Ansichten und Thesen in der Zeitung *Budapesti Szemle* veröffentlichten<sup>230</sup>, hat Trefort das Programm des Vereins ausgearbeitet, was bereits im Jahr 1838/39 zur Vereinsgründung mit den folgenden

---

<sup>229</sup> Die Zentralisten: eine liberale politische Gruppierung in der Reform-Ära (um 1840) in Ungarn.

<sup>230</sup> Vgl.: Eszmei tendenciák a Budapesti Szemleben. In: A magyar sajtó története 1705-1892. Főszerk. Szabolcsi Miklós. MTA kiadvány. Webseite: <http://mek.niif.hu/04700/04727/html/169.html>

Zugriff vom 06.03.2011

Hauptzielen führte: die Entdeckung und Förderung einheimischer talentierter Künstler sowie Organisaton eines konkurrenzfähigen internationalen Kunstmarkts in Pest (nach Münchner und Wiener Vorbild) einmal jährlich<sup>231</sup> und dadurch auch auf den allgemeinen Geschmack der Menschen im Land einzuwirken. Die ersten zwei Ausstellungen (1840 und 1841) verliefen finanziell erfolgreich. Diesen Jahren folgte jedoch wegen zu geringer Kaufkraft eine schwache Periode, weswegen der Pester Kunstmarkt für die internationalen Kunstkreise weniger attraktiv erschien. Es stellte sich sogar die Frage, ob dieser Markt jene schwierige wirtschaftliche Lage überhaupt überleben konnte. Doch mit vereinten Kräften der Kunstförderer konnte der Pester Kunstmarkt die schwere Krise bewältigen. Bis zur Mitte der 1840er Jahre hatte sich seine finanzielle Lage stabilisiert. Damals wurde in der Leitung der Ausstellungsorganisation eine komplette Umgestaltung durchgeführt (neues Leitungsmittglied u.a. Baron József Eötvös) und als Ergebnis entwickelte sich die Ausstellungsorganisation des Kunstvereins zu einer Fördergruppe der "ungarischen Schule".<sup>232</sup> Dies diente vor allem der Steigerung des ungarischen bürgerlichen Selbstbewusstseins im Rahmen der nationalen Verselbstständigung.<sup>233</sup> Der Kunstverein sollte sowohl die Bevölkerung durch periodische Ausstellungen für die nationale Kunst erschließen als auch **Sammlungen vor allem ungarischer Kunstwerke**, wie das im Jahr 1802 von Graf István Széchenyi gegründete Ungarische Nationalmuseum begünstigen. Eine seiner wichtigsten Aufgabe sah das Nationalmuseum in der Gründung einer Bildersammlung mit Darstellungen bedeutender Helden und Szenen aus der ungarischen Geschichte und dem kulturellen Leben. Ágoston Kubinyi, Direktor des Nationalmuseums zwischen 1843 und 1869 und ein engagierter Förderer der Marastoni Kunstakademie in Pest<sup>234</sup>, intensivierte diese Sammelarbeit.<sup>235</sup> Um die Nationalkunst zu fördern, organisierte er schließlich 1845 den **Verein zur Gründung der Nationalen Bildergalerie**, der bereits 1846 zustande kam, mit dem Ziel des Ankaufs oder Verschenkens von Gemälden und Skulpturen ungarischer Künstler für das Nationalmuseum.<sup>236</sup> Ab da zählte der Staat folglich auch als potenzieller Sammler. Diese ernsthafte Zielsetzung unterstützte selbstverständlich ebenso der Pester Kunstverein, indem er wertvolle Stücke aus den Kunstverein-Ausstellungen für die Nationale Bildergalerie aufkaufte. Unter dieser intensiven Förderung des Kunstvereins konnte das Nationalmuseum bereits im Frühling 1862 eine acht Säle füllende Dauerausstellung eröffnen, so umfangreich

---

<sup>231</sup>Vgl.: Szvoboda Dománszky, Gabriella: A Pesti Műegylet története (vázlat). In: Budapesti Negyed 32-33. 2-3. 2001. Digitalisierte Variante: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00025/szvoboda.html> oder [http://bfl.archivportal.hu/id-427-szvoboda\\_domanszky\\_gabriella\\_pesti.html](http://bfl.archivportal.hu/id-427-szvoboda_domanszky_gabriella_pesti.html) Zugriff vom: 29.06.2010

<sup>232</sup> Ebd.(Szvoboda Dománszky)

<sup>233</sup> Ebd.(Szvoboda Dománszky)

<sup>234</sup>Vgl.: Lyka, Károly: A táblabíró világ művészete.S.130.

<sup>235</sup> Ebd.(Lyka:A táblabíró világ művészete). S.85-86.

<sup>236</sup> Ebd.(Lyka:A táblabíró világ művészete)

war der Bestand an historischem und zeitgenössischem Material. In fünf der Räume wurden spezifisch ungarische Kunstwerke ausgestellt, darunter auch die Schenkungen des Kunstvereins. Der sechste Raum wurde mit Werken von Károly Markó ausgeschmückt und die anderen zwei Räume mit Bildern ausländischer Künstler.<sup>237</sup>

Der **Pester Kunstverein** arbeitete wie eine Aktiengesellschaft und erwarb sich im Bereich der Popularisierung landestypischer Kunstwerke in Form von Kunstblättern bis zum Anfang der 1860er Jahre eine Monopolstellung.<sup>238</sup> Dies stellte aber keinen Einzelfall dar. Nach den 1830er Jahren kam in ganz Europa diese neue Form künstlerischer Vereinigungen als Aktiengesellschaft in Mode. Freiwillige Mitglieder sollten im Kunstverein jeweils für eine bestimmte Summe Aktien kaufen und die erzielte Summe in die Vereinskasse gehen. Damit bildete man Basiskapital für künftige Kunstaussstellungen, bei denen der Eintritt für die Vereinsmitglieder kostenlos war. Zwei Drittel der Summe sollten zum Ankauf der besten Kunstwerke dienen, die dann entweder ins Nationalmuseum (Abb.29.) kamen oder unter den Mitgliedern durch Losentscheid in Privatbesitz vergeben wurden. Der Anreiz für eine Mitgliedschaft wuchs durch diese Möglichkeit beträchtlich. Erfolgreiche Werke ließ man in Form von Prämienblättern<sup>239</sup> vielfältigen und diese an die Aktionäre bzw. Vereinsmitglieder verteilen. Das Ziel dieser Aktionen war vor allem die Popularisierung anspruchsvoller landescharakteristischer Kunstwerke und deren Schöpfer.

Ein Ausschuss aus 40 Mitgliedern befand über die Auswahl der zu vielfältigenden Kunstwerke. Dies war nicht einfach und löste immer wieder Streit aus. Daher beschloss 1857 die Vollversammlung des Vereins, das Werk für das Kunstblatt des Jahres auf dem Wege eines Preisausschreibens zu bestimmen. Außerdem wurde festgelegt, dass dazu jährlich abwechselnd einmal ein Geschichtsbild und dann ein ungarisches Landschafts- oder Genrebild ausgewählt werden sollten.<sup>240</sup>

**1859** entschied sich das Ausschussdirektoriat des Kunstvereins außerdem noch für ein Preisausschreiben für patriotische Geschichtsbilder unter Kunstmalern, mit der oben genannten Zielsetzung.<sup>241</sup> Dabei galt es, sich ein historisches Ereignis aus der Vergangenheit zu wählen und darzustellen. Thema und Mittelpunkt sollten möglichst allgemein bekannte

---

<sup>237</sup> Vgl.: Szvoboda Dománszky, Gabriella: A Pesti Műegylet története (vázlat).

<sup>238</sup> Vgl.: Lyka, Károly: A táblabíró világ művészete. S.87. u. S. 88.

<sup>239</sup> Großformatiges meistens lithographiertes Kunstblatt, das eingerahmt auch für Wohnungsdekoration geeignet war.

<sup>240</sup> Vgl.: Sinkó, Katalin: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészskultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest 1995.S. 241.

<sup>241</sup> Vgl.: Pogány Ö., Gábor: Magyar festészet a XIX. században. Képzőművészeti Alap kiadó. Budapest 1955. S.23. Auch in: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészskultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. S. 240. und S. 245.

Momente sein, die so packend und ergreifend wie möglich in Szene zu setzen waren. Diese außerordentlich entschlossene Förderung der Kultur durch die bildende Kunst motivierte die jungen ungarischen Künstler, wie z.B. Wagner, sich mit der eigenen Geschichte intensiv auseinanderzusetzen und qualitativ hochstehende Kunstwerke zu schaffen. Bei der auf die Ausschreibung folgenden Ausstellung (1860) waren 23 großformatige Gemälde zu sehen, unter denen das ungarische Publikum erstmals Wagners Monumentalbild *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics*<sup>242</sup>, das uns in bestimmten Punkten an den Stil Pilotys erinnert, in Form eines Kunstblatt betrachten konnte.<sup>243</sup> Vor allem wegen seines spezifisch heroischen Themas erzielte das Bild bei dem Publikum großen Erfolg, auch wenn es nicht den Titel des besten Bildes in der Ausstellung bekam.<sup>244</sup> In einem späteren Abschnitt wird darauf näher eingegangen.

Die 1861, hauptsächlich von bildenden Künstlern gegründete *Nationale Ungarische Gesellschaft für Bildende Kunst (Országos Magyar Képzőművészeti Társulat)*<sup>245</sup> führte dann die Tradition solcher Wettbewerbe sehr erfolgreich weiter und drängte den Pester Kunstverein allmählich in den Hintergrund. Bereits im Gründungsjahr wurde auch ein erster Wettbewerb für Historien Darstellungen speziell zur ungarischen Geschichte ausgeschrieben. Entsprechend der Tradition des Kunstvereins wurden schon 1863 und 1864 die Werke für Albumblätter des Jahres nach Preisausschreiben ausgewählt. 1863 zeigte diese neue Organisation in ihrer ersten Ausstellung **Wagners Gemälde *Abschied der Königin Isabella von Ungarn***<sup>246</sup>, welches die Gesellschaft für das Albumblatt-Preisausschreiben empfahl. Wagners Werk war eines der besten und gewann damit den Wettbewerbspreis von 200 Ft.<sup>247</sup> Das Isabella-Albumblatt als Lithographie wurde bereits 1862 vom Künstler selbst fertig gestellt.<sup>248</sup> Über diese Gemälde wird in einem eigenen Kapitel mehr berichtet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dieses rege künstlerisch-kulturelle Leben Ungarns ab der Mitte der 1840er Jahre, forciert von dem *Pester Kunstverein*, dem *Verein zur Gründung der Nationalen Bildergalerie* sowie der *Nationalen Ungarischen Gesellschaft für Bildende*

---

<sup>242</sup> Siehe Abbildung im Bildanhang, Details zum Bild im Kapitel *An den Stil von Piloty erinnernde Historienbilder Wagners*

<sup>243</sup> Vgl.: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész-kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. S.245.

<sup>244</sup> Vgl.: Pogány Ö., Gábor: Magyar festészet a XIX. században. S.23. Auch in: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész-kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. S.245.

<sup>245</sup> Vgl.: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész-kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. S.241.

<sup>246</sup> Siehe Abbildung im Bildanhang und Details zum Bild im Kapitel *An den Stil von Piloty erinnernde Historienbilder Wagners*.

<sup>247</sup> Vgl.: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész-kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. S.250.

<sup>248</sup> Vgl.: Gerszi, Teréz: A magyar körrajzolás története a XIX.-ban. Akadémiai kiadó. Budapest 1960. S. 212.



*Kunst*, dem jungen ambitionierten Wagner die entscheidenden Impulse gab, prächtige landestypische Historienbilder wie die gerade erwähnten Werke zu konzipieren und sie dem ungarischen Großpublikum zu präsentieren sowie die dortige künstlerische Elite zu beeindrucken. Damit nahm Wagner Stellung für die damalige Kulturförderung seines Heimatlandes und für ein langersehntes bürgerlich organisiertes sowie politisch unabhängiges Ungarn.

## **1 Intensivierte Kulturförderung von József Eötvös in Ungarn nach dem politischen Ausgleich 1867 in nationaler Betrachtung der Historienmalerei**

Nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich von 1867<sup>249</sup> entwickelte sich in Ungarn ein starkes Wirtschaftsleben, das sich auf die Kunst- und Kulturentwicklung bzw. ihren Einfluss auf die Gesellschaft wohltuend auswirkte. Dem neuen Religions- und Kultusminister József Eötvös (Abb.30.<sup>250</sup>), selbst bekannter Literat, war die Kunst eine wichtige Kraft im Staat und die kulturelle Allgemeinbildung als Volkserziehung ein großes Anliegen. Wichtige Institutionen für Bildende Künste sah er im Nationalmuseum sowie in der *Nationalen Ungarischen Gesellschaft für Bildende Kunst*. Daher wurden sie vom Staat beträchtlich unterstützt und galten weiterhin als wichtige Beiträge zur ungarischen Kulturförderung.

Eötvös versuchte das bayerische kulturpolitische Modell der Kunstförderung in Ungarn einzuführen und umzusetzen. Von der Betonung der eigenen Herkunft versprach er sich im guten Sinn eine Verstärkung des ungarischen Selbstbewusstseins, einhergehend mit einer Steigerung des allgemeinen Bildungsniveaus. Für diese Ziele propagierte Eötvös z.B. die bildnerische Verarbeitung historischer Episoden vor dem Hintergrund des jeweils charakteristischen Zeitgefühls. Vorbild war für ihn bei solchen Bemühungen um Würdigung der jeweils eigenen Geschichte die Kunstpolitik der Wittelsbacher Könige Ludwig I. und Maximilian II.

---

<sup>249</sup> Unter dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich versteht man die verfassungsrechtlichen Vereinbarungen, durch die das [Kaisertum Österreich](#) in die [k.u.k. Doppelmonarchie Österreich-Ungarn](#) umgewandelt wurde.

<sup>250</sup> Zur Abbildung: József Barabás: Eötvös József (1845). Öl auf Leinwand. 65,5 x 52,5 cm. Ungarisches Nationalmuseum. Bildquelle: <http://www.hung-art.hu/index-hu.html>

Woher kam diese starke Verbindung mit der Kulturförderung bei den Wittelsbachern? Der ungarische Literat und Politiker Eötvös musste von 1848 bis 1851 wegen seiner den Habsburgern unbequemen Ansichten ins Exil nach München gehen, wo er den Akademiedirektor Wilhelm Kaulbach kennen lernte und mit dessen Förderung der Geschichte durch Max II. und die Cornelianische Schule in Berührung kam.<sup>251</sup> Der Münchner Einfluss zeigte sich an Eötvös' kunstfördernden Aktivitäten bereits am Ende der 1830er Jahre, noch vor seiner Amtszeit als Religions- und Kultusminister, z. B. bei der Gründung des Pester Kunstvereins (siehe oben). Später, während Eötvös nach dem Ausgleich von 1867 bereits Minister war, ließ er offizielle künstlerische Wettbewerbe für Historiendarstellungen organisieren, mit dem Hauptthema der ungarischen Geschichte. Eötvös' Leidenschaft für die Geschichtsmalerei zeigt sich besonders in einem Brief an den Kunstmaler (auch ehem. Münchner Kunststudenten) und Kunsttheoretiker Gusztáv Kelety von 1862, wo er schrieb: „Keiner anerkennt die Wichtigkeit der Geschichtsmalerei mehr als ich. Ich bin sogar davon überzeugt: Wenn es irgendwann eine spezifisch ungarische Malerei geben wird, dann wird diese zur *Geschichtsmalerei* gehören.“<sup>252</sup> Solches Engagement Eötvös' für die Geschichtsmalerei erreichte 1869 seinen Höhepunkt, denn in diesem Jahr organisierte er den ersten **vom ungarischen Staat** offiziell unterstützten Wettbewerb für Historiengemälde mit eigenen ungarischen Geschichtsstoffen.<sup>253</sup> Als Kunstliebhaber kaufte Eötvös selbst die besten Gemälde dieses Wettbewerbs für das Ungarische Nationalmuseum an.<sup>254</sup> Die Ausstellung dieser Werke in diesem Museum hielt Minister Eötvös nicht zuletzt zur Veranschaulichung der Geschichte im schulischen Unterricht für besonders wichtig. Mit dieser kulturell-geschäftlichen Entscheidung von Eötvös begann mit der staatlich-offiziell unterstützten Kulturförderungsarbeit auf allen künstlerischen Gebieten in der kulturellen Entwicklung Ungarns eine neue Epoche. Diese sollte bis zum 1000-jährigen Jubiläumsjahr der ungarischen Staatsgründung 1896 erfolgreich fortgeführt werden.

Während seiner Amtszeit erteilte dieser Kultusminister auch staatliche Stipendien für Kunststudenten,<sup>255</sup> die im Ausland, z.B. in München, studierten und studieren wollten. Im Rahmen von Eötvös' Kunstförderungsprogramm erhielten einige der wichtigsten Maler

---

<sup>251</sup> Vgl.: Lázár, Béla: Br. Eötvös József művészetpolitikája. In: Művészet. 13. évf. 1. szám. 1914. S.12-27. Digitalisierte Version: <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00089/012-027-eotvos.htm> Zugriff vom 14.06.2010

<sup>252</sup> Originaltext: „Senki nem látja át a történelmi festészet fontosságát nálamnál inkább, sőt meg vagyok győződve arról is, hogy ha valaha magyar festészet lesz, ez a történelmi festészethez fog tartozni.“ In: Lázár, Béla: Br. Eötvös József művészetpolitikája. Digitalisierte Version: <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00089/012-027-eotvos.htm> Zugriff vom 18.04.2011

<sup>253</sup> Ebd. (Lázár, Béla)

<sup>254</sup> Ebd. (Lázár, Béla)

<sup>255</sup> Vgl.: Bényei, Miklós: Eötvös József könyvei és eszméi. Csokonai kiadó. Debrecen 1996. S. 192.

Ungarns wie Mihály Munkácsy (Abb.31.<sup>256</sup>), Bertalan Székely (Abb.32.<sup>257</sup>), einer der Leiter des Pester Kunstvereins<sup>258</sup>, Benczúr Gyula (Abb.33.<sup>259</sup>), Géza Mészöly, László Paál schon früh finanzielle Unterstützung namentlich bei ihren Auslandsstudien.<sup>260</sup> Wagner selbst bekam seine Unterstützung von Eötvös allerdings nicht durch Geldmittel, sondern jener förderte Wagners Mitgliedschaft im engeren Kreis um Piloty über seine Schwester Júlia Eötvös, die als ungarische Baronin mit ihrem Mann Matthäus Karl Freiherr von Vieregg in der Nähe von München lebte.<sup>261</sup> Jene wurde nämlich für Piloty mit seinem Künstlerkreis das, was man heute gesellschaftlich und finanziell eine bedeutende Sponsorin nennen würde.

## 2 Reaktion der ungarischen Presse auf die institutionelle Förderung der Historienmalerei

Kunstinteressierte Gelehrte und Journalisten erkannten die bedeutende Ausstrahlung dieser geschichtlichen Darstellungen und ihre bildungserzieherische Tragweite. Angesprochen und kulturell gefördert wurden hier hauptsächlich Gelehrte, aber auch Personenkreise, die des Lesens und Schreibens nicht kundig waren.<sup>262</sup> Die Kunstmaler schilderten dem Betrachter in der Welt der Bilder die Ereignisse, Helden, Landschaften, Lebensweisen so, dass jedermann, nicht nur der Betrachter des Bildes, selbst in das Geschehen einbezogen war. Die Darstellung bewirkte im wahrsten Sinne des Wortes, dass die Allgemeinheit nun betreffs ihrer Geschichte im Bild war und für die Presse bot sich eine solche Kultur mit Breitenwirkung für positive Aufnahme und erfolgreiche Publikationen an (z.B. Kunstblätter neuer, eventuell prämierter Gemälde).

Der zeitgenössische Schriftsteller und Journalist Károly Mártonffy schreibt 1861 über die Wirkung und den Vorteil eines gemalten Geschehens: „... [ein] gemaltes Ereignis bleibt viel mehr im Gedächtnis des Lesenden oder Sehenden, als das einfache Lesen trockener

---

<sup>256</sup> Zur Abbildung: Mihály Munkácsy: Selbstporträt.1881. Öl auf Leinwand. 42.7×32cm. Ungarische Nationalgalerie Budapest. (Munkácsy war ein Schüler von Wagner)

<sup>257</sup>Zur Abbildung: Bertalan Székely: Selbstporträt. 1860.Öl auf Leinwand. 60 x 47,5 cm. Ungarische Nationalgalerie Budapest.(Székely war ein Freund von Wagner)

<sup>258</sup>Vgl.: Bényei, Miklós: Eötvös József könyvei és eszméi. S.192. Auch in: Révész, Emese: A magyar historizmus. S. 50.

<sup>259</sup> Zur Abbildung: Gyula (Julius) von Benczúr. Foto. unbekannter Fotograf. Undatiert. Archiv von Professor Wolfgang Kehr. Bildquelle: <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrergalerie/benczur-gyula-julis-von.jpg/view>

<sup>260</sup>Vgl.: Révész, Emese: A magyar historizmus. S. 50.

<sup>261</sup> Siehe oben Kapitel *Wagners Entscheidung für die Münchner Schule*

<sup>262</sup> Nach der Volkszählung von 1869 umfasste mehr als die Hälfte der Gesellschaft Ungarns, über dem 6. Lebensjahr, AnalphabetEN. Keleti, Károly: Hazánk és a népe a közgazdasági és társadalmi statisztika szempontjából. Pest 1871. S. 356-371.

Handlungen/Geschichten.<sup>263</sup> Aus den gerade erwähnten geschichtsdidaktischen Überlegungen bauten ungarische Tages- und Wochenzeitungen wie die Zeitschrift *Ország Tükre* (Spiegel des Landes) besonders ab den 1860er Jahren, nach dem Rücktritt des österreichischen Innenministers Alexander Bach, wieder Geschichtsbilder in ihre Blätter ein<sup>264</sup> und führten damit diese regionale Geschichtsförderung für die Allgemeinheit fort. Für die Pressearbeit und die öffentliche Bedeutung dieses Wandels darf man getrost in den Jahren 1848/49 von einer Zeit tief greifender Reformen sprechen. Nach 1860 warben die Zeitschriften und Kunstvereine um die Gunst ihrer Abonnenten, sogar regelmäßig mit Reproduktionen in so genannten Kunstblättern. Dies konnten Wiedergaben von Holzschnitten, von Kupferstichen sowie Lithographien sein, wobei die Themen in der Regel aus der jeweiligen Landesgeschichte stammten.<sup>265</sup> Es wird also deutlich, dass die Historienbild-Propaganda der früheren kulturpflegerischen Gruppen, wie der *Pester Kunstverein* oder die *Nationale Ungarische Gesellschaft für Bildende Kunst* oder der *Verein zur Gründung der nationalen Bildergalerie* sowie der aktuellen Kulturpolitik des neuen Königreichs Ungarn, auch die bedeutendsten intellektuellen Kreise Ungarns beeinflussten. Journalisten, Publizisten, Schriftsteller und Wissenschaftler schlossen sich nun diesen kulturellen Bemühungen an:

Viktor Szokoly, Chefredakteur der illustrierten Wochenzeitung *Hazánk és a külföld* (Unsere Heimat und das Ausland), betonte die Wichtigkeit des Geschichtsbewusstseins in Verbindung mit der Kunst wie folgt: „In der Malerei ist ein geschichtsbezogener Beruf jener, der die größte und dankbarste Wirkung dadurch auslöst, dass er altes ruhmreiches Andenken hervorruft und Sehnsucht weckt, dieses gleichzeitig neu mit Leben zu erfüllen.“<sup>266</sup>

Der zeitgenössische Publizist Sándor Havas untersuchte den meinungsbildenden Charakter verschiedener Künste. Bei der Geschichtsmalerei hebt er ihre bewusstseinsformende Kraft hervor, denn „die Kunst widerspiegelt das Gesellschaftsleben und durchweg die wichtigsten, interessantesten Bewegungen der Nationalgeschichte. Sie bemüht sich, durch einige ihrer Werke das Gefühlsleben des Großpublikums zu beeinflussen und die linke Denkweise der

---

<sup>263</sup> Mártonffy, Károly: Pontok Magyarország múltjából. In: Vasárnapi Újság. 1. sz. (1.Nr.). 8. évf. (8.Jhg.) 1861. S.2. auch S. 14. und S. 28. Originaltext: „...lefestett esemény, sokkal jobban emlékében marad az ezt olvasónak vagy látónak, mint a száraz történetek egyszerű olvasása...“ Digitalisierte Variante: <http://epa.oszk.hu/00000/00030/00358/pdf/> Zeit der Abrufung: 09.12.2009

<sup>264</sup>Vgl.: Történetkép mint sajtóillusztráció. 1850-1870. In: Történelem -kép.S.584.

<sup>265</sup> Solche Zeitschriften waren z.B. die *Ország Tükre* (Spiegel des Landes) und die *Hazánk és a külföld* (Unsere Heimat und das Ausland). Außer diesen gab es noch die *Magyarország és a nagyvilág* (Ungarn und die große Welt), die *Hölgyfutár* (Frauenkurier), der *Napkelet* (Sonnenaufgang), die *Családikör* (Familienkreis).

<sup>266</sup> Szokoly, Viktor: Madarász Viktor. Gyermekbarát 3. 28. 1863. S. 410. Originaltext: „, a festészetben a leginkább a történeti szakma az, mely legnagyobb s leghálásabb hatást idéz elő, mert régi dicső emlékeket idézván vissza, vágyat kelt azokat újólag életre támasztani.“

Menschenmasse auszulöschen. Im Allgemeinen bemüht sie sich richtige [gemeint aufbauende] Lebensansichten und guten Geschmack zu vermitteln (...)<sup>267</sup>

Károly Mártonffy begrüßte ebenso die malerische Darstellung historischer Ereignisse und begründete die Bedeutung der Geschichtsmalerei, denn historische Taten, die „als Gegenstand der Malerei gewählt werden, [sind] zu bejahen. Auch nur deswegen, weil das Wissen um die Vergangenheit der eigenen Nation, das Kennen der großen Gestalten bedeutet im Gedenken an sie Allgemeinwissen (...)<sup>268</sup>. In Israel sagt man (immerhin auch von sehr brisanten Ereignissen der Geschichte) in ähnlicher Weise, dass „die beste Bewältigung (...) die dauernde Erinnerung<sup>269</sup> ist.

Der zitierte Kreis der Zeitungsredakteure und Journalisten stellte die folgenden Auswahlkriterien zum Abdruck des Originals in Form eines Kunstblatts auf:

- Eine moralische Botschaft des Werkes war gefordert.
- Geschichtliche Quellen wurden als Grundlage immer mehr vorausgesetzt<sup>270</sup>, wie z.B. bei Wagners Gemälde Husarenbravour. Hierzu gab es sogar die lebhafteste, schriftliche Schilderung eines Augenzeugen.<sup>271</sup>
- Die historischen Darstellungen sollten herausragende Szenen aus der jeweils heimatlichen Geschichte zeigen. Beabsichtigt war dabei, allgemein in der Bevölkerung Interesse und eine positive Einstellung an der Vergangenheit zu wecken. Die Tapferkeit und Aufopferung herausragender Gestalten sollten landeskundliches Allgemeinwissen werden.<sup>272</sup> Diese Auffassung vertrat am stärksten Imre Vahot (von 1857 bis 1862 Redakteur der Wochenzeitschrift *Napkelet*).

Bis zum Ende der 1850er Jahre gab es aber auch eine Gruppe ungarischer Publizisten, die eine andere Meinung bezüglich der Auswahlkriterien der Werke in den Zeitschriften

---

<sup>267</sup> Havas, Sándor: A képzőművészet Magyarországon. In: Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve. 1865-1866. Pest 1867. S.162. Originaltext: „...a művészet (...) a társadalmi élet, s nemzet történelem bármi tekintetben fontos és érdekes mozzanatait visszatükrözteti, s egy-egy műve által a nagyközönség érzeleire, a tömeg balvéleményének kiirtására, általában pedig a helyesb fölfogás, s jobb ízlés terjesztésére [törekszik] ...”

<sup>268</sup> Pontok Magyarország múltjából. In: Vasárnapi Újság. 1.szám (Nr.) 8.évf. (Jhg).1861. S. 2. Originaltext: „...az ily tettek (...) [amelyek] a festészet tárgyául választatnak, igen helyeslendő, még azért is, mert a nemzet múltjának tudása, egyes jeleseknek ismerése, emléke általános tudomás[t] jelent [].

<sup>269</sup> Inschrift an den Monument in Jerusalem zum Gedenken an die SHOAH, die Greuel der Judenverfolgung in den KZs durch den Nazis. (In der israelischen Gedenkstätte Yad Vashem).

<sup>270</sup> Vgl.: Révész, Emese: Történetkép mint sajtóillusztráció. 1850-1870. In: Történelem-Kép. Hrsg.: Árpád, Mikó. Kiállítási katalógus (Ausstellungskatalog). Magyar Nemzeti Galéria. Budapest 2000. S.588.

<sup>271</sup> Vgl. Die Beschreibung der Geschichte in: Vasárnapi Újság.11.szám (Nr.)25. évf. (Jhg.) 1878. S.170.

<sup>272</sup> Vgl.: Vahot, Imre: Emlékiratai. Budapest 1882. S. 438-439.

vertraten. Bevorzugt waren bei ihnen Darstellungen mit traumatischen Szenen aus der Landesgeschichte mit Misserfolgen, wie die Schlacht bei Mohács (1526). Solche Bilder mit betont tragischer Botschaft entstanden vor allem nach der Revolution von 1848, zwischen 1850 und 1860, als Hinweis auf den Niedergang des Freiheitskampfes.<sup>273</sup> Außerordentlich propagierte dies der Schriftsteller Ferenc Ney wie z.B. Niederlagen in einer Schlacht, Gefangennahme historischer Personen oder persönliche Tragödien. Doch der obengenannte Publizistenkreis mit dem starken Tongeber Imre Vahot lehnte die Auffassung von Ney in manchen Veröffentlichungen ausdrücklich ab. Ferenc Neys Überzeugung, gerade von tragischen Darstellungen ginge schöpferische und motivierende Kraft aus,<sup>274</sup> fand keine Gegenliebe, sondern wurde als kontraproduktiv empfunden. Kriegsniederlagen mit großen Soldatenverlusten, Tote und Kranke darzustellen, trüge wenig zum inneren Wiederaufbau der Gesellschaft bei, im Gegenteil: von niederdrückender Wirkung sei die, so schrieben die Kritiker.<sup>275</sup> Dem Zeitgeist und seinen Emotionen entsprachen die kritisierten Szenen Ferenc Neys aber sehr wohl, denn sie waren auch gewissen einflussreichen Kreisen Ungarns zu wenig heldenhaft, belebend, würdigend, tröstend und heilsam für die Nation auf ihrem Weg in die Unabhängigkeit.

Imre Vahot verwirklichte mit seiner positiven Geschichtsanschauung das *Programm des positiven Vergangenheitsbildes*, das in seiner Zeitschrift *Napkelet* zum Ausdruck kam: Publiziert wurden dort mit Vorliebe Kompositionen aus der Glanzzeit der nationalen Vergangenheit Ungarns. Bekannte Hauptvertreter dieser Richtung waren Béla Vizkelety und Wagners Lehrer Henrik Weber.<sup>276</sup> Wie wirkten sich solche ambivalenten Positionen auf die Kunst des jungen Wagners aus? Fakt ist, dass er mit diesem Problem sehr geschickt umging, denn er führte diese zwei gegensätzlichen Polen in seinen Werken zu einer Synthese. Er wählte bewusst Szenen aus der ungarischen Geschichte aus, die sowohl einen hoffnungsvollen, belebenden Charakter als auch dramatischen Inhalt aufweisen. Wagner blieb sehr früh ohne Vater und musste die Revolution und den Freiheitskrieg von 1848/49 und dessen tragische Folgen erleben. Wagners Gefühl für Dramatik wurde in der Piloty-Klasse stark gefördert und blieb ein typisches Merkmal für seine Kunst. Zugleich zeigte dieser

<sup>273</sup> Bildbeispiele: Bálint Kiss: *Jabloneczai Pethes János búcsúja* (1846) (Abschied von János Jablonczai Pethes) Mór Than –Rezső Grimm: *Mhácsi csata* (1857) (Schlacht bei Mohács) Lithografie. Ungarisches Nationalmuseum  
Viktor Madarász: *Záhs Felicián* (1858). (Felicián Zách) Öl auf Leinwand. 152 x 112cm. Ungarische Nationalgalerie  
Viktor Madarász: Hunyadi László siratása - vázlat. (Beweinung von László Hunyadi-eine Skizze). Öl auf Leinwand. 65,3x81 Ungarische Nationalgalerie

Viktor Madarász: *Az utolasó Zrinyi* (1860). (Der letzte Zrinyi).Lithografie. Ungarische Nationalgalerie in Budapest

<sup>274</sup>Vg.: Ney, Ferenc: Mohácsi csatakép. In: *Napkelet*.1. 12. Februar 1857. S. 98-99. Hinweis auf diese Quelle in: Révész, Emese: *Történetkép mint sajtóillusztráció. 1850-1870*. In: *Történelem -kép*.S.589.

<sup>275</sup> Vgl.: Vahot, Imre: A Pesti kiállítás. In: *Napkelet lapszemléje*. *Napkelet* 1. 8. Januar 1857. S.13. Zitiert nach Révész: *Történetkép mint sajtóillusztráció. 1850-1870*. In: *Történelem – kép*. S. 590.

<sup>276</sup> Zu dieser Bildgruppe gehören z.B. Webers Hunyadi – Bilder oder die Darstellung *Kenyérmezei csata* (Schlacht auf dem Brotfeld) von Béla Vizkelety.

Künstler auch ein bewegendes stimulierendes Gemüt, das in seinen Werken ebenfalls spürbar ist.

#### IV. Wagners Geschichtsbilder

##### 1 An den Stil von Piloty erinnernde Historienbilder Wagners: *Dugovics Titusz önfeláldozása* (Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`)

1859 malte Wagner in München als Piloty-Schüler sein erstes historisches Monumentalgemälde *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`* (Abb.34.<sup>277</sup>). Wagner war damals 21 Jahre alt und bezeugte damit in jungen Jahren seine meisterhafte Technik und Geschicklichkeit sowie seine Leidenschaft für Geschichte. In demselben Jahr schrieb der Pester Kunstverein eine Bewerbung für Verbreitung der Geschichtsbilder ungarischer Themen aus, wie bereits erwähnt. Zu dieser Auswahl gehörten immerhin neben Viktor Madarász' *Ilona Zrinyi* auch Wagners Monumentalgemälde *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`*<sup>278</sup>, wobei Leó Schöninger<sup>279</sup> dazu das Kunstblatt anfertigte.<sup>280</sup> Wagners schickte wegen Transportproblemen nicht sein großformatiges Werk ein, sondern das damals schon fertige Kunstblatt zum Original.<sup>281</sup> Das fertige Werk wurde von dem ungarischen Kunstverein für das Nationalmuseum angekauft.<sup>282</sup>

Die Darstellung von Dugovics` Heldentat war damals nicht neu. In den 1850er Jahren griff János Szálé dieses Thema auf und malte 1857 ein Bild mit dem er in jenem Jahr an dem vom Pester Kunstverein ausgeschriebenen Wettbewerb für Kunstblätter teilnahm. Doch diese

<sup>277</sup>Zur Abbildung: Sándor Wagner: Dugovics Titusz önfeláldozása. (Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`).1859.Öl auf Leinwand.168 x 147 cm. Ungarische Nationalgalerie Budapest. Bildquelle: [www.hung-art.hu](http://www.hung-art.hu) Zugriff vom 28.11.2010

<sup>278</sup>Vgl.: Révész, Emese: A magyar historizmus. S.56. Auch in: Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XIX. században.S. 23.

<sup>279</sup> Leo Schöninger (1811 - 1879) war ein Genre- und Bildnismaler, Lithograph, Galvanograph und Radierer. Er besuchte mit 14 Jahren das lithographische Institut der Brüder Boisséré in Stuttgart und kam 1828 nach München, wo er 1835 Malschüler der Akademie wurde. Er vervollkommnete zusammen mit J.A. Freymann, das um 1842 von Franz von Kobell erfundene Verfahren der Galvanographie, indem er die bis dahin verwendete Farbe durch chemische Kreide ersetzte. Vgl.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Hrsg.: Ulrich Thieme. 30.Bd. Veb E. A. Seemann Verlag. Leipzig 1936. S. 230.

Im Aufsatz *Történelmi festészetünk és a Müncheni Akadémia*(Unsere Historienmalerei und die Münchner Akademie) von Zsuzsanna Bakó liest man statt Leo Schöninger: Leo Schüninger. Hier ist eindeutig ein Schreibfehler zu registrieren. Quelle des Aufsatzes: München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850-1914 (München auf Ungarisch. Ungarische Künstler in München 1850-1914). Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 2009. okt.1-től 2010 jan.10. (Ausstellungskatalog). A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai. Budapest 2009. S.75.

<sup>280</sup> Hinweis auf die Originalquelle in: Gerszi, Teréz: A magyar körrajzolás története a XIX. században. Akadémia kiadó. Budapest 1960. S. 113. Originalquelle: Pesti Műegylet Évkönyve.(Jahresbuch des Pester Kunstvereins) Pest 1859.

Im Aufsatz *Történelmi festészetünk és a Müncheni Akadémia* von Zsuzsanna Bakó liest man statt Leo Schöninger: Leo Schüninger. Hier ist offensichtlich ein Schreibfehler zu registrieren. Quelle des Aufsatzes: München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850-1914. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 2009. okt.1-től 2010 jan.10. A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai. Budapest 2009. S.75.

<sup>281</sup> Hinweis darauf in: Sinkó, Katalin: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. S.245.

<sup>282</sup> Hinweis darauf in: Széchy, Károly: Magyar festők. Wagner Sándor. In: Vasárnapi Újság.32.szám (Nr). 27.év.(Jhg). 1880. S.526. Auch in: Sinkó, Katalin: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. S.245. und S.250.

Darstellung fand in dem Publikum keine große Begeisterung.<sup>283</sup> Im Gegensatz dazu hatte Wagners Mut zur Tat und Hoffnung für das Bestehen Ungarns ausstrahlende Bild den Publikumsgeschmack getroffen - siehe oben Reaktion des Kunstvereins.

### 1.1 Die Wirkung von Piloty – formale Analyse

Man erlebt im Bild *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics* förmlich selbst mit, wie sich der Held mit dem obersten Angreifer bewusst zusammen in den Tod stürzt und damit den Gegner ratlos macht. Die minutiöse, fast photographisch genaue Ausarbeitung nicht nur der mittelalterlichen Soldatenkostüme, sondern aller Einzelheiten zeigt Wagners Gefühl für das materiell Stoffliche. Kriegsausrüstungen, architektonische Bauelemente sowie die einfühlsame Darstellung der Personen machen die Szene packend für den Betrachter und beziehen ihn praktisch ein. Selbst Details wie Kettenmaschen, Knöpfe, Schnüre, Schnurbindungen, Kopfbedeckungen, Stoffmuster setzt Wagner geradezu lebensecht in Szene. Die Erinnerung an Piloty und die französischen, belgischen und holländischen Vorbilder lässt sich bei Wagners präziser realistischer Stoffmalerei nicht leugnen.

Neben der meisterhaften maltechnischen Ausarbeitung der Requisiten ging Wagner bedacht mit dem Licht um. Das Licht erhält bei ihm die Aufgabe, die Dramatik der ausgewählten historischen Kriegsszene und zugleich die mit ihm verbundene Hoffnung im Bild zu unterstützen. Ebenso wie bei seinem Vorbild Piloty spielt das Licht ausschließlich als Stimmungssteigerer eine Rolle.

Nicht nur das maltechnische Können des 21-jährigen Schülers erinnert uns an seinen Meister, sondern auch die Entschlossenheit in seiner Darstellung der Geschichte. Wagners Geschichtsauffassung weicht allerdings in manchen Punkten –zumindest am Anfang seiner Karriere- von seinem Lehrer Piloty ab. Von der unterschiedlichen Themenwahl haben wir ja bereits berichtet. Wagnersweniger pessimistische Anschauung zeigt sich im oben beschriebenen Erstlingswerk. Die Hauptfigur Dugovics weist Eigenschaften wie Kraft, Mut, Aufopferungsbereitschaft, Einsatzbereitschaft für Ideale und für seine Mitmenschen auf – was sie zum Helden und Vorbild macht. Dieser ungarische Maler stellt nicht den Selbstmord eines

---

<sup>283</sup> Vgl.: Sinkó, Katalin: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. S.245. und S.250.



unglücklichen erbärmlichen Soldaten oder ein tragisches Menschenschicksal dar, sondern schildert einen hochkarätigen Kämpfer mit exzellenten menschlichen Eigenschaften, der einen heroischen Tod erleiden musste.<sup>284</sup> Wagner stellt in seinem Dugovics-Bild Fakten und zugleich das Spielen mit denselbigen dar. Auch in dieser Hinsicht hatte Piloty auf ihn gewirkt. Wagner baute nicht nur symbolische Elemente in das Bild ein, sondern stellte auch aktuelle Bezüge her. Damit lieferte er absichtlich und sehr pointiert eine "Geschichte für heute". Ein markantes Beispiel sei hier erwähnt: Die ungarische Flagge ist eine Trikolore mit den Farben Rot, Weiß und Grün, waagrecht untereinander. Zu sehen war diese Farbkombination bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf ungarischen Hängesiegeln.<sup>285</sup> Aber eine Nationalfahne als Zeichen der nationalen Identität und Symbol der staatlichen Selbstständigkeit ist die Trikolore erst seit dem Einfluss der Französischen Revolution.<sup>286</sup> Der Freimaurer Ignác Martinovics, Anführer der radikalen ungarischen Intellektuellen, hat sie kurz nach der Französischen Revolution eingeführt. Ihre offizielle Verwendung legte der XXI. Artikel der Aprilgesetze von 1848 fest, so dass die Nationalfahne mit der Trikolore und dem Wappen des Landes „bei allen offiziellen Festen und auf allen ungarischen Schiffen gehisst werden soll.“ Wir dürfen Wagners freien Umgang mit geschichtlichen Fakten nicht abwerten, als ginge es ihm leichtfertig um Anachronismen, bewusst falsche zeitliche Einordnung oder gar eine tendenziöse Geschichtsdarstellung, vielleicht auch mangels besseren Wissens. Sein Einsatz von Phantasie und bewusster Interpretation ist wohl begründet und sachgemäß, wenn auch oft sehr überraschend und faszinierend. Ein solches künstlerisches Phantasiespiel bedeutete für Wagner eine hilfreiche Methode, um seine positive Geschichtsanschauung ansteckend auszudrücken. Beabsichtigt war bei Wagner, der Allgemeinheit bei der Bewältigung ihrer Geschichte zu helfen und dazu Mut und Lust zu wecken.<sup>287</sup>

## 1. 2 Mögliche Vorlagen zum Bild

Eine solche Betonung der Gegenständlichkeit weist auf Wagners künstlerische Verwandtschaft mit Piloty, z.B. dessen grafisches Schlachtenbild *Die Schlacht bei Ampfing*

---

<sup>284</sup> Sein in München entstandenes, lebendiges und dabei zu Trost und Ermutigung anleitendes Schaffen wurde vor allem wegen dieser Qualitäten vom ungarischen Kunstverein mit dem Ankauf entsprechend honoriert, wie oben erwähnt.

<sup>285</sup> Vgl.: Tompos, Lilla: '48 hatása a magyar viseletre. In: Üzenet. 2003 Tavasz. Kiadta a Szabadkai Iróközösség. Digitalisiert unter dem Titel: A Zetna Magazin a vulkán alatt. Webseite: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/76/tompos.html> Zugriff vom 30.06.2010

<sup>286</sup> Vgl.: Pandula, Attila: Állami, nemzeti zászlók. Historia 02.2003. Digitalisierte Variante: <http://www.historia.hu/archivum/2003/0302pandula.htm> Zugriff vom 30.06.2010

<sup>287</sup> Siehe dazu Kleinkapitel *Piloty kontra Rankes historisch-kritische Methodologie*

(Abb.35a,b.<sup>288</sup>),hin. Eine ganze Sammlung mittelalterlicher Helme, Panzerhemden und Waffen versucht den Kriegsschauplatz möglichst authentisch darzustellen. Aus den vielen Entsprechungen bei den Details ist ersichtlich, dass Wagner vermutlich Pilotys Zeichnung gekannt hat. Möglicherweise diente sie ihm als Vorlage, z.B. bei der Anordnung der Soldaten: Frontal werden die Sieger gezeigt, hingegen die Verlierer mit dem Rücken zugekehrt, also die Sieger als Vorbild betrachtend.

Daneben konnten Wagner bei der Konstruktion etwa thematisch einschlägige, historische ungarische Kupferstiche aus der Barockzeit eine Hilfe sein, z.B. die graphische Arbeit über den *Mönch da Capestrano mit der Schlacht im Hintergrund* von Johann Andreas Pfeffel<sup>289</sup> oder der Kupferstich über die Sieger und Heldgestalt *da Capestrano* aus der Darstellung der *Schlacht von Nándorfehérvár* (heute Belgrad) von Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber (Abb.36.<sup>290</sup>). Auch etliche Originalwerke und Lithographien mit historischen Szenen aus jener Zeit von Béla Vizkelety und Wagners erstem Zeichenlehrer Henrik Weber boten für Wagner hilfreiches Material bei der Ausarbeitung historischer Kostüme und Requisiten seiner Bilder. Bei seiner Auswahl des Motivs hat Wagner wahrscheinlich die erste 1853 erschienene Geschichtsschreibung von László Szalay gekannt. Die vielen Übereinstimmungen in seinem Bild legen das Buch von 1853 als historisch-literarische Vorlage nahe.<sup>291</sup> Doch dies ist eine Vermutung, die wegen fehlender Quellen und konkreter Aussagen des Künstlers zur Entstehungsgeschichte dieses Bildes ohne Beweise bleiben muss.

### **1. 3 Geschichtlicher Hintergrund zum Inhalt Wagners Bild *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`***

„Wenn von den bayerischen Kirchtürmen pünktlich um 12 Uhr mittags die Glocken läuten, wird kaum jemandem bewusst sein, dass dieses traditionelle „Zwölfuhrläuten“ auf die Türkenzeit in Ungarn zurückgeht. Aus Dankbarkeit für den Sieg von Johann Hunyadi (ungarisch: Hunyadi János), dem Vater des ungarischen Königs Mathias Corvinus über Sultan

---

<sup>288</sup>Zur Abbildung: Karl Piloty: *Die Schlacht bei Ampfing* (1852). Staatliche Grafische Sammlung, München

<sup>289</sup>Zu diesem Bild: Johann Andreas Pfeffel: *Heiliger Johann de Capestrano mit der Schlacht im Hintergrund*. Um 1720. Sammlung von Zoltán Szilárdfy, Budapest.

<sup>290</sup>Zur Abbildung: Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber: *Heiliger Johann de Capestrano als Held der Schlacht von Nándorfehérvár*. Um 1750. Sammlung von András Csetényi.

<sup>291</sup>Kurze Zusammenfassung der Geschichte mit der Heldentat von Dugovics` nach Szalay in: Sinkó, Katalin: Aranyérmek, ezüstkoszorúk...S.246.

Mohamed II. in der Schlacht von Belgrad (ungarisch Nándorfehérvár) hatte Papst Calixtus III. diesen Brauch am 22. Juli 1456 für die ganze römische Kirche eingeführt.<sup>292</sup>

Zur Geschichte des „Zwölfuhrläutens“: Nach der Eroberung Konstantinopels 1453 expandierte das osmanische Reich immer mehr in Richtung Mitteleuropa. Anfangs war das Ziel nur die Eroberung Ofens (damals Ofen: heute Buda), später dann von ganz Mitteleuropa, endlich von ganz Westeuropa.<sup>293</sup> Im Juli 1456 setzte die osmanische Armee mit dem Überfall auf Ungarn ein. Diese Schlacht, in der die Ungarn gegen die osmanischen Truppen des Welteroberers Sultan Mohamed II. kämpften, begann genau am 4. Juli 1456 und endete am 22. Juli 1456.

Das muslimische Heer attackierte zuerst, mit großer Übermacht, die südlich liegende, ungarische Festungsstadt, Nándorfehérvár (heute Belgrad). Die Krieger nahmen diese Schlüsselfestung der Verteidigungslinie Ungarns mit ihrer Grenzwache unter Belagerung und eroberten sie.

Papst Calixtus III. erfuhr bereits im Frühjahr 1456, dass das osmanische Heer Ungarn erreicht hatte. Er erkannte sofort die große Gefahr für das ganze christliche Europa. Der verzweifelte Papst gab daraufhin, am 29. Juni 1456 (das war noch vor der Schlacht!), ein Gebetsedikt heraus. Die ganze christliche europäische Bevölkerung war offiziell zum nachhaltigen Beten um Gottes Hilfe gegen den türkischen Angriff aufgefordert. Als Verteidigungshelfer und Seelsorger wurde der italienische Franziskanermönch Giovanni da Capestrano (ungarisch: Kapisztrán János) nach Ungarn geschickt. Für unser heutiges Verständnis ist schwer nachvollziehbar, damals aber erwartet, übernahm mitten im Schlachtfeld da Capestrano die Rolle des anfeuernden Predigers. Diese Predigten mobilisierten Tausende Ungarn für den Abwehrkrieg, und so kam eine Truppe von 50 000 Soldaten zusammen. Währenddessen hatte das türkische Heer bereits Nándorfehérvár bis auf die Stadtfestung eingenommen. Trotz der türkischen Übermacht leisteten die vereinigten ungarischen Truppen, unter der Führung von János Hunyadi, Mihály Szilágyi und Giovanni da Capestrano, in der Festung immer noch

---

<sup>292</sup> Die Türkenzeit. In: Bayern-Ungarn Tausend Jahre. Katalog zur bayerischen Landesausstellung 2001. Hrsg. Wolfgang Jahn. Haus der bayerischen Geschichte. Augsburg 2001. S. 233.

Zum Mittagsläuten (ökumenisch bekannt als „Friedensgebet“) spricht man heute in den Kirchen den Vers:

„Verleih uns Frieden gnädiglich, Herr Gott, zu unseren Zeiten-. Es ist ja, Herr, kein anderer nicht, der für uns könnte streiten. Denn du unser Gott alleine!“ (Gotteslob und Evangelisches Gesangbuch) Der katholische „Rosenkranz“ wurde ja nach dem Sieg der Christen in der Seeschlacht bei Lepanto von Rom weltweit verbindlich gemacht, ist also auch ein Friedenssymbol.

<sup>293</sup> Wer heute als Urlauber nach Marseille kommt, erkennt dort zwar die große Marienstatue, die alle Schiffe zuerst bei der Heimkehr sehen, findet sich aber in einer durch und durch orientalischen und vom Islam geprägten Stadt. Die Franzosen sagen jedem Touristen, der über Verständnisschwierigkeiten klagt: Denk dir nichts dabei! Deren Französisch versteht auch keiner von uns! Falls die Türkei doch zu Europa kommt und dann Europa arabisch dominiert wird, wissen wir, also was uns blüht. Verstehen wir diesen ungarischen Feldherrn und die europäische Erleichterung jetzt?

Widerstand. Als hervorragender Festungsverteidiger ist hier der treue Soldat Hunyadis, Titusz Dugovics herauszuheben. Nach dem Bericht des Historikers László Kósa gelang es den Türken zwar, den Rossschweif<sup>294</sup> auf die ungarische Burg mit hoch zu nehmen<sup>295</sup>, aber nun kam es zu der von Wagner gemalten Szene: Der tapfere Soldat Dugovics riss unter Aufopferung seines eigenen Lebens den türkischen Frontkämpfer samt seinem mit dem Halbmond verzierten Rossschweif in die Tiefe. Dies verunsicherte und verwirrte die gesamten Angreifer. Daraufhin gelang es den vereinten Ungarn, die Türken taktisch zurückzudrängen. Jene gaben endlich die Belagerung auf und zogen ab. Damit war eine der wichtigsten Festungen Ungarns gerettet und „ganz Mitteleuropa für Jahrzehnte von dem türkischen Druck befreit.“<sup>296</sup>

#### **1. 4 Der Festungsverteidiger und Selbstaufopferer, Titusz Dugovics in Wagners Bild**

Für die damalige Zeit überraschend, stellte Wagners packendes Bild Dugovics nicht ringend, nicht besonders aggressiv kämpfend dar, sondern in einer Szene der Aufopferung und Hingabe. Da ist einer zum Sterben bereit, um viele andere zu retten - kein überzogenes Pathos, keine hasserfüllte Darstellung des Feindes. Eher noch steht beiden Kämpfern ehrlicher Schrecken über die tödliche Grausamkeit des Krieges in den Gesichtern. In dieser Hinsicht war (und ist heute noch) Dugovics und seine Tat nicht nur für Ungarn, sondern auch für das ganze christlich kultivierte Europa von Bedeutung.

Während die anderen Soldaten miteinander kämpfen und in Bewegung sind, erscheint der wie ein Adelige gekleidete Dugovics eher starr (wie eine Skulptur). Dies ließe sich als symbolischer Wert interpretieren, als Zeichen: Hier steht ein Denkmal, hier siehst du eine wichtige Gestalt der europäischen Geschichte! Im Gegensatz zu Dugovics` Körperhaltung weist sein Gesichtsausdruck auf tiefe innere Bewegung hin. Er blickt opferbereit auf seine ungarische Flagge. Dabei zeigt er auf den klaren, hellen Himmel über sich und sendet damit

---

<sup>294</sup> Ein osmanischer Rossschweif ist an einem runden, ornamental bemalten Holzschaft angebracht, dessen Spitze ein vergoldeter Weißblechknäuf mit einem Halbmond zierte. Ähnlich wie die Tugs (an einer Stange befestigt, mit Rosshaargeflechten) diente der Rossschweif als Befehl- und Würdezeichen.

<sup>295</sup> Hier liess man, dass es dem türkischen Soldaten sogar gelungen war, die Fahne auf die Burg aufzustecken. Nach bzw. wegen dieser Tat griff Dugovics ein. Vgl.: Kósa, László: Die Ungarn ihre Geschichte und Kultur. Akadémia kiadó. Budapest 1994. S. 110. Auf dem Bild von Wagner sieht man jedoch nur den Kampf zwischen den Gegnern oben an der Burgmauer. Dabei hält der türkische Kämpfer die Fahne mit dem Rossschweif in seiner Hand.

<sup>296</sup>Kósa, László: Die Ungarn ihre Geschichte und Kultur. S. 110.

eine tröstende Botschaft für die Nachwelt. Diese Selbstaufopferung für die ungarische Flagge und Freiheit wird zum Signal, das nicht nur für Ungarn in die Zukunft weist. Es geht um die Bewahrung der Unabhängigkeit Ungarns, wie Europas gegenüber der osmanischen Expansion. Dazu der klare Hinweis auf den Himmel über ihnen, der sie beschützt und auf den der mahnende Finger von Titusz Dugovics deutet.

Der junge Wagner vereinigte in diesem Bild alles, was er in drei Jahren bei Piloty gelernt hatte.<sup>297</sup> Der ungarische Schüler von Piloty und Wagner, Pál Szinyei Merse, schrieb über die Arbeitsweise seines Professors Folgendes: „Piloty nimmt seine Aufgabe sehr ernst, er lässt die Schüler nicht aus der Hand bis er das Äußerste aus ihnen herausgeholt hat. Er zwingt den Schüler, über sich hinauszuwachsen.“<sup>298</sup> Diese Form der Pädagogik zeigt auch bei Wagner Wirkung. Nur so konnte ein erst 21-Jähriger solch ein Monumentalbild in derartiger Qualität zustande bringen.

## **1.5 Kurze Detailbetrachtungen zu Bildaufbau, Beleuchtungseffekte**

Ebenso wie sein Münchner Meister bevorzugte Wagner große Räume, in denen neben der Haupthandlung im Vordergrund auch Perspektiven wie weiträumige und dabei doch fein ausgearbeitete Landschaften deutlich werden. Damit war der Akzent auf ein realistisches, lebensnahes Erscheinungsbild einer Geschichtshandlung gelegt, wobei er immer eine klare Botschaft vermittelt. Der ungarische Kunsthistoriker Lajos Homer schrieb zu Pilotys Bildkonstruktionsauffassung: „Piloty lehnte die alte Regel des Bildaufbaus [gemeint ist das Dreieck] strikt ab. Er lehrte, dass eine solche [immer für alles gültige Bildaufbauregel für ihn] nicht existiere. Man solle die Figuren genau so auf die Leinwand projizieren, wie sie tatsächlich auf der Bühne des Lebens erscheinen. Man solle dabei der Realität folgen und das

---

<sup>297</sup> Positive anerkennende Kritik zu diesem historischen Bild liest man überraschender Weise in einer der wichtigsten im Sozialismus geschriebenen kunsthistorischen Schriften von Lajos Fülep und Ana Zádor. Hier wird vor allem Wagners Themenwahl geschätzt, die auf einen starken Patriotismus hinweist. In: Fülep, Lajos / Zádor, Anna: A magyarországi művészet történet. Corvina kiadó. Budapest 1970. S. 399-400.

<sup>298</sup> Lázár, Béla: Szinyei-Merse Pál ifjúkori levelei. Művészet. 2. szám.(Nr.) 8. évf.(Jhg.) 1909. S. 122-130. Digitalisierte Variante: <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00044/122-130-szinyei.htm> Zugriff vom 19.04. 2011

Bild müsse zum Täuschen ähnlich sein<sup>299</sup> sowie den Betrachter gleichsam einbeziehen. Auf die Rechtfertigung und Anfragen zur künstlerischen Freiheit wurde oben bereits hingewiesen.

Bei dem Werk *Die Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`* kann der Eindruck gewonnen werden, dass Wagner sogar Pilotys realistischen Bildaufbau erneut aufgreift. Er setzt die Bildhandlung in die Natur, unter den freien Himmel, nicht auf eine Bühne in einem überdachten Theater, so gern er sonst verschiedene dem Theater entnommene Effekte einbezog. Man gewinnt in der Tat weniger den Eindruck einer innenräumlichen, bühnenhaften Inszenierung, sondern sieht eine Szene auf einer Freiluftbühne oder einen Ausschnitt eines historischen Films. Der Einbezug von Natur und Landschaft steigert die Lebendigkeit. Nicht zu vergessen dabei ist auch die bewusste Einbeziehung der "inneren" Landschaft bei Personen und Betrachter in emotionaler Hinsicht.

Wagners *Bild* weist ein nahezu quadratisches Format auf. Die zentrale Handlungsgruppe nimmt dabei im eigenen Bildformat wie auch der Festungsblock die Disposition des Quadrats auf. Der Haupthandlung gibt Wagner drei Viertel des Raumes und den Vordergrund. Parallel dazu öffnet sich in der Tiefe hinter der Schlachtszene ein kleiner Bildraum, in dem der Künstler das Kriegsfeld hinten im Festungsturm mit dem Fahnen trägerkreuz darstellt. Auch im weiten Hintergrund ragt ein Turm auf. Klar vom Licht erhellt, wird er bereits zu einem Vorzeichen des Sieges über den expandierenden Islam.

Der unterschiedlich (mal hell mal dunkel) beleuchtete Himmel füllt ein Drittel des Bildes als Stimmungsträger. (Hinweis auf den "Gott über uns"? Dugovics jedenfalls zeigt auf ihn!) Je nach Gefahrenzonen wurden die Himmelsfarben abgewechselt. Im Kriegsschauplatz rechts, neben dem Kreuzturm, wo Dugovics` rettende Tat noch nicht zu ahnen ist, ist der Himmel die Gefahr unterstreichend graublau. Dieses drohende Graublau löst sich jedoch über Dugovics` Truppe auf in ein leuchtendes Weiß. Dugovics` Mimik und Gestik werden wie von einem Spot erhellt. Vom Himmel erhellt taucht das Doppelkreuz hinter Dugovics auf, vergleichbar dem Symbol der apostolischen Würde des ersten christlichen Königs von Ungarn, Szent István (deutsch: Stefan des Heiligen).

---

<sup>299</sup> Homér, Lajos: Gyula Benczúr. Karcag. 1938. S. 14. Originaltext: „[Piloty] elvetette a képszerkesztés régi szabályait. Azt tanította, hogy olyasmi nem is létezik, úgy kell az alakokat a vászonra vetíteni, amint azok az élet színpadán szerepelnek. Magát a valóságot kell követni. Olyan legyen a kép, hogy a szemlélőt megtévevessze.“

## 2 Wagners Geschichtsgemälde: *Izabella királyné búcsúja Erdélytől*

### (*Isabellas Abschied von Siebenbürgen*)

Das Werk *Isabellas Abschied von Siebenbürgen* (Abb.37.<sup>300</sup>) ist 1863, vier Jahre nach dem Bild *Die Selbstaufopferung des Dugonics Titusz*, in München entstanden. Dieses Gemälde brachte Wagner, ebenso wie seine Fresken im Vigadó (Redoutengebäude) in Pest und im bayerischen Nationalmuseum in München, den großen internationalen Erfolg. So schrieb beispielsweise der zeitgenössische deutsche Kunsthistoriker Friedrich Pecht über Wagner und seine Werke: „Ähnlich veranlagt wie Piloty, doch viel lebendiger ist der Deutsch-Ungar Alexander Wagner, der erst den Abschied der Isabella Zápolya von den Siebenbürgern schildert, dann besonders mit einem Freskobilde den Mathias Corvinus, wie der in einem Turnier siegt (Pesther Redoutensaal), Aufsehen machte die Frische, mit welcher er die jugendlichen Helden darstellte. Ebenso gehören seine Fresken im alten Bayerischen Nationalmuseum (in München) wie das Bild vom *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg* und eine *Vermählungsszene* zu den besseren Bildern unserer Zeit durch die klare Komposition und gute Charakteristik der historischen Figuren.“<sup>301</sup>

Bis 1865 hatte das *Isabella*-Bild mehrere Besitzer. Danach gewann es eine kunstliebende Ungarin namens Teonimphia Janitsáry anlässlich einer Verlosung bei der *Ungarischen Gesellschaft der Bildenden Künste*. 1867 schenkte sie das Bild der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Die Akademie nahm diese großzügige Schenkung an und gab das Bild später weiter an die staatliche Gemäldegalerie in Budapest.<sup>302</sup> Außerdem wurde es von der *Ungarischen Gesellschaft der Bildenden Künste* ebenso wie das *Dugovics*-Bild für ein Kunstblatt empfohlen, wobei Wagner selbst die lithographischen Druckplatten dafür fertigte.<sup>303</sup>

---

<sup>300</sup>Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: *Isabellas Abschied von Siebenbürgen* Öl auf Leinwand 135 X 171 cm (1863) heute in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest Bildquelle: [www.hung-art.hu](http://www.hung-art.hu)

<sup>301</sup>Pecht, Friedrich: *Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. Verlaganstalt für Kunst und Wissenschaft. München 1888. S. 253.

<sup>302</sup>Vgl.: Sinkó, Katalin: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk...*S.250.

Zu diesem Gemälde malte Wagner 1863 eine Ölskizze. Sie befindet sich ebenfalls in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest (MNG). Eine Abbildung davon findet man in: München Magyarul. *Magyar művészek Münchenben 1850-1914. Kiállítási katalógus*.MNG. Budapest 2009. S. 174.

<sup>303</sup>Vgl.: Gerszi, Teréz: *A magyar körrajzolás története a XIX. században*. S.76.

Wegen seiner gefühlvollen Geschichtsdarstellung schätzte das ungarische Publikum das Isabella-Gemälde sehr, allerdings fand sich auch Kritik in manchen Rezensionen, die eine solche eher melancholische Gefühlsdarstellung beim historischen Porträt einer Königin nicht angemessen fanden und dieses Bild damit nicht als Geschichtsdarstellung gelten ließen, sondern allenfalls als Genrebild historischen Inhalts anerkannten.<sup>304</sup>

Warum war dieses Bild bei dem Publikum so beliebt? Seit dem Ende der 1850er Jahre werteten die ungarischen Künstler immer mehr geschichtliche Frauenfiguren des Landes künstlerisch auf. Dies hing mit dem größeren gesellschaftlichen Ansehen, höherer Bildung und gestiegenen geistigen Interessen dieser besonderen Frauen Ungarns zusammen. Nach dem Freiheitskrieg von 1848/49 wurden viele Frauen alleinerziehend. Für die Ungarn bedeutete die Familie mit der Mutter als Ernährerin ein Zeichen für die letzte persönliche Autonomie und sie rückten sie ins Zentrum des Gesellschaftslebens.<sup>305</sup> Dies erkannten auch die bildenden Künstler und Intellektuellen. Mit den Frauendarstellungen in ihren Kunstwerken, die oft auch in verschiedenen Zeitschriften publiziert wurden, stellten sie sich die Aufgabe, allen alleinstehenden Müttern des Landes mit der Darstellung beispielhafter Frauentypen aus der Heimatgeschichte ein Hoffnungszeichen und eine gewisse Ermutigung zu präsentieren.

Diese soziale Problemstellung griffen damals Zeitschriften wie die *Nefelejcs* (Vergiss nicht) auf. Sie widmete sich den Frauen in Ungarn in einem Artikel, welcher sie als heimatliebend und für die eigene Kultur zu Opfern bereit<sup>306</sup> beschrieb. Eine Mutter in Ungarn „ist bereit, sich von ihrem Mann und sogar, wie die Mutter der Gracchen, von ihren Söhnen zu trennen, wenn die Fahne der Freiheit sie [gemeint ihren Mann und ihre Söhne] in den Krieg ruft“<sup>307</sup>. Man sah darin ihre gesellschaftliche Gleichstellung mit dem Mann. Daneben erwarteten die Berichterstatter dieser Zeitschrift Interesse bei den Frauen an der Weiterbildung, wobei ihnen weibliche Vorbilder aus der Geschichte nahegebracht werden sollten und das Idealbild für Frauen und Mütter z.B. die ungarische Königin Isabella war.

In den 1860er Jahren veröffentlichten Frauenzeitschriften<sup>308</sup> oder Familienzeitschriften<sup>309</sup> programmatisch historische Frauendarstellungen mit Textbegleitung. Der Schwerpunkt bei

---

<sup>304</sup> Hinweis darauf in Sinkó, Katalin: Aranyérmek, ezüstkoszorúk...S.250.

<sup>305</sup> Vgl.: Fábri, Anna: „A szép tiltott táj felé“. A magyar ironok története két századforduló között (1795-1905). Budapest 1996. S. 81-84. Auch in: Fábri, Anna: Közíró vagy szépiró? Írói szerepkör és társadalmi-kulturalis indíttatás összefüggései 19.századi magyar ironok munkásságában. In: Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben. Szerk. (Hrsg.): Nagy, Béata / Sárdi, Margit . Budapest 1997. S. 51-61. (Hinweis auf diese Quelle in Történelem – kép. S. 597)

<sup>306</sup> A magyar nő és a hazai történelem. In: Nefelejcs. 7. szám. (7. Nr.) 1865. (Szeptember 03.) S. 317.

<sup>307</sup> Ebd. Originaltext: „ha a szabadság lengő zászlója férjét csatába hja attól, sőt, mint a Gracchusok anyja, fiaitól is kész megválni.“

<sup>308</sup> z.B. *Nővilág* (Frauenwelt), *Pesti Hölgdydivatlap* (Pester Frauenmodezeitung)



der Auswahl dieser Werke lag meistens auf der gefühlsbetonten Formsprache des Biedermeiers und nicht auf einer heldenhaft akademisch geschilderten Historie. Ein wichtiges Motiv bei diesen neu publizierten Frauendarstellungen war die mütterliche Liebe. Auch die Geschichte der Königin Isabella diente hierzu als Inspirationsquelle. Die Familienzeitschrift *Családi kör* (Familienkreis) publizierte 1860 als erste eine historische Illustration mit Bilderklärung. Sie stellte die Abschiednahme Isabellas von ihrem Königreich dar. Wagner diente diese Illustration als Vorlage für seine drei Jahre später geschaffene *Isabella*-Komposition.<sup>310</sup> Béla Vizkeletys geschichtliche Arbeit *Der Abschied der Königin Isabella von Siebenbürgen* (auch von 1860) unterstützte vermutlich ebenso diesen Schwerpunkt der Darstellung Wagners.<sup>311</sup> Die leidende, opferbereite Mutterfigur Isabella faszinierte damals die ungarischen Maler so sehr, dass kurz nach Wagners Bild noch weitere Werke entstanden sind: *Izabella királyné anyai önfelalozása* (1864) (*Die mütterliche Aufopferung der Königin Isabella*) von Béla Vizkelety oder *Izabella bemutatja fiát a török követnek* (1866) (*Isabella zeigt ihren Sohn dem türkischen Botschafter*) von Bálint Kiss.

## **2.1 Geschichtlicher Hintergrund zur Handlung und die Vorlagen zu *Isabellas Abschied von Siebenbürgen***

Thematisch gesehen ist in Wagners *Isabella*-Ölbild ebenfalls die Zeitspanne der osmanischen Bedrohung Ungarns bearbeitet. Die Ausführungsweise fällt dabei jedoch vollkommen anders aus. Hier sehen wir nun eine führende Frauengestalt der ungarischen Geschichte, die nicht während einer politischen oder militärischen Handlung dargestellt ist, sondern einsam, melancholisch, still und in sich versunken. Dieser intime Zustand wird dem Betrachter von Wagner sehr bewusst vor Augen geführt. Psychologisch feinfühlig gibt er Einblick in eine sehr schwere Zeit und Stunde im Leben der Königin Isabella, die auf ein historisches Ereignis zurückzuführen ist. Zum Verständnis der dargestellten Melancholie benötigen wir heute einige Informationen zur Situation der Königin in der damaligen Zeit.

---

<sup>309</sup> z.B. *Családi kör* (Familienkreis)

<sup>310</sup> Vgl.: Révész, Emese: A női történelemkép. In: *Történelem – kép*. S.592.

<sup>311</sup> Ebd.

1526, siebzig Jahre nach dem ungarischen Sieg im Nándorfehérvár (Belgrad), war es den osmanischen Truppen in Mohács gelungen, die ungarische Verteidigung niederzuschlagen. Dies führte dann zur Einnahme Budas (1541) und zur Dreiteilung Ungarns in das Königreich Ungarn, Türkisch-Ungarn und das Fürstentum Siebenbürgen. Der damalige ungarische König, János (Johann) Zápolya, heiratete 1539 die polnische Königstochter Isabella Jagiellonica. Ein Jahr später brachte sie einen Sohn, Zsigmond (Sigismund), zur Welt. Kurz nach der Geburt des Prinzen starb sein Vater. Danach begann Isabellas Kampf als Königin und Witwe um den ungarischen Thron für ihren unmündigen Sohn. Dieser wurde als *Kind electus rex* (gewählter König), um das Königshaus gegenüber den Türken, aber auch gegen die Habsburger zu sichern.

1541 hatte Isabella von Sultan Süleyman I. das Fürstentum Siebenbürgen zugewiesen bekommen, wo sie die Regentschaft für ihren Sohn gegen alle Widerstände übernahm. Die tatsächliche politische Macht lag jedoch in den Händen des Kardinals György Frater (auch Georg Martinuzzi genannt). In jener zerrissenen Lage sah der Kardinal die einzige Lösung für die Konsolidierung des Landes in der Wiedervereinigung Ungarns. Dazu verband sich Kardinal Frater mit dem Habsburger Ferdinand I. in der Hoffnung, gemeinsam die Türken zurückzudrängen. Damit war Isabella gezwungen, das Fürstentum Siebenbürgen an Ferdinand von Habsburg abzutreten. Unglücklich und bekümmert verließ Isabella daraufhin Siebenbürgen, das durch den Vertrag von Nyírbátor (1549) offiziell bereits dem Kaiser Ferdinand gehörte. Mit ihrem Sohn und einigen Ratgebern fuhr sie zuerst nach Kassa (heute Kosice/Slowakei) und kehrte danach in ihr Heimatland Polen zurück.<sup>312</sup> Dieser Moment der Ausreise ist in Wagners Gemälde dargestellt, als sie gerade noch einmal voller Wehmut zurückschaut.

1556 trat ein Wendepunkt in Isabellas Leben ein, als die siebenbürgischen Stände sie als Regentin in das Fürstentum zurückriefen. So kam sie mit ihrem Sohn und dem treuesten Ratgeber, Mihály Csáky, dem Ruf nach und begann sofort eine siebenbürgische Kanzlei und eine funktionierende Regierung aufzubauen. Bis zu ihrem Tod 1559 hielt sie gemeinsam mit ihrem Sohn Siebenbürgen in ihren starken Händen.

---

<sup>312</sup>Vgl.: Hauszmann, János: Ungarn. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2004. S.97-100. Hierzu auch in: Kósa, László: Die Ungarn ihre Geschichte und Kultur. S.115-117.

## 2.2 Die Legende über den Baum der Königin Isabella

An dieser Stelle ist es wichtig, an die 1551 geschriebene Legende *Der Baum der Königin Isabella* zu erinnern, die 1857 in einem Sammelband mit Erzählungen von Laszló Kövály erschienen ist. Der Rückblick auf diese Legende ist deshalb relevant, weil sie die Entstehung von Wagners Bild *Isabellas Abschied von Siebenbürgen* sicherlich beeinflusste. Dies wagt die Autorin hier deshalb zu behaupten, weil dieser Text an vielen Stellen mit dem Bild Wagners bis ins Detail übereinstimmt. Isabellas Verlassen Siebenbürgens ist in dieser Legende wie folgt geschildert: „Nachdem Isabella den Thron und ihr Land übergab, fuhr sie mit ihrem Sohn, Péter Petrovics, und ihrem Vertrauten Mihály Csáky über den Messzes Berg nach Kassa (slowakisch Kosice). Am 19. Juli verbrachten sie die Nacht in Egregy. Danach setzte Isabella ihre traurige Fahrt nach Kassa fort. Entlang dem Messzes Gebirge stieg sie einmal aus ihrer Kutsche aus und blickte zum letzten Mal auf ihre schöne Heimat zurück. An dem Baum, unter dem sie das letzte „Gott segne dich!“ stockend aussprach, ihre Abschiedstränen weinte und noch einmal einen Blick auf Siebenbürgen warf, ritzte sie in ihrer Verzweiflung die drei Buchstaben S. F. V. (Sic Fata Volunt - Das Schicksal wollte so) in die Rinde dieses stattlichen Baumes ein.“<sup>313</sup>

In der oben geschilderten Legende ist die Baumart nicht bezeichnet. Aber in verschiedenen biographischen Schriften erscheint der Baum mit den Ritzstellen einmal als Linde, einmal als Eiche.<sup>314</sup> Wagner konstruierte in seinem Bild eine starke stattliche Eiche. Dies lässt vermuten, dass er auch die Denkschrift von Erzbischof Ferenc Forgách kannte, in der ganz konkret auf eine Eiche hingewiesen wird.<sup>315</sup>

---

<sup>313</sup> L. Schezaetus Ruinae panonicae. 82. l. Hinweis auf diese Quelle in Száz történelmi rege. Hrsg.: Kövály, László. Stein János könyvkereskedés. Kolozsvár 1857. S. 93. Digitalisierte Version: <http://mek.oszk.hu/03700/03745/03745.htm#46> Zugriff vom 11.10.2010

<sup>314</sup> Einer der bedeutendsten, zeitgenössischen Schriftsteller Ungarns, Mór Jókai erwähnt in seinem Aufsatz *Frater György*, dass Isabella ihr S. F. V. Zeichen in die Rinde einer Linde einritzte. In: Jókai, Mór: *A magyar nemzet története regényes rajzokban*. Nagyfejezet (Großkapitel) *Frater György*. Kisfejezet (Kleinkapitel) LVI. *Sic fata volunt*. Mercator Stúdió. Szentendre 2007. S. 261. Digitalisiert auf der Webseite der staatlichen Széchényi Bibliothek in Budapest: <http://mek.niif.hu/00800/00841/html/> Zugriff vom 11.10.2010.

Jókai gegenüber erwähnt der Erzbischof von Esztergom, Ferenc Forgács in seiner *Emlékirat* (Denkschrift) an die Zeitspanne 1540-1572 eine Eiche. In: Forgách, Ferenc: *Emlékirat*. Szépirodalmi könyvkiadó. Budapest 1982. S. 136-167.

<sup>315</sup> Vgl.: Ferenc Forgács Bericht über die Ereignisse zwischen 1540 und 1572 in Siebenbürgen. In: Forgách, Ferenc: *Emlékirat*. S. 136-167.

## 2.3 Die Darstellung Isabellas in Wagners Ölgemälde

Wagners Bild gehört zum empfindsamen Genre innerhalb der Historienmalerei. Die Darstellung der Abschiednahme der Statthalterin von ihrem an Naturschätzen, Burgen und Festungen reichen Land Siebenbürgen (ungarisch: Erdély) erzählt nichts über die weiteren Lebensdaten Isabellas. Im Mittelpunkt des Bildes steht wieder Wagners Lieblingsmotiv, die Aufopferung und Hingabe, also eine starke emotionale Dimension. Diesmal schildert er eine führende politische Frauenfigur, die im Land gleichzeitig als typische leidenschaftlich liebende Muttergestalt populär ist. Wagners so betont weibliche Herrscherfigur erinnert uns an Pilotys Thusnelda im folgenden Bild aus dem germanischen Sagenkreis: Thusnelda im Triumphzug des Germanicus (1873).<sup>316</sup> (Abb.38.<sup>317</sup>)

Beide Frauen sind in tiefen Spannungen wiedergegeben. Sie sind mit ihren Kindern vollkommen auf sich gestellt. (An dieser Stelle lässt sich Pilotys Einfühlungsvermögen für leidende Mutterfiguren, wie in seinem Genrebild der *Amme am Bett ihres sterbenden Kindes*, deutlich erkennen.) Isabella und Thusnelda wurden von ihren Männern getrennt und sehen sich nun politischen Machtspielen gegenüber völlig ausgeliefert. Trotz ihrer Hilflosigkeit und aller Demütigung bleibt ihnen ihr aufrechter, tapferer Charakter, ebenso wie die treue Liebe zu ihren Ehegatten. Ihre majestätischen Gewänder und aufrechte, sichtlich ungebrochene Haltung flößen dem Betrachter Ehrfurcht ein. Die Ausstrahlung weiblicher Autorität an diesen Mutterfiguren Pilotys und Wagners trägt für den Betrachter Vorbildcharakter in Bezug auf eine persönliche Verbindlichkeit. Gerade wegen dieser Präsentation prominenter Frauen als souveräne weibliche Figuren und damit Bildungsideal sowie nonkonformistische politische Größen waren Wagners und Pilotys Monumentalwerke beim Publikum besonders beliebt und hoch angesehen.

Dass auch Wagner die charakterstarke Figur der germanischen sagenhaften Heldin Thusnelda sehr schätzte, zeigte er darin, dass er neben dem Bild von Isabella auch von jener eine Komposition mit dem Titel *Teutoburger Wald* malte (im Privatbesitz in Berlin)<sup>318</sup>. Nach der Überlieferung steht Thusnelda auf der linken Seite des Bildes (als eine Figur der

---

<sup>316</sup>Zu Pilotys Thusnelda-Bild mehr in: Wurst, Jürgen / Langheiter, Alexander: *Monachia von Carl Theodor von Piloty im Münchner Rathaus*; [anlässlich der Restaurierung und Wiederanbringung von Carl Theodor von Pilotys Monumentalgemälde „Monachia“ im Großen Sitzungssaal des Münchner Rathauses im September 2004]. München. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München 2005.

<sup>317</sup> Zur Abbildung: Karl Piloty: Thusnelda im Triumphzug des Germanicus (1873). Öl auf Leinwand. 490 x 710 cm. Neue Pinakothek in München. Bildquelle: [www.pinakothek.de](http://www.pinakothek.de)

<sup>318</sup> Hinweis auf diese Information in: István Wagner: Wagner Sándor. Unveröffentlichtes Manuskript. Fundort: Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie Budapest. Um Erlaubnis für die Benutzung dieses Manuskriptes wurde im Januar 2010 per Telefon bei István Wagner angefragt

Vergangenheit) in einem weiten Gewand, mit offenen Haaren. Aus dem dunklen Wald erscheinen von rechts unerwartet römische Soldaten und überfallen die hilflose Frau.<sup>319</sup> Verbindend wird uns die eine wie die andere Frau in das Schicksal ergeben gezeigt, was beide heroisch macht.

## **2.4 Formale Analyse: Detailbetrachtungen zu Bildaufbau, Beleuchtungseffekten und Farbgebungen**

Dieses Bild weist ein rechteckiges Format auf, das dem Ausmaß der holländischen Landschaftspanoramabilder des 17. Jahrhunderts entspricht. Der untere Bereich des Bildes bis zur Horizontlinie nimmt etwas weniger als die Hälfte des Bildes ein. Dieser Bereich teilt sich in drei Ebenen auf: Vordergrund, Mitte, Hintergrund. In der oberen Bildhälfte erstreckt sich der Himmel mit seinen Wolkenstreifen. Im Vordergrund, leicht nach rechts versetzt, sehen wir das Hauptmotiv. Isabella lehnt sich an den stämmigen, mächtigen Eichenbaum. Unter seinem Laub blickt sie traurig auf das prächtige Land zurück. Die Berge, Wälder, Pflanzen, die Erde und das Gras in der unteren Bildhälfte stehen als Symbole für das üppige, blühende Siebenbürgen. Rechts vorne, neben den Wurzeln des alten Eichenbaums, öffnet sich ein anderes Blickfeld: Der Legende entsprechend, erwartet Isabella dort die Pferdekutsche mit dem treuen Begleiter (vermutlich Mihály Csáky), schon bestrahlt vom Hoffnungslicht kommender Zeiten. Mit dieser Anordnung schafft Wagner eine klare Einteilung, in der Isabella zurückblickt. Isabellas weitere Fahrt nach Kassa wird sich vom Betrachter aus nach rechts fortsetzen. Auch in diesem Bild schuf der Ungar, wie er es bei Piloty erlernt hatte, eine klare Anordnung und eine ebenso hintergründig durchdachte Komposition.

Wagner setzt dieses Szenario, vergleichbar mit dem der *Schlacht von Nándorfehérvár* (Belgrad), unter den freien Himmel. Man gewinnt wieder den Eindruck, als ob die Handlung aus einer Freilichtaufführung in der Natur entnommen wäre. Die innovative Bewegungskraft dieser Art geschichtlicher Freilichtdarstellung weist Wagner mit seiner souveränen Art der Regie als einen Vorreiter aus, so als ob er im Regisseurstuhl eines modernen Geschichtsfilms säße.

---

<sup>319</sup> Ebd.

Bei Wagner stellt sich in jedem seiner Bilder erneut die Frage: Wo kommt bei ihm diesmal wohl das Licht her? Strahlt es von einem Punkt im Gemälde aus? Natürliches Licht heißt für Wagner viel mehr als Licht und Schatten der Tagessonne. Stimmungen und die innere Verfassung der Figuren werden als Licht und Schatten gleichnishaft dargestellt. Salopp gesagt bedeutet das, dass ein Künstler wie Wagner die natürliche Sonne eigentlich gar nicht benötigt, um eine Szene oder auch nur einen Ausschnitt davon beeindruckend hell oder düster erscheinen zu lassen. Der virtuose und äußerst kreative Umgang mit Licht und Schatten in der Natur bildet eine seiner Stärken. In dem Bild der scheidenden Isabella liegt Siebenbürgen im Dunkel der Vergangenheit. Nicht düster (sondern eher melancholisch), trotz aller Erfahrungen von Leid, malt Wagner Isabellas Gesicht. Und es scheint -ungeachtet der Tatsache schwerer Wolken am Himmel- mildes Sonnenlicht der Zukunft bereits auf die zur Weiterfahrt wartende Kutsche und die leicht gelblich schimmernden Pferde. Wagner versteht es, bei Bedarf auch die "Sonne *hinter* den Wolken" zu zeigen, so dass sich gleichsam die neue Hoffnung bereits erkennen lässt.

Den beherrschenden **Farbenklang** dieser Darstellung komponiert Wagner aus den unterschiedlichen dunklen bzw. hellen Braun-, Grün-, Gelb-, Rot- und Blautönen. Abstufung und Tiefenwirkung erreicht Wagner an manchen Stellen durch Beimischung von Grau- und Schwarzbraun sowie mit dickschichtigerem Farbauftrag. Die Helligkeit der Bodenflächen wird nicht durch Beimischung von Weiß erzielt, sondern mit dünnem Farbauftrag. Diese Farbauswahl erinnert uns an die klassizistische Farbgebung, wo das Braun, Gelb, Grau und Rot in unterschiedlichen Abstufungen den Farbton vieler Darstellungen beeinflussten. Ein Vertreter dieser Richtung war etwa der französische Maler Jaques Louis David.

Der untere Himmelteil der Isabella-Darstellung ist dagegen mit einem deckenden Hellblau bemalt. Dies ergibt einen Kontrast zum dunkleren Boden. Diese feine Farbbewegung am Himmel macht nicht nur die Wetterverhältnisse sichtbar, sondern darüber hinaus wird beim Betrachter eine Stimmung erzeugt. Die gleichmäßige Verteilung des Tiefschwarzes am Boden und des leuchtenden Hellen am Himmel schaffen im Bild eine Farbharmonie.

## V Wagners Berufung als Hilfslehrer und ordentlicher Professor an die Königliche Akademie der Bildenden Künste München

Zwischen 1861 und 1864, während der Arbeit an dem *Isabella*-Bild, bekam Wagner gemeinsam mit seinem Landsmann Bertalan Székely vom alten Bayerischen Nationalmuseum (Abb.39. 40.<sup>320</sup>) in München (heute Staatliches Museum für Völkerkunde) die Aufträge für die monumentalen Wandbilder: *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg* und *Vermählung Ottos II. von Bayern*.<sup>321</sup> Bei diesen Bildern handelte es sich um ein Mammutunternehmen des Königs

Anders als im Maximilianeum, wo Maximilian eine Reihe großformatiger Ölbilder mit Hauptszenen der Weltgeschichte ausführen ließ, bestellte er für den ersten Stock seines Bayerischen Nationalmuseums 143 Wandbilder mit Hauptszenen der bayerischen Geschichte unter der Wittelsbacher Herrscherdynastie. Allerdings gibt es über diesen der Öffentlichkeit weitgehend unbekanntem Bildzyklus zur bayerischen Geschichte kaum Literatur. Von der zeitgenössischen Kritik wurde er kunsthistorisch als nicht bedeutend angesehen. Das hatte unterschiedliche Gründe:

**Erstens** war die Freskotechnik in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. in der Malkunst nicht mehr modern. Die Aufmerksamkeit richtete sich immer mehr auf großformatige Ölbilder.

**Zweitens** war die Bayerische Monarchie als Herrschaftsform nach der Kriegsniederlage Österreichs gegen Preußen 1866 politisch nicht mehr einflussreich. Nach 1866 gewann Preußen im neuen Norddeutschen Bund die Dominanz über Bayern sowie über die anderen deutschen Länder. Außerdem strebte Preußen nach einem neuen einheitlichen Herrschaftsgebilde, das sich 1871 entscheidend zeigte. In jenem Jahr wurde das erste Deutsche Reich nach Bismarck'scher Reichsverfassung gegründet, nämlich als konstitutionelle Monarchie mit einem demokratisch gewählten Parlament. Die Macht inne hatten jedoch der Kaiser und der von ihm ernannte Reichskanzler. Somit wandelte sich das Bild des ersten deutschen Kaisers Wilhelm I. aus dem Haus Hohenzollern und des ersten Reichskanzlers Otto von Bismarck, der zur Gründung des Deutschen Reiches einen wichtigen

---

<sup>320</sup> Zur Abbildung: München, Bayerisches Nationalmuseum, später Völkerkundemuseum. Aufn. 1885-1914. Marburger Fotoarchiv.

<sup>321</sup> Hierzu: Bakó, Zsuzsanna: Romantik, Historismus, Akademismus in der Malerei der Münchner Ungarn. In: Ungarn und die Münchner Schule. Spitzenwerke aus der Ungarischen Nationalgalerie 1860 bis 1900. Ausstellungskatalog. Bayerische Vereinsbank. München 1995. S. Auch in Pallas Nagylexikon. (Pallas Großlexikon) Pallas irodalmi és nyomdai Rt. Budapest 1893-1897. Digitalisierte Variante: <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/egyeb/lexikon/pallas/html/107/pc010748.html#7>

Auch in: Széchy, Károly: Magyar festők. Wagner Sándor. In: Vasárnapi Újság. 32. szám (Nr. 27. évf. (Jhg). 1880. S. 526., Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Historische Abbildung über das Bayerische Nationalmuseum siehe Bildanhang Abb. 39.

Beitrag leistete, auch in Bayern in der Öffentlichkeit. Im vereinten Deutschland spielten folglich das Wittelsbacher Herrscherhaus und seine bayerische Geschichte eine lediglich untergeordnete Rolle.

**Drittens** hängt die Unbekanntheit des Bildzyklus auch mit dem Schicksal des Gebäudes und Museums zusammen. Das Museumsgebäude wurde 1859 bis 1865 von Eduard Riedel als Bayerisches Nationalmuseum im englischen Perpendicular Stil gebaut. Nach der Fertigstellung des Gebäudes wurden seine Gemäldesäle auch für Ausstellungen des Kunstgewerbevereins verwendet, wobei der Bildzyklus oft als störende Dekoration und nicht als wichtiger Bestandteil des Museums betrachtet wurde. Aus diesem Grund ist der Bildzyklus häufig verhängt worden und blieb für die Besucher völlig unzugänglich. Am Anfang des 20. Jhs. änderte sich das Schicksal des Bayerischen Museums. Im Jahr 1900 wurden seine Sammlungen in einen neuen Museumsbau in der Prinzregentenstraße transportiert und dort untergebracht. Der Bildzyklus blieb jedoch an seinem ursprünglichen Platz. 1926 zog das Völkerkundemuseum in den alten Bayerischen Nationalmuseumsbau, da aber die Wandbilder das Gesamtbild störten, mussten diese verhängt bleiben. Im Zweiten Weltkrieg ist das Gebäude mit seinem Bildzyklus während der Bombardierung im März und April 1944 sehr stark beschädigt worden. Teile des Westflügels brannten aus, die noch erhalten gebliebenen Wandbildreste wurden starken Witterungen ausgesetzt. Im Ostteil wurden einige Wände und Wandbilder durch Wasserbruch beschädigt. In den 1950er und 60er Jahren ist das Gebäude wieder aufgebaut und restauriert worden. Die Reste des erhalten gebliebenen Bildzyklus, insgesamt 38 Werke, blieben dagegen im zerstörten Zustand und daher weiterhin verdeckt und unentdeckt. 1992 entschied sich das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege für einen Reinigungsprozess dieser noch existierenden Bilder. Dieses Projekt dauerte vier Jahre. Danach wurden die Bilder erneut verdeckt.

Heute können die Besucher nur den Saal X besichtigen, wo insgesamt fünf gereinigte und restaurierte Wandgemälde (Nr.122, 123, 124, 125, 127) zum Themenkreis Franken hängen. Wagners Bild mit der Nummer 127 gehört deshalb zu den meistbesuchten und bekanntesten Werken dieses Bildzyklus. Solange die gereinigten Restbilder hinter einer Fassade hängen, bleibt das Problem der Unbekanntheit und Vergessenheit eines Teils der bayerischen Geschichte bestehen. Ob diese Bilder jemals betrachtet werden können, steht offen. (Mehr zum Schicksal des Gebäudes in Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. S. 32-38)



Wagners Wandbilder überzeugten die Münchner künstlerische Elite. Kaulbach, der damalige Direktor der Kunstakademie, war so begeistert, dass er Wagner 1866 eine Stelle als Hilfslehrer für Maltechnik anbot.<sup>322</sup> Ein offizielles Dokument<sup>323</sup> des Staatsministeriums des Inneren für Kirchen und Schulangelegenheiten aus der Wagner-Akte der Münchner Akademie der Bildenden Künste belegt den Ministerialbeschluss zur Aufnahme Wagners zunächst als Hilfslehrer des Professors Hermann Anschütz (1802-1869), eines Mitglieds des cornelianischen Professorenkreises der Akademie,<sup>324</sup> der eine Klasse für Maltechnik führte.<sup>325</sup> Demnach lag Wagners Aufgabe in der Erteilung des Unterrichts für die Fortgeschrittenen der technischen Malklasse. Wagners Lohn, der 600 Gulden jährlich betrug, ist hier ebenfalls angegeben. (Abb.41.<sup>326</sup>)

Nach dem Bericht des ungarischen Kunstpublizisten Béla Lázár war die Klasse des Hilfsdozenten Wagner zunächst als Übergangsklasse eingerichtet. Die Malklasse, in der die Studenten bei Anschütz freies Zeichnen und Malen lernten und übten, war damals überfüllt. Die Studenten konnten dort wegen des Platzmangels einfach nicht mehr arbeiten, so wurden unter der Führung Pilotys ausgewählte Studenten in die andere Klasse aufgenommen. Diese Wagner-Klasse wurde eigentlich für alle bei Piloty nicht mehr Untergekommenen eingeführt. Die Studenten durften hoffen, bei entsprechender Auszeichnung von Piloty sogar in seine Meisterklasse oder konkret gesagt in seine Komponierklasse aufgenommen zu werden. Davon träumten damals Wagners junge Studenten wie der Grieche Nikolas Gysis und der Ungar Pál Szinyei Merse; für diese beiden sollte sich der Traum auch erfüllen.<sup>327</sup> Gysis fasste diesen Herzenswunsch in einer kleinen Zeichnung zusammen (Abb.42.<sup>328</sup>), auf der die alten

<sup>322</sup> Siehe Abbildung des ministerialen Dokuments zur Ernennung/Aufnahme Wagners als Hilfslehrer in der technischen Malklasse der Kunstakademie in München. Abb.41. im Anhang.

Hierzu auch: Széchy, Károly: Magyar festők. Wagner Sándor. In: Vasárnapi Újság. 32.szám (Nr). 27.évf.(Jhg). 1880. S.526. Auch in Pallas Nagylexikon. Pallas irodalmi és nyomdai Rt. Budapest 1893-1897. Digitalisierte Variante:

<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/egyeb/lexikon/pallas/html/107/pc010748.html#7> Zugriff vom 11.10.2010

Auch: Széchy, Károly: *Benyomások es emlékek.* Budapest 1897. S.117.

<sup>323</sup> Siehe Abb.41. Ministeriale Bestätigung vom 16. April 1866 über die Aufnahme Wagners als Hilfslehrer 1866. Dokumentnr.: 2570. Akademie der Bildenden Künste, München.

<sup>324</sup> Mehr dazu im Kleinkapitel *Die Münchner Akademie der Bildenden Künste vor und in der Zeit von Wagners Eintritt...*

<sup>325</sup> Rektoren, Professoren, Ehrensensoren und Ehrenmitglieder

der Akademie der Bildenden Künste München 1808–2008. Bearbeitet von Birgit Jooss und Sabine Brantl. S.558.

Nach den Angaben der Bearbeiter wurden diese Informationen den Personalakten in der Registratur der Akademie der Bildenden Künste München sowie im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München entnommen. Sie sind fächerübergreifend chronologisch nach dem Eintritts- bzw. Ernennungsdatum der Personen angeordnet. S.557. <http://www.adbk.de/Medien/PDF/Historisches/Personallisten/personallisten.pdf> Zugriff vom 01.03.2011

<sup>326</sup> Zur Abbildung: Ministeriale Bestätigung über die Aufnahme Wagners als Vertretungslehrer 1866 (Kopie nach dem Originaldokument, Aktenverwaltung (Sekretariat) der Akademie der Bildenden Künste München).

<sup>327</sup> Vgl.: Lázár, Béla: Hazai Krónika. In: Művészet. 6. szám. (Nr.) 9.évf. 1910. S. 263-272. Digitalisierte Seite:

<http://epa.oszk.hu/00000/00009/00054/263-272-kronika.htm> Zugriff vom 04.07.2010

<sup>328</sup> Bildquelle: Ebd.(Lázár). Gysis Zeichnung wurde das erste Mal publiziert in: Montandon, Marcel: Gysis. Bielefeld-Leipzig 1902. Bild 3.

Studenten von Piloty, Wagner und Lenbach gerade die Meisterschule mit Heißluftballons verlassen. Die Personen, die bereits in der Piloty-Klasse studierten oder sich sich direkt vor der Aufnahme befanden, stellt er auf den obersten Stufen einer Treppe dar, und unten lassen sich alle sehen, die sich noch in den Vorstudien befanden. Gysis schenkte diese Graphik seinem Meister Wagner.<sup>329</sup>

Der Ministerialbeschluss und Kaulbachs Entscheidung für Wagners Aufnahme als offizielle Lehrkraft lösten in München in bestimmten Künstlerkreisen Neid und entsprechende Spannungen aus. Der Maler Ludwig von Hagn (Abb.43.<sup>330</sup>), der mit Lenbach sehr gut befreundet war und in München den Mittelpunkt eines eigenen Künstlerkreises bildete<sup>331</sup>, kritisierte Kaulbachs Beschluss in einem Brief an Lenbach: „Neuigkeiten, welche ich Ihnen zu erzählen habe, sind, dass der alte Clemens Zimmermann in seiner Stelle als Direktor der bayerischen Galerien durch Prof. Philipp Foltz ersetzt worden und der Ungar Wagner, Schüler Piloty's [sic!] und Schwiegersohn des Oldenbourg, durch Kaulbachs Einfluß an Foltz Stelle Professor der Akademie geworden ist. Piloty hatte Julius Scholtz aus Dresden für die Stelle vorgeschlagen – aus Sympathie, weil auch dieser Wallenstein und den 30jährigen Krieg als Steckenpferd reitet. Somit hat [sic!] sich leider die Erwartung und das Gerücht, dass Sie an hiesige Akademie berufen würden, nicht erfüllt. Jeder, den ich kenne, hätte lieber ihn [Julius Scholz<sup>332</sup>] als den Wagner hier gehabt. Doch es geht nun einmal so – die Abwesenden bleiben unberücksichtigt.“<sup>333</sup>

---

<sup>329</sup> Ebd. (Lázar)

<sup>330</sup> Zur Abbildung: Der Maler [Ludwig von Hagn](#) (1820-1898) beim Rubensfest. Das Foto entstand 1857 von [Franz Hanfstaengl](#) (1804-1877). FM 77/43 . Bildquelle: <http://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de/pnd/116385545/>

<sup>331</sup> Vgl.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Hrsg.: Ulrich Thieme und Fred. C. Willis. 15.Bd. Veb E. A. Seemann Verlag. Leipzig 1922. S. 474.

<sup>332</sup> Hier handelt es sich um den 1825 in Breslau geborenen und an der Dresdener Akademie der Bildenden Künste studiert habenden Porträt-, Genre- und Historienmaler und Akademieprofessor Julius Scholz. 1862 schuf er sein erstes größeres Bild (160 x 265 cm) *Das letzte Gastmahl der Generale Wallensteins am 12. Januar 1634 auf dem Rathaus zu Pilsen* im Stil der realistischen Historienmalerei. Dabei nutzte er Schillers Wallenstein als Vorlage. Dieses Monumentalgemälde wurde 1865 in Berlin im Rahmen einer Ausstellung mit dem Titel „Verbindung für historische Kunst“ ausgestellt. In einem Artikel vom 07. Dezember 1865 in der Neue(n) Preußische(n) (Kreuz) -Zeitung wurde das Bild besprochen. Vgl.: Fontane, Theodor: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. Helmut Nürnberg. Carl Hanser Verlag. München Wien 1986.S.961. Digitalisierte Variante: [http://books.google.de/books?id=qu3YNFEZFZAC&q=Theodor+Fontane&dq=%E2%80%9EDas+letzte+Gastmahl+der+Generale+Wallenstein+am&source=gbs\\_word\\_cloud\\_r&cad=2#v=onepage&q=scholtz&f=false](http://books.google.de/books?id=qu3YNFEZFZAC&q=Theodor+Fontane&dq=%E2%80%9EDas+letzte+Gastmahl+der+Generale+Wallenstein+am&source=gbs_word_cloud_r&cad=2#v=onepage&q=scholtz&f=false)

Zugriff vom 10.12.2009.

Mit dem imposanten Gemälde *Das letzte Gastmahl der Generale* schloss sich Scholtz den Historienmalern an, die in den 1850er und 1860er Jahren das Thema Wallenstein und Seni als Darstellungsmotiv aufnahmen. Gründe dafür waren 1855 Schillers 50. Todestag und 1859 sein 100. Geburtstag. Zu diesen Malern gehörten z.B. Georg Wilhelm Volkart (1815-1876), Julius Schrader (1815-1900), Hermann Freihold Plüddemann und Karl von Piloty und später in den 1860er Jahren Hans Makart. Vgl.: Müller, Siegfried: Der Dreißigjährige Krieg in der deutschen Historienmalerei- und Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Eine Bestandaufnahme. In: Bußmann, Klaus und Schilling, Heinz: 1648: Krieg und Frieden in Europa. Ausstellungskatalog. Münster/Osnabrück 1998-1999. Bd.2. S.657-664.

Digitalisierte Variante: [http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=528&url\\_tabelle=tab\\_texte](http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=528&url_tabelle=tab_texte)

Zugriff vom 11.10.2010

<sup>333</sup> Aus einem Brief des Malers Ludwig von Hagn an Franz Lenbach vom 27. November 1865, München. In: Ranke, Winfried: Franz von Lenbach. Der Münchner Malerfürst. Kiepenheuer & Witsch. Köln 1986. S. 79.

Trotz eines solchen scharfen, missbilligenden Kommentars wurde Wagner 1869 zum ordentlichen Professor für Maltechnik der Münchner Kunstakademie ernannt. Die Professorenstelle forderte von ihm jedoch ein großes Opfer; hierzu äußerte der Künstler: „1869 stand ich vor einer schweren Frage. Ich musste nun zwischen meiner Lehrstelle und Staatsangehörigkeit wählen. Wegen ihrer Beibehaltung wandte ich mich an die ungarische Regierung vergebens. Nach einem schmerzlichen seelischen Kampf entschied ich mich für dieses große Opfer. (...) [Diese Entscheidung] erleichterte mir der Gedanke, dass ich als Münchner Professor auf die Entwicklung unserer heimatlichen Kunst mehr Einfluss nehmen könnte, als dies als ungarischer Bürger möglich gewesen wäre.“<sup>334</sup>

Eine ähnliche Äußerung Wagners findet sich in dem 1899 veröffentlichten Katalog *Nemzeti Szalon*: „Ich wollte meine ungarische Staatsbürgerschaft behalten, aber man erlaubte mir dies nicht. Ich wollte meine ungarische Zugehörigkeit nicht aufgeben. Aber ich glaubte daran, dass ich so, als Lehrer an der europaweit anerkannten Bayerischen Kunstakademie, zu der Kunstentwicklung meines Landes einen größeren Beitrag leisten könnte. So könnte ich auch den ungarischen Jungen [gemeint Studenten] helfen und sie unterstützen. Es gab keine andere Wahl. Entweder komme ich in mein Land zurück und lege meine Pinsel ab, oder arbeite mit ungarischem Herz an der fremden Akademie für die ungarische Kunst.“<sup>335</sup> Trotz der vielen Schwierigkeiten behielt Wagner seine Professorenstelle bis 1910. Dass er eine wichtige Vertrauensperson an der Münchner Kunstakademie darstellte, bestätigt ein in der zeitgenössischen Zeitung *Kunst für Alle* abgedruckter Bericht, der Folgendes beinhaltet: „Professor Ludwig von Löfftz hat das von ihm verwaltete Direktorat der Akademie der Bildenden Künste niedergelegt, in seiner Stellvertretung besorgt, da man sich hinsichtlich einer Neubesetzung des Postens noch nicht hat einigen können, Professor Alexander Wagner [führt] als Amtsältester die laufenden Geschäfte. Zum Sekretär der Akademie ist der ehemalige langjährige Präsident der Münchner Künstlergenossenschaft Maler Eugen von Stieler ernannt worden. Gerüchtweise hört man für das Direktorat von einer Kandidatur Franz von Lenbach's, [sic!] der aber das freilich bei der Ernennung F. A. Kaulbachs auch nicht eingehaltene, [sic!] Statut der Akademie entgegensteht, welches eine Wahl unter deren

---

<sup>334</sup> Wagner Sándor Emlékezései. In: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung). 01. Mai. 1910.S.370.

<sup>335</sup> A Nemzeti Szalon kiállítása. (Die Ausstellung des Nationalsalons) Budapest 1899. Katalógus előszó. 5-6. Originaltext: „Meg akartam tartani a magyar honpolgári címet, de nem engedték, pedig én nem akartam kilépni a magyar honosságból. De azt hittem, többet használhatok hazám művészetének, ha mint tanár működhetem az európai nevű bajor akadémián és segíthetem, támogathatom a magyar fiukat is. Nem volt más választás. Vagy visszatérek hazámba, s leteszem az ecsetet, vagy pedig a külföldi akadémián magyar szívvvel dolgozom idegen czégér alatt a magyar művészetért.“

Lehrkräften gestattet.<sup>336</sup> 1899 legte Professor Löfftz den Direktorenposten nieder und Wagner übernahm also die geschäftliche Führung dieses Instituts für ein paar Monate. Bereits im selben Jahr wurde der neue Direktor Ferdinand von Miller gewählt.

## **VI Wagners Sissi-Bilder als Bestätigung für sein international hohes Ansehen**

Mit den königlichen Aufträgen wird deutlich, dass Wagner bereits am Anfang seiner kunstpädagogischen Karriere international hohes Ansehen genoss. Seine kunstpolitisch genehme Auffassung und die anerkannte Qualität seiner künstlerischen Arbeiten, wie die seiner Sissi-Bilder waren von Anfang an für die Königliche Akademie der Bildenden Künste in München gute Gründe, Wagner zur Lehrkraft zu berufen. (Abb.44.<sup>337</sup>)

Nach seiner Ernennung zum Hilfsdozenten und dank der guten Kontakte zum Wittelsbacher Königshof und zu der ungarischen politischen Elite durfte Wagner ein großformatiges Portrait der von den Ungarn sehr geschätzten Kaiserin Elisabeth, die 1867 zur Königin Ungarns gekrönt wurde, malen. Elisabeth, auch Sissi genannt, bemühte sich seit 1866, ihren Ehemann Franz Joseph dazu zu bewegen, seit der gewalttätigen Niederschlagung der ungarischen Revolution von 1848/49 die Forderungen der Ungarn zur Wiederherstellung ihrer Autonomie zu erfüllen. Schließlich setzte sie sich gegen die Einwände ihres Ehemannes durch, und 1867 wurde mit wenigen Modifikationen die ungarische Verfassung von 1848 wiederhergestellt.<sup>338</sup> Elisabeth, die aus dem Wittelsbacher Königshaus stammte und ein lebhaftes Temperament sowie einen freiheitsliebenden Charakter aufwies, identifizierte sich schnell mit den gefühlsbetonten Ungarn. Aus persönlichen und politischen Gründen verließ sie oft Wien und fuhr nach Ungarn, wo sie zum Grafen Gyula Andrassy eine besondere Beziehung politischer Art -mit romantischem Hintergrund- führte.<sup>339</sup> Dank dieser Beziehung wurde Ungarns Unabhängigkeit vorbereitet und auch zu Ende gebracht. Die Sympathie der Königin zum Land der Magyaren war für Wagner ein starkes Argument, von ihr ein großes Porträt in ihrem weißen Prachtkleid mit Elementen der ungarischen Nationaltracht mit Perlenverschnürungen

<sup>336</sup> Personal- und Ateliernachrichten. Kunst für Alle. XV. Jhrg. Heft 9. 1899/1900, 01. Febr. 1900. S.214.

<sup>337</sup> Zu den Abbildungen: Königliches Dokument über die Festeinstellung Wagners als ordentlicher Professor der Akademie, von Ludwig II. eigenhändig.

<sup>338</sup> Mehr hierzu in: Hamann, Brigitte: Kaiserin und Königin Elisabeth in München, Wien und Budapest. Interview mit Gerhard Seewann am 18. April 2008 in Wien. In: München –Budapest, Ungarn – Bayern. Festschrift zum 850. Jubiläum der Stadt München. Hrsg.: Gerhard Seewann und József Kovács. R. Oldenbourg Verlag. München 2008. S. 83-95.

<sup>339</sup> Ebd.(Hamann)

auszuführen.<sup>340</sup> (Abb.45.<sup>341</sup>, Abb.46.<sup>342</sup>) Die ungarische Sonntagzeitung berichtete dazu: „Die Initiative vom Vereinspräsidenten Kubinyi Ferenc [gemeint sind hier Ágoston und der Verein der Bildergalerie des Ungarischen Nationalmuseums] bezüglich der Auftragsarbeit eines überlebensgroßen Porträts über die Kaiserin für das Museum wurde mit Freude empfangen. Mit diesem Auftrag wurde der in München wohnende Sándor Wagner beauftragt.“<sup>343</sup> Zu diesem Thema berichtete Károly Széchy: „Die majestätische Frau saß 1866 in Wien dem Künstler [gemeint ist Wagner] persönlich Modell.“<sup>344</sup> Hierzu bemerkte Wagner 1910: „Die majestätische Frau erlaubte mehrere Sitzungen und ich malte im Wiener Hofpalast über sie eine Studie nach der Natur für dieses Ziel [gemeint ist hier der Auftrag Kubinyis von 1867 für das Ungarische Nationalmuseum]. [Dieses Bild] wurde dann im letzten Jahr für das 1908 ergründete Elisabeth-Museum in Budapest angekauft. Es war für mich eine angenehme Überraschung, dass die Königin, in Begleitung von Ida Ferenczy (Sissis ungarische Hofdame), beim Porträtieren mit größter Zuvorkommenheit auf Ungarisch sprach.“<sup>345</sup> Wagner arbeitete an diesem Porträt mit dem von ihm gewohnten schnellen Tempo, sodass er das Werk bereits im nächsten Jahr dem Ungarischen Nationalmuseum überreichen konnte. Das Bild schmückte dann das „Elisabeth-Museum“<sup>346</sup> bzw. den Saal VI., in dem die Habsburg-Bilder ausgestellt waren. Dieser Raum hieß nach dem politischen Ausgleich Zichy-Saal, nach der in der Mitte des Raumes aufgestellten Büste des ungarischen Kunstmalers Mihály Zichy, der ebenfalls Gemälde von der ungarischen Königin schuf.<sup>347</sup>

<sup>340</sup>Über diese Auftragsarbeit berichtet Wagner 1910 in einem Artikel auf dem Titelblatt der ungarischen Sonntagszeitung: Sándor Wagner Emlékezései. (Erinnerungen von Sándor Wagner). Vasárnapi Újság. 18.sz.(Nummer.) 57.évf. (Jahrgang) 1910. (1910. Május 1.). S. 369-370.

<sup>341</sup>Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Erzsébet királyné. (Königin Elisabeth) Öl auf Leinwand. 274 x 187 cm. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest. (Ungarisches Nationalmuseum) Lt.sz.: 487 (Inv.Nr.487) Abbildung in: Mraz, Gerda: Elisabeth, Königin von Ungarn. Museum Österreichischer Kultur 1991.S.222. Dieses Gemälde wird momentan restauriert, danach soll es im Königlichen Schloss in Gödöllő ausgestellt werden. Den freundlichen Hinweis verdanke ich der Information in einer E-Mail vom 25. 10. 2010 vom Chefabteilungsleiter des Ungarischen Nationalmuseums, László Vajda.

<sup>342</sup>Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Königin Elisabeth.1867. Öl auf Leinwand. 53.5 x 44cm. Ungarisches Nationalmuseum, Budapest. Inv.Nr.1867. Provenienz aus dem Elisabeth - Gedenkmuseum in Gödöllő (Ungarn). Dieses Porträt ist eine Studie für ein großes Gemälde und nach der Natur gemalt.

<sup>343</sup>Vasárnapi Újság. (Sonntagszeitung) 13. évf. (13.Jhg) 13.szám (13.Nr.) 1866. S.157. Originaltext: „Általános örömmel fogadák el ezuttal Kubinyi Ferenc [gemeint Ágoston] egyleti elnöknek azt az indítványát is, hogy a múlt napok emlékéül császárné Öfelsége életnagyságu arcképét készítsék el a múzeum számára.

<sup>344</sup>Széchy, Károly: Benyomások és emlékek. Budapest 1897. S. 119 Originaltext: „A felséges asszony maga ült [modelt] a művésznek Bécsben 1866-ban.”

<sup>345</sup>Vasárnapi Újság. (Sonntagszeitung) 57. évf. (Jhg) 18.szám (Nr.) 1910. S.370. Originaltext: “1867-ben Kubinyi Ágoston, A Nemzeti Múzeum akkori igazgatója Erzsébet királynőnek arcképének festésével bízott meg. Ö Felsége több ülést kegyeskedett engedni, s a bécsi udvari palotában természet után tanulmányt festettem e célra, mely múlt évben az Erzsébet Múzeum számára vétetett meg. Kellemes meglepetés volt ream nézve, hogy a királynő ki Ferenczy Ida kíséretében jelent meg, ülés közben a legnagyobb előzékenységgel magyar nyelven társalgott velem.”

Das Königin Elisabeth Erinnerungsmuseum wurde im Budaer Palast, zehn Jahre nach dem Todesjahr (1898) der Königin gegründet. Dieses Museum beherbergte zahlreiche Sisi – Porträts. Im Zweiten Weltkrieg wurde ein Großteil dieser Sammlung komplett zerstört. Wagners Sisi - Bilder sind jedoch erhaltengeblieben. Zur Gründungsgeschichte des Königin Elisabeth Erinnerungsmuseum mehr in: Révész, Emese: Erzsébet Királyné Emlékmúzeum. Pannon Tükör. (Pannon Spiegel) 2/ 2008. S. 75-78.

<sup>346</sup> Wagner nennt hier diesen Saal so. In: Vasárnapi Újság. (Sonntagszeitung) 57. évf. (Jhg) 18.szám (Nr.) 1910. S.370.

<sup>347</sup>Vgl.: Sinkó, Katalin: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művész-kultusz és műpártolás Magyarországon a 19.században. S.52.

Hierzu auch: Révész, Emese: Erzsébet királyné Emlékmúzeum. Távol Bécstől közel Budapesthez, Erzsébet királyné elfeledett emlékmúzeuma. In: Pannon Tükör. 2/2008.S.75-78. Digitalisierte Variante: <http://www.revart.eoldal.hu/cikkek/ujsgacikkek/erzsebet-kiralyné-emlekmúzeum> Zugriff vom 28.10.2010

Wagners großformatige Komposition weist einen protokollarischen Charakter auf, was von den offiziellen Auftraggebern so gewünscht war. Wie sehr die Künstler dem vorgegebenen Darstellungsstil, den das Habsburghaus in Wien bevorzugte, folgen mussten, bezeugen zahlreiche andere Bilder über die Königin und Kaiserin Elisabeth wie z.B. von Karl Piloty und Franz Adams *Sissi als Reiterin vor Schloß Possenhofen*<sup>348</sup>, Franz Xaver Winterhalters *Elisabeth von Österreich* (1865), Bertalan Székelys *Erzsébet királynő*<sup>349</sup>. Eine Vorstudie zum oben genannten Elisabeth-Gemälde von Wagner besitzt ebenfalls das Ungarische Nationalmuseum, die lediglich ein Brustbild in schneller, lockerer Ausführung schildert: Die Königin trägt ein einfaches schwarzes Kleid, auch ihre Frisur zeigt keinen festlichen Charakter. Die Bescheidenheit dieser Darstellung weist darauf hin, dass Wagner schnell vor Ort arbeitete, um dann in seinem Atelier den Entwurf entsprechend den genannten offiziellen Anweisungen auszuarbeiten. In dieser locker ausgeführten Arbeit lässt sich man Wagners besondere künstlerische Begabung erkennen. Seine Virtuosität zeigt sich in der sicheren Linienführung und dem Farbauftrag, er wusste intuitiv und schnell, wo welche Linie und Farbe anzubringen waren.

## VII Wagner als Kunstpädagoge

Wagner sollte seine Aufgabe als Hilfskraft und später als ordentlicher Professor sehr ernst nehmen. Der Ungar Károly Lyka, ehemaliger Student der Münchner Kunstakademie und später ein Kritiker dieser Akademie, vertrat über Wagner als Lehrerpersönlichkeit eine positive Meinung: Wagner war neben seiner malerischen Tätigkeit „nicht weniger als 34 Jahre lang ein gewissenhafter und sorgfältiger Pädagoge. Ausländer und Ungarn suchten seine Klasse mit Freude auf, weil seine gutmütige, entgegenkommende und unmittelbare Art von jeglicher Überheblichkeit entfernt stand“<sup>350</sup>. Nach Lyka führte dieser Pädagoge seine Klasse voller Energie, Hingabe und Bedachtsamkeit. Das Ergebnis wies die gleiche Qualität wie bei seinem immer noch verehrten Lehrer Piloty auf. Schließlich sollten seine Schüler das Niveau erreichen, das für die Aufnahme in die Piloty-Klasse als Voraussetzung galt. Zunächst ließ er mehrere Semester lang zeichnen und dann im Anschluss malen. Erst nach der Einführung

---

<sup>348</sup> Karl Piloty und Franz Adam: *Sissi als Reiterin vor Schloß Possenhofen* (1853). Regensburg, Thurn und Taxis Museen. Inv.Nr.StE2720.

<sup>349</sup> Bertalan Székely: *Königin Elisabeth (Erzsébet királyné)*. 1869. Székely stellte die Frau von Franz Joseph I. im Krönungskleid dar. Dieses Gemälde war 1868 eine Auftragsarbeit vom Burgkomitat Csanád. Heute hängt es im Attila József Museum in Makó.

<sup>350</sup> Lyka, Károly: *Magyar művészet Münchenben. (Das ungarische Künstlerleben in München)*. S. 26. Originaltext: „Mégpedig lelkiismeretes, gondos pedagógus. Külföldiek, magyarok örömmel keresték föl osztályát, mert jó indulatú, előzékeny, közvetlen bánásmódja távol állott minden nagyképűségtől.“

einer Antik-Klasse bei Professor Johann Raab, wo an Gipsabdrücken die zeichnerische, exakte Darstellung geübt wurde, erübrigte sich für Wagner diese Vorarbeit. Dennoch kümmerte er sich auch weiterhin um die Fortschritte in der zeichnerischen Entwicklung seiner Schüler.<sup>351</sup>

## **1 Einblicke in die Lehrtätigkeit Wagners und Pilotys anhand der Berichte von Pál Szinyei Merse (1845-1920), Mihály Munkácsy (1844-1900) (Abb.47.<sup>352</sup> 48.<sup>353</sup>)**

Wagners Kurse waren stets international besucht, aber die meisten seiner Studenten kamen aus Mittel- und Osteuropa.<sup>354</sup> Zu seinen erfolgreichsten Studenten aus Ungarn (um nur einige zu nennen) gehörten Mihály Munkácsy, Pál Szinyei Merse, Pál Vágó, Gyula Aggházy, Gyula Stetka, Jenő Gyárfás, Géza Dósa und Géza Salamon. Für diese Studenten (sowie auch für die Schüler anderer Nationalitäten) war der Besuch in Wagners Klasse Voraussetzung für die Aufnahmeprüfung in die erwähnte Piloty-Klasse. Dies zu erreichen, galt als das erklärte, höchste Ziel aller jungen Maler der Münchner Kunstakademie. Besonders kommt diese Tatsache in einem Brief des ungarischen Schülers Szinyei<sup>355</sup> zum Ausdruck: „Meine Aufnahme wäre umso größer, da Pilotys Klasse die hervorragendste in ganz Deutschland ist, daher wollen enorm viele junge Künstler dorthin. Der Professor hat also eine große Auswahl an Studenten und er nimmt nur die allerbesten.“<sup>356</sup> Er bemühte sich mit aller Kraft, ausgewählt zu werden, wobei sich die schwache Qualität der damaligen Vorbereitungskurse an der Kunstakademie für ihn erschwerend auswirkte. So war er anfänglich in die Antikenklasse von Strähuber eingeteilt. 1865 wurde er in die Malklasse von Hermann Anschütz aufgenommen, wo er immer mehr Begeisterung für die Landschaftsmalerei zeigte. Trotz Fortschritte sicherte ihm der Kurs bei Anschütz keine ausreichende Vorbereitung für die

<sup>351</sup> Vgl.: Dorde Krstić: Kunstunterricht in der Münchner Akademie. Ein Stück Künstlergeschichte. Zeitschrift für Bildende Kunst. 4. 1879. S.114. Zitiert nach: Kovács, Ágnes: Egy idegenné vált magyar – 170 éve született Wagner Sándor ...S. 66-71. Digitalisierte Variante: [http://www.artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/egy\\_idegenné\\_vált\\_magyar\\_\\_170\\_eve\\_szulett\\_wagner\\_sandor\\_-\\_magyarok\\_munchenben\\_7.448.html?module=38&pageid=0](http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/egy_idegenné_vált_magyar__170_eve_szulett_wagner_sandor_-_magyarok_munchenben_7.448.html?module=38&pageid=0)

<sup>352</sup> Zur Abbildung: [Wilhelm Maria Hubertus Leibl](#): Porträt des Malers Paul v. Szinyei-Merse, 1869. Öl auf Leinwand. 139,5 × 102 cm. Museum der Schönen Künste (Magyar Szépművészeti Múzeum), Budapest.

<sup>353</sup> Zur Abbildung: Mihály Munkácsy. Selbstbildnis. Um 1870. Kreide auf Papier. 48 x 31 cm. Ohne Signatur. Aus der Sammlung von Imre Pákh, USA

<sup>354</sup> Siehe Anhang: *Wagners Studenten aus internationalen Kreisen.*

<sup>355</sup> Szinyeis Matrikeldaten (Matrikelbuch der Münchner Kunstakademie): Matrikelnummer: 2050, Eintritt: 20.04.1864, Aus Jernye in Ungarn, dessen Vater: Gutsbesitzer, Konfession: katholisch, Alter: 18, Fach bei Einschreibung: Antikenklasse, Bemerkungen: erhielt am 6. April 1865 die Matrikel. In: Matrikelbuch 1841-1884. Digitalisierte Variante: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1864/matrikel-02050](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1864/matrikel-02050) Zugriff vom 01.12.2010

<sup>356</sup> Brief an seinen Vater von 19.11.1866. 75. sz. Levél. In: Szinyei, Merse Anna: A majális festője közelről. Szinyei Merse Pál levelezése. Akadémia kiadó. Budapest 1989. S. 85. Originaltext: „Annyival inkább nagy dolog volna felvétetésem`s nagy megkülömböztetés, mivel Piloty osztálya a legkitünőbb egész Nemetszágban, `s azért roppant sok fiatal művész törekszik oda feljutni tehát a tanárnak van miben válogatni `s ezek közt csak a legjobbat teszi fel.“

Aufnahme bei Piloty. Im Szinyei-Biographieroman *Majális* von György Gál lesen wir einen interessanten Hinweis auf eine Möglichkeit, die Szinyei auch nutzte und die ihm auch die Aufnahme sicherte. Nach Gál empfing die Familie Piloty Szinyei in ihrem Haus. Dort fand ein spannendes Gespräch zwischen dem Meister und dem Schüler statt. Piloty sprach zu Szinyei: „Sie sind ein echtes Talent. Betrachten Sie die Malerei als Ihre heilige Berufung und nicht als einen Zeitvertreib gegen Langeweile. Im Übrigen kann ich Sie wegen der Vorschrift der Akademie noch nicht in meine Klasse aufnehmen. Ich stelle eine Vorbereitungs-klasse (unter der Leitung von Ramberg und Wagner) auf, in der die Unterrichtsstoffe der zwei vorigen Klassen wiederholt werden, um die Studenten auf die Komponierklasse vorzubereiten. (Piloty grinste dabei.) Was sagen Sie dazu, wenn wir die Vorschriften austricksen würden? Sie besuchen meine Klasse als Gast und arbeiten mit den Herren zusammen, mit denen Sie -soviel ich weiß- gut befreundet sind. Also, Sie studieren zusammen mit Benczúr, Gabriel Max, Makart und Kaziány. Ich muss sagen, dass in unserer Klasse eine freundschaftliche Atmosphäre herrscht, aber auch die vollkommene Strenge. Man muss sehr viel arbeiten, viel mehr, als Sie sich vorstellen. Glauben Sie mir, das ist eine bewährte Methode: die Faulen laufen davon, die Fleißigen lassen Flügel wachsen.“<sup>357</sup>

Wir sollten diese literarische Quelle nicht überbewerten und uns mit der Feststellung begnügen, dass es so stattgefunden hat. Auf Grund der bisherigen faktischen Kenntnisse ist jedoch Gáls Bericht durchaus vorstellbar: Es hätte so geschehen können.

Die Freude Szinyeis über Pilotys Angebot, mit den besten Schülern lernen zu dürfen, lässt sich erahnen. Szinyei merkte nämlich immer mehr, dass sein bei der Malklasse von Anschütz erworbenes Können für die Aufnahme in die Meisterschule von Piloty nicht ausreichen würde. Darüber beschwerte er sich einmal bei bereits aufgenommenen Piloty-Schülern, wie Gabriel Seitz, Makart, Gyula Benczúr und Sándor (Alexander) Liezen-Mayer. Seine engen Freunde gaben Szinyei Recht, dass man „unter der Leitung von Anschütz nur sehr schwer Fortschritte machte“<sup>358</sup>. Diese rechtzeitige Offenheit brachte ihm Glück, denn nun organisierten ihm seine Freunde zusätzliche gelegentliche Übungsbesuche bei Piloty, der ihm dies auch selbst vorschlug.

---

<sup>357</sup> Gál, György Sándor: *Majális*. (Életrajzregény). Móra kiadó. Budapest 1975. S.63.

<sup>358</sup> Brief an seinen Vater von 06.03.1866. 65. sz. Levél. In: Szinyei, Merse Anna: *A majális festője közelről*. S. 75.



In einem Brief von 12. Januar 1866 schreibt Szinyei an seinen Vater: „Ich besuche jetzt gelegentlich [den Kurs von] Piloty. Er versprach mir halbwegs, mich in seine Klasse aufzunehmen, aber nur dann, wenn ich entsprechende Fortschritte mache. Dafür wird sich jetzt wohl auch die Gelegenheit ergeben, da das Lehrgremium der Akademie einsah, dass die jetzige Malschule [gemeint Malklasse] unter der Führung von Anschütz ungenügend für das Erlernen der Malerei ist und somit für den Übergang in die Componoer-Klasse [gemeint ist die Piloty-Klasse]. Deswegen will [die Akademieleitung] eine sogenannte Vermittlerklasse unter der Führung unseres Landsmannes Sándor Alexander Wagner aufstellen. Dies ist allerdings noch nicht sicher, da dies noch ein Plan ist. Aber wenn diese Klasse eingeführt wird, was spätestens bis Ostern passieren wird, werde ich dort sicher aufgenommen sein. Denn Piloty selbst hat es mir versprochen, dann wird sich mir die beste Bildungsgelegenheit/möglichkeit eröffnet, die ich möglichst ausnutzen werde.“<sup>359</sup>

Am 16. April 1866 begann Wagners Kurs an der Kunstakademie. Zu seinen allerersten Schülern gehörte neben Szinyei noch ein weiterer Ungar, Géza Salamon. Andere Freunde von ihm wie Wilhelm Leibl, Theodor Alt und Johannes Sperl (Mitglieder des späteren Leibl-Kreises) gingen nach der Anschütz-Klasse in jene von Arthur von Ramberg<sup>360</sup>, die im gleichen Jahr entstand, mit derselben Zielsetzung, wie sie Wagner verfolgte. Die Anschütz-Klasse blieb natürlich weiterhin bestehen, um sich nach der Antikenklasse um die Anfängerstudenten der Malerei zu kümmern. Nach der Absolvierung der Anschütz-Klasse gingen diese Studenten in die Malklasse für Fortgeschrittene von Wagner oder Ramberg. Nach dieser Vorbereitung kamen die Studenten in die Piloty-Komponierklasse. Damit ging das Konzept der echten Meisterklasse von Piloty auf, denn er holte sich nur die Allerbesten in seinen Kurs – siehe oben Szinyeis Bericht.

Die Vorbereitungskurse unter Wagner und Ramberg veränderten damals den kunstpädagogischen Bereich der Kunstakademie sehr positiv. Lassen wir hierzu wieder Szinyei als persönlich Betroffenen zu Wort kommen: „Ich arbeite jetzt [in der neuen Wagner-Klasse] mit Leidenschaft und Lust. Wir haben schöne Modelle. Sie nehmen auch längere Sitzungen in Kauf als früher, daher können wir sie besser ausarbeiten und ich lerne dadurch

---

<sup>359</sup> Ebd. Brief an seinen Vater von 12.01.1866. 63.sz. levél. S. 72. Eigene Übersetzung ins Deutsche. Originaltext: „- Pilotyhoz eljárók, ki félig meddig meg is ígérte, hogy felvesz az osztályába, ha a kellő előrehaladást megteszem, melyre mostan alkalmasint tér is fog nyílni, mert az Akadémiai testület belátta, hogy mostani Malschule Anschütz vezetése alatt elégtelen arra, hogy jól meglehessen tanulni festeni, és a componier-Schuleba általmenni, azért egy új mint egy közvetítő osztályt akarnak felállítani Wagner Sándor hazánkfia tanársága alatt. Ez külömben még nem biztos, csak terv, de ha kivittetik, a mi legkössőbb húsvétig meglesz akkor én oda biztosan be fogok vétetni, mert Piloty tanár ígérétét bírom akkor pedig legjobb alkalom nyílik kiképzésemre melyet a lehetőségig ki fogok használni.“

<sup>360</sup> Arthur Georg Freiherr von Ramberg (1819-1875) war ein Historien- und Genremaler, Lithograph und Zeichner für Kupferstich und Holzschnitt. Seine Malerei war überwiegend von Piloty und Schwind beeinflusst. Neben seiner künstlerischen Praxis war er Professor an der Kunstschule Weimar und von 1866 bis 1875 an der Münchner Akademie. In: [Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart](#). Hrsg.: Ulrich Thieme, Felix Becker. Band 27. E. A. Seemann, Leipzig 1933. S.587.

viel mehr. Es gibt auch Abwechslung. Wir malen unsere Modelle meistens im Großformat. Mein Lehrer Wagner war bisher mit mir zufrieden, sowohl mit meinem Fleiß als auch mit meiner Entwicklung. Das hat er mir mehrmals selbst gesagt.<sup>361</sup> Zu Szinyeis damaliger Entfaltung berichtet die Kunsthistorikerin Anna Szinyei Merse, eine Verwandte des jungen Künstlers: „Die Zahl der Studien und der Kompositionen stieg während seines Studiums bei Sándor Wagner deutlich. (...) Die besten Kopfstudien machte er in der Wagner-Klasse. Mit der Darstellung seines Bruders Zsigmond mit Pfeife zeigte sich Szinyei bereits als ein reifer realistischer Porträtmaler.“<sup>362</sup>

An einem solch dankbaren Echo zeigt sich Wagners lebhafter kunstpädagogischer Einsatz. Er wusste vor allem die zeichentechnischen Mängel der Anschütz-Schüler durch gezielte kunstpädagogische Ergänzungen auszugleichen. Wir haben von seinem Schüler gehört, dass die Modelle für längere Sitzungen bestellt wurden. Dies gab den Schülern mehr Zeit zu schärferer Beobachtung und größerer Genauigkeit in ihrer Arbeitsweise. Auf Wagners besondere Ziele wurde ja bereits hingewiesen:

Entwicklung des Gefühls für Form, Stoff und Plastizität

Wahrnehmung lebensnaher Licht- und Schattenverhältnisse

Sinn für Farben

Gespür der inneren, seelischen Inhalte

Wagner wusste diese Faktoren bei der Maltechnik seiner Schüler zu aktivieren und zu fördern. Dabei zeigte sich seine Basis als vollkommen identisch mit Pilotys Kunstverständnis und dadurch war die Aufnahme für diese Studenten in dessen Meisterklasse so gut wie sicher.

Die Aussagen von Szinyei über Wagner als gewissenhaften, akkuraten Kunstpädagogen werden auch von dem kroatischen Akademiestudenten Isidor Krsnjavi<sup>363</sup> bestätigt. Er meinte

---

<sup>361</sup> Brief an seinen Vater. 70.Sz. levél. In: Szinyei, Merse Anna: A majális festője közelről.S. 80. Originaltext: „...passzióval és kedvvel dolgozom mostan, szép modeljeink vannak, s tovább is ülnek, mint azelőtt, s azért jobben kidolgozhatjuk, miért többet is tanulok rajta, nagyob változatosság is van, s többnyire igen nagyban festjük, egész alakot életnagyságban. Wagner tanárom eddig meg volt elégedve, mind szorgalmammal, mind előmenetelemmel, mit ugyan szemtelenségnek tartanak magamról irni, ha ő több izben előttem nem nyilvánította volna megalégedését.“

<sup>362</sup> Szinyei Merse, Anna; Bildgattungen und Themen im Jugendwerk von Pál Szinyei Merse. Ein ikonografischer Ausblick. In: Acta Historiae Artium. 3.-4. Szám (Nummer) Budapest 1981. S.287.

<sup>363</sup> Matrikeldaten von Isidor Krsnjavi aus dem Matrikelbuch der Kunstakademie München: Matrikelnummer 2556, Herkunft: Aus Nasic in Slawonien Eintritt in die Akademie am 20.01.1870 mit 25 Jahren, sein Vater gest., Konfession: katholisch, Fach bei der Einschreibung: Antikenklasse. Erhielt am 12. April 1870 die Matrikel. In: Matrikelbuch 1841-1884. [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1870/matrikel-02556?searchterm=krsnj](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1870/matrikel-02556?searchterm=krsnj) Zugriff vom 09.12.2009

Zur Biographie: Isidor Krsnjavi (1845-1927) war ein kroatischer Maler, Kritiker, Kunsthistoriker und Politiker. 1866/69 studierte er an der Wiener Universität und besuchte gleichzeitig die dortige Kunstakademie. 1869/70 wechselte er zur Münchner Kunstakademie und studierte

in einem 1880 veröffentlichten Artikel hierzu: „Außer den erwähnten Zeichenschulen gab es also an der Münchner Akademie vor zehn Jahren eine sogenannte `technische Malklasse`, welche damals von Professor Wagner, einem Schüler Pilotys, mit Umsicht und Energie geleitet wurde. Hier wurde das ganze Material für die obersten Klassen, die sogenannten Komponierschulen, vorbereitet. Wagner bekam vor Raabs Wirken so schlecht geschulte Kinder, dass er sie meist mehrere Semester lang erst noch im Zeichnen unterrichten musste, bevor sie zum Malen zugelassen werden konnten. Nach Raab wurde dies überflüssig, doch Wagner ist auch jetzt noch auf die zeichnerischen Fortschritte seiner Schüler insofern bedacht, als er häufig ganze männliche und weibliche Akte lebensgroß malen ließ, selbst ohne Rücksicht auf rein malerische Wirkungen.“<sup>364</sup>

Ab 1869 studierte Szinyei endlich bei Piloty, und es dauerte insgesamt dreieinhalb Jahre, bis er in jener Elite-Gruppe malen lernen durfte. Das letzte Jahr in der Wagner-Klasse, so meint er rückblickend, hätte ihm dabei am meisten gebracht. Er schaffte die Aufnahmeprüfung und trotz des Schwerpunktes auf die Geschichtsmalerei in der Meisterklasse ließ man Szinyei seine offene Neigung und sein Talent für malerische Landschaften ungehindert ausleben. Der Erfolg dieser Toleranz stellte sich bereits in der Wagner-Klasse ein und erst recht im Anschluss bei Piloty. Ein Beispiel bildet etwa die 1867 entstandene Studie *Faun und Nympe*. Die Darstellung einer wilden Busch- und Baumlandschaft beweist den Erfolg dieser Freiheit. Auch wenn Piloty die Kopfdarstellung des Fauns kritisch betrachtete und den Einfluss Böcklins erkannte, ermutigte er Szinyei, das Bild an die Wiener Kunstausstellung von 1868 einzuschicken.<sup>365</sup> (Abb.49.<sup>366</sup>)

Unter solch entspannten Arbeitsbedingungen und bei einer derartigen Förderung erzielte Szinyei Fortschritte in seiner das Naturlicht besonders aufnehmenden Landschaftsmalerei. Er entdeckte allmählich selbstständig (auch unabhängig vom Studium französischer Vorreiter des Impressionismus`), wie man ein Landschaftsbild organisiert, und zwar vor allem unter

---

bei Prof. Johann Leonhard von Raab, danach bei Wilhelm von Diez. 1878 wurde er als Professor für Kunstgeschichte an der Agramer (kroatisch Zagreb) Universität berufen. In Agram (Zagreb) gründete er den Kunstverein Hrvatsko Društvo Umjetnosti, der von großer Bedeutung für die Entwicklung der modernen kroatischen Kunst wurde. 1891 wurde er Leiter der Sektion für Kultus und Unterricht bei der kroatischen Landesregierung in Agram. 1895 wurde er wegen Verbrennung der ungarischen Fahne durch Agramer Studenten zwangsweise pensioniert. In: [Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart](#). Hrsg. H. Vollmer. Band XXI. E. A. Seemann, Leipzig 1927. S.582.

<sup>364</sup> Isidor Krsnjavi: Kunstunterricht an der Münchner Akademie. Ein Stück moderner Künstlergeschichte. Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. 15. 1880. S.112.

<sup>365</sup> Vgl.: Brief an seinen Vater von 13.07.1868. 113.Brief. In: Szinyei, Merse Anna: A majális festője közelről. S. 120. Hierzu auch: Meller, Simon: Szinyei Merse Pál élete és művei. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum kiadványa. Budapest 1935. S.52.

<sup>366</sup> Zur Abbildung: Pál Szinyei Merse: *Faun és Nymfa Tanulmány* (Faun und Nympe, Studie).1867. Öl auf Holz. 33 x 22 cm.

Ungarische Nationalgalerie, Budapest. Bildquelle: <http://www.hung-art.hu> Zugriff vom 29.11.2010 Mehr Literatur zu Faun und Nympe – Studien in: Meller, Simon: Szinyei Merse Pál élete és művei.S.47-52.

Berücksichtigung der Kontrastwirkung der Lichteffekte.<sup>367</sup> Es wird vom Valeurproblem gesprochen, auf Deutsch von der Gewichtung der unterschiedlichen natürlichen Lichteffekte. Diese Auseinandersetzung Szinyeis mit dem natürlichen Sonnenlicht zeigte ihre Ergebnisse 1869 in mehreren Werken: *Hinta* (1869, Schaukel), *Ruhaszárítás* (Wäschetrocknen bzw. Wäscheaufhängen (Abb.50.<sup>368</sup>) und *Mályvák* (Malven<sup>369</sup>). Jeder Betrachter kann sehen, dass wir bei diesen Werken bereits den Impressionismus spüren. Wagners Schüler ging damit seinen eigenen Weg, um vor allem Freilichtmaler zu werden. Dies bedeutete die Trennung von der Münchner Kunstakademie mit ihrer geschichts-, genre- und porträtmalerischen Spezialisierung.

### 1.1 Mihály Munkácsy, einer der talentiertesten Studenten Wagners

Als einer der talentiertesten ungarischen Kunststudenten Wagners ist Mihály (Michael) Munkácsy zu nennen, dessen wichtigster Wohltäter der ungarische Kunstförderer und Maler Antal Ligeti war. Ligeti gelang es, dem jungen Talent 1866 ein Stipendium der *Ungarischen Gesellschaft der Bildenden Künste* für einen Aufenthalt in München zu organisieren.<sup>370</sup> Die Münchner Kunstakademie bzw. die Piloty-Klasse genoss damals bereits einen guten Ruf, was vor allem die Professur für Historienmaler betraf. Ligeti wusste, dass die Piloty-Klasse die beste Adresse für die Aneignung der spezifischen Lehren und Regeln der Malerei darstellte. Diese Erwartungen, die man an ihn richtete, waren aber gegen Munkácsys Willen, denn er wollte eigentlich zum Studium nach Düsseldorf, um bei dem Genremaler Knaus zu lernen. Doch Ligeti schaffte es, Munkácsy zu überreden, und er schrieb für ihn einen Empfehlungsbrief an den damaligen Direktor der Münchner Kunstakademie Wilhelm von Kaulbach.<sup>371</sup> Kurz nach der Einschreibung ging Munkácsy in die technische Malklasse von Wagner<sup>372</sup> und zum Schluss zu den Brüdern Adam, die sich als Pferde- und Schlachtenmaler

---

<sup>367</sup> Vgl.: Gál, György Sándor: Majális. S. 58.

Mehr zum Thema Landschaftsmotive in der Natur in: Szinyei Merse, Anna / Bakó, Zsuzsanna: Pleinair – Malerei in Ungarn. Impressionistisch Tendenzen 1870-1910. Museums- und Kunstverein. Osnabrück 1994. S.31f.

<sup>368</sup> Zur Abbildung: Pál Szinyei Merse: *Ruhaszárítás* (Wäschetrocknen bzw. Wäscheaufhängen).1869. Öl auf Leinwand. 38,5 x 31. Magyar Nemzeti Galéria (Ungarische Nationalgalerie), Budapest. Bildquelle:<http://www.hung-art.hu> Zugriff vom 29.11.2010

<sup>369</sup> Bilddaten: (1868-1869) Öl auf Karton. 20,5 x 16. Magyar Nemzeti Galéria (Ungarische Nationalgalerie) Bildquelle:<http://www.hung-art.hu> Zugriff vom 29.11.2010

<sup>370</sup> Vgl.: Végvári, Lajos: Munkácsy Mihály. Képzőművészeti kiadó. Budapest 1983. S.21.

<sup>371</sup> Vgl. ebd.

<sup>372</sup> Munkácsys Matrikeldaten (Münchner Akademie): Matrikelnummer: 2297, Eintritt: 30.12.1866, Aus Munkacs, dessen Vater: Beamter, Konfession: katholisch, Alter: 22, Fach bei Einschreibung: techn. Malklasse. In: Matrikelbuch 1841-1884. Digitalisierte Version: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1866/matrikel-02297](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1866/matrikel-02297) Zugriff vom 01.12.2010

einen Namen gemacht hatten. Munkácsy ließ sich aber auch von Münchner Landschaftsmalern wie Adolf Lier und Eduard Schleich sowie von Leibl inspirieren.<sup>373</sup>

Er war ein außerordentlich fleißiger Schüler, der mit einem starken Willen und viel Ehrgeiz an seine Arbeiten ging. Sein Lehrer Wagner erinnerte sich an Munkácsys Münchner Studienzeit mit folgenden Worten: „Bei unermüdlichem Fleiß und ernstem Bestreben gelang es ihm, die technischen Schwierigkeiten in kurzer Zeit zu überwinden. ... Indessen interessierten mich seine Studien nach Natur weniger als seine Kompositionen, die von ernster, tiefer Empfindung und einer außergewöhnlichen Phantasie Zeugnis ablegten. Er arbeitete mit der größten Selbstverleugnung, ja Leidenschaft und konnte frühmorgens den Arbeitsbeginn kaum erwarten... Seine ungewöhnliche Erregbarkeit, seine unruhige, nervöse Natur fielen mir schon damals auf und flößten mir [gemeint Wagner] einige Besorgnis ein.“<sup>374</sup>

1867 fertigte Munkácsy eines seiner bedeutendsten, natur- und genrefreudigen Frühwerke mit dem Titel *Vihar a pusztán* (Gewitter auf der Puszta, Abb.51.<sup>375</sup>) unter dem Einfluss der Münchner Landschaftsmaler Schleich und Lier an. Bezüglich der Themenwahl ließ er sich von dem ungarischen Puszta- und Gewittermaler Károly Lotz inspirieren.<sup>376</sup> Wagner kümmerte sich in dieser Zeit offenbar auch fast väterlich um seinen Schützling, ohne allerdings aufdringlich zu sein. Und seine Fürsorge ging noch weiter: Nach dem ungarischen Kunsthistoriker und Munkácsy-Forscher Lajos Végvári war nämlich Wagner derjenige, der Munkácsy angesichts seiner Leistung und seiner ständigen finanziellen Probleme zur Bewerbung um ein Stipendium beim ungarischen Kultusministerium motivierte.<sup>377</sup> So bekam Munkácsy bereits im Juli 1867 eine Förderung vom Kultusministerium, das damals von dem hier bereits als Kunstförderer vorgestellten Baron József Eötvös<sup>378</sup> geleitet wurde.

Trotz aller Förderungen und sichtbarer dynamischer sowie kunsttechnischer Entwicklungen war Munkácsy mit den Münchner Umständen unzufrieden. Er bemängelte, dass an der Kunstakademie keine Genremaler zu finden seien, die ihm das entsprechende Fachwissen in

---

<sup>373</sup>Vgl.: Munkácsy a nagyvilágban. Hrsg. Bereczky, Lóránd (u.a.). Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria – Szemimpex kiadó. Budapest 2005. S. 18-19. Hierzu auch: Munkácsy és művészetének szellemi örökösei. (Munkácsy und die geistigen Erben seiner Kunst). Kiállítási katalógus. (Ausstellungskatalog). Békéscsaba 2000. S.7. Auch in: Végvári, Lajos: Munkácsy Mihály. S.24. S.27.

<sup>374</sup> Végvári, Lajos: Mihály Munkácsy (1844-1900). Mihály Munkácsys Werk. Institut für kulturelle Beziehungen. Budapest 1952. S. 20.

<sup>375</sup> Zur Abbildung: Mihály Munkácsy: *Vihar a pusztán* (Gewitter auf der Puszta). 1867. Öl auf Leinwand. 92,3 x 131 cm. Ungarische Nationalgalerie, Budapest. Bildquelle: <http://www.hung-art.hu> Zugriff vom 29.11.2010

<sup>376</sup> Vgl.: Végvári, Lajos: Munkácsy Mihály. (1983). S.24.

<sup>377</sup> Vgl. ebd. (Végvári). S.23.

<sup>378</sup> Vgl. ebd. (Végvári)

diesem speziellen Bereich vermitteln konnten. Diese Unzufriedenheit und seine rebellische Art führten bald zu Spannungen mit der Kunstakademie. Diese Anfänge einer Rebellion und kritischen Einstellungen gegenüber der Protektion der Historienmalerei bereiteten in München den Weg für die Entstehung verschiedener neuer Künstlerkreise wie den von Munkácsy Vorbild und Freund Leibl<sup>379</sup> und Kunstschulen wie die des Ungarn Simon Hollósy oder des Slowenen Anton Ažbe (bei dem später Kandinsky studierte!<sup>380</sup>).

Wagners Student wechselte bald auf die Düsseldorfer Schule, wo er sich 1871 mit dem Berliner Max Liebermann anfreundete.<sup>381</sup> Die beiden Künstlerpersönlichkeiten pflegten intensiven künstlerischen Kontakt und inspirierten sich gegenseitig.<sup>382</sup>

Munkácsy ging nach dem Düsseldorfer Aufenthalt beispielsweise nach Holland, Paris, London und 1873 nach Barbizon<sup>383</sup>, wobei Letzteres seiner Naturbegeisterung sehr entgegenkam. Hier trafen sich Munkácsy und Liebermann und zeigten ihr gemeinsames Interesse an den bereits berühmten realistischen Barbizon-Meistern wie Corot, Millet, Daubigny, Troyon und dem ungarischen Freund László Paál, der ebenfalls mit ihnen in Barbizon weilte.<sup>384</sup> Munkácsy ging jedoch, ebenso wie sein Freund Liebermann, weiter als die Barbizon-Maler. Denn beide waren von den Impressionisten begeistert, auch wenn sie dies nicht offen aussprachen.<sup>385</sup> In Munkácsys Bildern wie *Poros út I* (Staubiger Weg I.) und *Poros út II*. (Staubiger Weg II. Abb.52a,b<sup>386</sup>) zeigt sich diese Begeisterung z.B. an der intensiven Anwendung der hellen Pastelltöne, an der immer stärkeren Verwischung der Konturen und an der schnellen, flüchtigen Pinselbewegung. Doch Munkácsy verzichtete nach seiner Heirat mit der wohlhabenden Baronin de Marche (geb. Cécile Papier) in Cholpach (Luxenburg), anders als Liebermann, auf die modernen Stilrichtungen. Auf den Rat seiner

---

<sup>379</sup> Vgl. ebd. (Végvári) S.28. Hierzu auch: Bakó, Zsuzsanna: Munkácsy és művészetének szellemi örökösei. In: Munkácsy és és művészetének szellemi örökösei. Kiállítási katalógus. Békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeum. 2005. S. 7

<sup>380</sup> Hinweis darauf z.B. in: Ambrovic, Katarina: Wege zur Moderne und die Azbe-Schule in München. Ausstellungskatalog. Aurel Bongers. Recklinghausen 1988. S.145.

<sup>381</sup> Mehr zum Kontakt von Munkácsy und Liebermann in: Lenz, Christian: Max Liebermann. »Münchner Biergarten«. Ausstellungskatalog. Hirmer Verlag. München 1986. S.36-39.

Auch in Bunge, Matthias: Max Liebermann als Künstler der Farbe. Eine Untersuchung zum Wesen seiner Kunst. Gebr. Mann Verlag. Berlin 1990. S.46-47.

<sup>382</sup> Besonders Liebermann ließ sich von Munkácsy beeinflussen. Hinweis darauf in: Niemeyer, Wilhelm: Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtung über die Malerei der Gegenwart. Corrigendum: Der Begriff des Impressionismus in der deutschen Malerei. In: Denkschrift des Sonderbundes auf die Ausstellung MCMX. Düsseldorf 1910. S.173ff. Zitiert nach Kern, Josef: Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland: Studien zur Kunst- und Kunstgeschichte des Kaiserreichs. Königshausen/Neumann. Würzburg 1989.S.438.

<sup>383</sup> **Barbizon** ist eine französische Gemeinde in der Nähe von Paris. Um 1830 organisierten dort einige naturbegeisterten Kunstmalere eine Künstlerkolonie bzw. einen lockeren Künstlerkreis mit der Absicht, Naturstudien unter freiem Himmel zu machen und Skizzen zu fertigen. Da damals die Tubenfarben bereits erfunden waren, war dies durchaus möglich.

<sup>384</sup> Vgl. ebd. (Bakó, Zsuzsanna: Rendhagyó pályakép...)

<sup>385</sup> Mehr zu Liebermanns Enthusiasmus zum impressionistischen Vorreiter Eduard Manet in: Kern, Josef: Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Königshausen & Neumann. Würzburg 1989. S. 17.

<sup>386</sup> Zu den Abbildungen: a, Mihály Munkácsy: *Poros út I* (Staubiger Weg I.) 1874. Öl auf Holz. 77 x 117,5 cm. Ungarische Nationalgalerie, Budapest. b, *Poros út II*. (Staubiger Weg II. 1883. Öl auf Holz. 96 x 129,7 cm. Ungarische Nationalmuseum, Budapest. Bildquelle: hung-art.hu

Frau hin malte er immer mehr Salonbilder, inspiriert von dem Leben der reichen, zahlungskräftigen Pariser Bürger, was schließlich die Weiterentwicklung seines künstlerischen Individuums völlig verhinderte.

### **VIII Konsequente Beharrung auf den Grundaufgaben bei der Münchner Kunstakademie zugunsten der Historienmalerei und die dabei versäumten Chancen des Dialoges mit der Landschaftsmalerei**

1808, als die Konstitution der Akademie der Bildenden Künste in München erlassen wurde, gab es in der Abteilung für Malerei eine Klasse für Landschaftsmalerei, die bis 1814 von dem Landschaftsmaler Georg von Dillis (1759-1841) geleitet wurde. Er gab sein Amt auf, weil er zu der Auffassung gelangte: Junge Künstler sollten nicht die Akademie, sondern besser die freie Natur als Lehrmeisterin aufsuchen. Dementsprechend arbeitete er selbst am liebsten als Freiluftmaler. Er führte dabei sehr viele Skizzen unmittelbar vor den Motiven sehr schnell aus und versuchte die zarten Farbstimmungen und das Spiel des Lichts in der Natur festzuhalten. Diese Entwürfe galten damals in der deutschen Malerei als ungewöhnlich und fortschrittlich. Für Ausstellungen bestand zu der Zeit jedoch noch keine Nachfrage. Dillis wurde mit seinen Werken zum wichtigen Wegbereiter der realistischen Landschaftsmalerei in Deutschland. Mit ihren strahlenden Farben und der spontanen Wirkung der wie hingeworfenen Farben nahmen diese Arbeiten bereits Tendenzen des Impressionismus vorweg.<sup>387</sup>

Die Stelle von Dillis an der Kunstakademie in München blieb nicht lange unbesetzt. 1814 übernahm sie Wilhelm von Kobell (1766-1855), der jedoch 1826, nach mehr als zehn Jahren Dienst, einem königlichen Beschluss zufolge in den Ruhestand treten musste. Sein Amt als Professor für die bis dahin erfolgreiche Landschaftsmalerei blieb für eine Weile unbesetzt.<sup>388</sup> Was hatte dies für Gründe? 1825 löste Peter von Cornelius den damaligen Akademiedirektor Johann Peter von Lange (1756-1824) ab. Als Verfechter der monumentalen Historienmalerei, der alle anderen Gattungen nur zuarbeiten sollten, trat der neue Akademiemeister gegen die Selbständigkeit von Genre- und Landschaftsmalerei an, ja er schuf 1826 die Landschaftsmalerklasse völlig ab und schickte Kobell in den Ruhestand. In einem Brief an König Ludwig I. fasste Cornelius seine Vorstellungen von der Neubesetzung der

---

<sup>387</sup> Mehr zu Dillis Landschaftsmalerei in: Wichmann, Siegfried: Meister, Schüler, Themen. Münchner Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert. Schuler Verlag. Hersching 1981. S.17-23.

<sup>388</sup> ebd.S. 262.

Akademieprofessuren zusammen. Hier kommt seine gnadenlose Entscheidung für den Abbau der oben erwähnten Gattungen zugunsten der monumentalen Freskomalerei bei ihren historischen und religiösen Themen deutlich zum Vorschein: „Einen Lehrstuhl für Genre- und Landschaftsmalerei halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfasst die ganze sichtbare Natur. Die Gattungsmalerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am Stamme der Kunst.“<sup>389</sup> In Ernst Försters Buch findet sich eine weitere abwertende Aussage von Cornelius über die Genremalerei: „Das sind Fächler, die Classe von Malern, denen die Kunst nicht in ihrer Allheit und Einheit erscheint; sondern die sich ein Fach auslesen und dafür allein arbeiten. Sie sind immer ein Zeichen des Verfalls der Kunst und behalten nur einigen Werth, insofern sie sich auf die wahre, allumfassende Kunst stützen, wie die Niederländer (...). Die Kunst ist ein Ganzes; der Künstler muss alles machen; darum ist das Fächeln keine Kunst und gehört auch in keine Akademie. Darstellungen aus der Gegenwart erhalten nur ihre Bedeutung, wenn sie von einem wahren Künstler stammen, der nicht seine einzelne Liebhaberei, sondern die ganze Kunst vor Augen hat.“<sup>390</sup> Nach seiner Düsseldorfer Amtszeit als Akademiedirektor führte Cornelius seine diskriminierende Einstellung gegenüber der Landschafts- und Genremalerei in München weiter, und zwar mit großem Erfolg; Unterstützung fand er dabei beim Wittelsbacher Königshaus.

Die Leitung der Düsseldorfer Kunstakademie übernahm 1826, nach dem Weggang von Cornelius, Wilhelm von Schadow.<sup>391</sup> Das Landschaftsfach, kombiniert mit der Genremalerei, wurde ins Lehrprogramm aufgenommen.<sup>392</sup> Allmählich entwickelte sich dort eine Schule für Landschaftsmalerei, die sogenannte Düsseldorfer Landschaftsschule, zu deren Charakteristikum eine Malerei mit den Gestaltungsprinzipien Realismus und Idealismus wurde. Landschaften wurden stilisiert, entsprachen aber in den Details sehr wohl der Naturwahrheit und waren immer auf die Wiedergabe von Stimmungen und Gefühlen bedacht. Dies waren Kennzeichen für die Arbeit dieser Schule, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weit über die deutschen Grenzen bis nach Amerika hinausstrahlte.<sup>393</sup>

An der Münchner Kunstakademie blieben ab 1825 für die Landschafts- und Genremalerei solche Erfolge und Anerkennungen komplett aus, obwohl Professoren wie Dillis und Kobell

---

<sup>389</sup> Cornelius an Ludwig I, München Dezember 1825. In: Förster, Ernst: Peter von Cornelius. Bd. 1. München 1874. S.8.  
Hinweis auf die Originalquelle in: Büttner, Frank: »Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste«. Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808-1848. In: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. Hrsg.: Nikolaus Gerhart/ Walter Grasskamp / Florian Matzner. Hirmer Verlag. München 2008. S.36. Fußnote 39.

<sup>390</sup> Ebd. (Förster), Bd. 1. S.274.

<sup>391</sup> Vgl.: Ratziewsky von, Elke: Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Schule. Studienverlag Dr. N. Brockmeyer. Bochum 1983. S.14.

<sup>392</sup> Vgl.: Paffrath, Hans: Meisterwerke der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918. Droste. Düsseldorf 1995. S. 7-8.

<sup>393</sup> Ebd.



sowie ihre Studenten und Anhänger dafür sehr gute Voraussetzungen geboten hätten, was Direktor Cornelius aber beharrlich blockierte. Es lässt sich nur vermuten und ahnen, welche Bilanzen in München zusätzlich hätten erreicht werden können, wenn die Naturforschungen und landschaftsmalerischen Innovationen von Dillis entsprechend gefördert hätten werden dürfen.

Friedrich von Gärtner, der das Direktorat dieser Institution von 1841-1847 innehatte, bemühte sich zwar, die vergessene Gattung wieder zu etablieren, doch ohne Erfolg. Gärtner schlug vergeblich vor, eine auf die historische Landschaftsmalerei basierende Professur einzurichten, die beim Publikum wegen ihrer durchkomponierten, präzisen Ausarbeitung gut ankam. König Ludwig I. beharrte aber fest auf dem traditionellen Gattungssystem und somit wurde Gärtners Vorschlag mangels Fachkräften nicht bewilligt.<sup>394</sup>

Während des Direktorats von Heinrich Maria Heß und Wilhelm von Kaulbach erfolgten in diesem Bereich an der Münchner Kunstakademie ebenfalls keine wesentlichen Änderungen, obwohl die künstlerische Praxis einiger Studenten eindeutig auf solch einen Anspruch hinwies. Malstudenten wie Franz von Lenbach und ihre Anhänger, darunter auch Wagner, zeigten in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre lebhaftes Interesse an der Tier-, Genre- und Landschaftsmalerei, weswegen sie auch regelmäßig Ausflüge in die Umgebung von Schrobenhausen organisierten, um sich dort in der Landschaftsmalerei autodidaktisch weiterzubilden.<sup>395</sup> Bereits am Ende der 1850er Jahre kamen also klare Signale, die eindeutig auf massive Bedürfnisse der jungen Generation an der Kunstakademie hinwiesen. Doch wurden diese Signale von den Akademieführungskräften damals nicht erkannt bzw. sollten nicht erkannt werden, weil sie nicht zur "wahren Kunst", wie man sie gelehrt haben sollte, passend waren.

Insgesamt betrachtet war die Münchner Kunstakademie sehr stark vom Historismus geprägt, Fortschrittliche Innovationen wurden nur in dieser Gattung geduldet. Der Kunsthistoriker Hubertus Kohle bemerkt hierzu: „Innovative Elemente blieben eindeutig zurückgebunden an die Grundaufgabe der Institution, in der traditionell am höchsten bewerteten Gattung der »Historia« eine dem Alltagsleben enthobene Sphäre des Idealen zu verwirklichen. [...] Selbst ein Piloty gilt heute eher als Produzent von ungenießbaren Historienschenken, von Bildern andererseits, die dann wenig später ihre erstaunlich erfolgreiche Fortsetzung im bewegten Film fanden. [Hier weist Kohle auf einen möglichen Zusammenhang zwischen Carl von

---

<sup>394</sup> Vgl.: Büttner, Frank: »Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste«. In: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. S. 39.

<sup>395</sup> Darüber mehr im Kapitel *Wagners Beziehungen zu den Münchner Künstlerkreisen*

Mars' Bild *Flagellanten* und den Historienfilmen zur französischen Geschichte von Abel Gances hin.] All dies hat eben auch mit strukturellen Vorgaben zu tun: Immer dort, wo sich die Akademiker wenigstens in bescheidenem Umfang an die modernen Ausdrucksweisen herantasteten, taten sie dies gleichsam als Privatleute. In offizieller Funktion als Akademielehrer blieben sie tendenziell bei einem konservativ-idealistischen Kunstbegriff. Daran änderten auch die Akademie-Reformen seit der Jahrhundertmitte wenig.<sup>396</sup> Kohle erwähnt das Interesse der Akademiker für moderne Kunst der Akademiker als Privatmenschen. Dies beweist beispielsweise auch Pilotys Beziehung zu seinem ungarischen Schüler Szinyei, wie bereits geschildert.<sup>397</sup> Auch Wagners unbestreitbare Leidenschaft zur Landschafts-, Tier- und Genremalerei unter freiem Himmel,<sup>398</sup> die er nur als Privatmann ausübte, bestätigt die Äußerung von Kohle.

Die Praxis zeigt, dass Piloty als beamteter Professor im Bereich der Landschaftsmalerei anders nicht hatte wirken können, als wenigstens Ermutigung, Motivation, Ideen und Ratschläge beizusteuern. Wie man weiß, lag von 1856 bis 1874 seine Hauptaufgabe in der Modernisierung der Historienmalerei nach französischem und belgischem Vorbild und in der Führung der Komponierklasse. Das bedeutete aber nicht, dass er von anderen modernen Richtungen nicht fasziniert gewesen wäre, nur hatte er damals in seiner Position nicht die Möglichkeit, Innovationen außerhalb der Historienmalerei offen zu unterstützen und zu lehren. Das damalige Führungsgremium, mit Kaulbach an der Spitze, beharrte weiter auf den institutionellen Grundgedanken und zeigte damit auch seine Treue zum Königshaus. Dies bedeutete, dass eine Erweiterung des Lehrplans mit dem Fach Landschafts- und Genremalerei nicht machbar war. Wer sollte sie erfolgreich anstoßen? Wird die hohe Zahl der immatrikulierten Studenten in den 1860er, 1870er und 1880er Jahren betrachtet, lässt sich feststellen, dass solche Maßnahmen auch nicht notwendig waren. Die Kunstakademie unter Kaulbach und Piloty war überfüllt, trotz einiger Ereignisse wie des Französischen-Preußischen Kriegs, des Bankenkrachs von 1873 und der Cholera-Epidemie von 1874. Das Geschäft (könnte man heute sagen) boomte. Die Studenten kamen in Strömen aus der ganzen Welt<sup>399</sup>, weil diese Institution international ein exzellentes Image genoss. Die Mehrheit der

---

<sup>396</sup> Kohle, Hubertus: Die Münchner Akademie in den Jahren 1849-1886. Glanzzeit und Krisenphänomene. In: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. S. 48-49.

<sup>397</sup> Hierzu mehr im Kapitel *Einblicke in die Lehrtätigkeit Wagners und Pilotys...*

<sup>398</sup> Hierzu mehr im Kapitel *Wagners künstlerische Blickerweiterung...*

<sup>399</sup> Hierzu mehr in: Joos, Birgit: »gegen die sogenannten Farbenkleckler« Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886-1918). In: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. S.55. Statistische Daten hierzu auch in: Lenman, Robin: Maler in München: Eine Gemeinde im Wandel. In: "Die Kunst die Macht und das Geld" - Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918. Campus Verlag, Frankfurt am Main 1994. S.108-109.

dort das Studium absolvierenden Studenten konnten als Kunstmaler im Leben schnell Fuß fassen und internationale Anerkennung erreichen. Diese Fakten übten natürlich weltweit eine große Anziehungskraft auf begabte Künstler aus.<sup>400</sup> Doch im Hintergrund war im Münchner Kunstleben durchaus auch eine andere Bewegung zu registrieren: Dank der 1869 organisierten ersten internationalen Kunstausstellung im königlichen Glaspalast in der bayerischen Hauptstadt und des Münchner Aufenthalts (1869) des französischen Realisten Gustav Courbet, der mit seiner revolutionären Kunstauffassung viele Künstler wie z.B. Leibl und seine Freunde, die wir zusammenfassend als Ramberg-Schüler nennen können, wie z.B. Theodor Alt, Rudolf Hirth oder Fritz Schider, in seinen Bann zog<sup>401</sup>, verbreiteten sich immer mehr die aus Frankreich stammenden modernen Kunstrichtungen.

Durch diese großen künstlerischen Ereignisse vor Ort hätte sich an der Münchner Kunstakademie die Gelegenheit geboten, über Innovationsmöglichkeiten und die Aufnahme der neuen Strömungen im Lehrbetrieb rechtzeitig intensiv zu diskutieren. Doch die Chance wurde verpasst, mit sehr schweren Konsequenzen, alles beim Alten gelassen. Studenten wie Leibl, Hans Thoma, Szinyei und andere Ungarn wie Munkácsy und später Simon Hollósy und seine Anhänger<sup>402</sup> sowie Heinrich Knirr, die für ihr Interesse an der freilichtmalerischen Landschaftsmalerei und naturalistischen Genredarstellung die notwendige fachkompetente Unterstützung nicht erhielten, traten aus der Münchner Kunstakademie aus. Sie bildeten sich auf eigene Faust weiter, pflegten intensive Beziehungen zur Académie Julian in Paris<sup>403</sup> und führten, wie die meisten Landschaftsmaler in München, ein weniger akademisches Dasein in aller individuellen Freiheit.<sup>404</sup> Skandinavier, wie Hans Heyerdahl, Erik Werenskiöld, Eilif Peterssen und Theodor Kittelsen, verließen bereits in den 1880er Jahren München, sie gingen nach Paris oder in ihre Heimat zurück.<sup>405</sup> Lovis Corinth und Max Slevogt entfernten sich

---

<sup>400</sup> Siehe Anhang: *Wagners Studenten aus internationalen Kreisen*

<sup>401</sup> Hierzu mehr im Kapitel *Wagners künstlerische Blickerweiterung...*

<sup>402</sup> Über den Austritt von Hollósy aus der Kunstakademie und die Gründung seiner Münchner Privatschule wird in einem eigenen Kapitel detailliert berichtet.

<sup>403</sup> Beispiele: István Csók wurde 1887-89 an der Académie Julian in Paris von A.W. Bouguereau und T. Robert-Fleury ausgebildet. Vgl.:

Szinyei Merse, Anna, Bakó, Zsuzsanna: *Pleinair-Malerei in Ungarn*. S.71.

Károly Ferenczy studierte dort von 1887 bis 1889 ebenfalls bei A.W. Bouguereau und T. Robert-Fleury. Vgl.: Ebd. S.68.

Béla, Iványi Grünwald besuchte diese Akademie von 1887 bis 1890. Vgl.: Ebd.S.68.

István Réti schrieb sich dort 1893 ein. Vgl.: Ebd. S. 69.

János Thoma besuchte diese Pariser Schule 1891. Vgl.: Ebd. S.70.

<sup>404</sup> Eduard Schleich, Adolf Heinrich Lier und Carl Spitzweg besuchten in den 1850er und 1860er Jahren Paris und lernten vor allem die Malerei der Schule von Barbizon kennen, aber auch Courbet. Adolf H. Lier unterhielt in München in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre ein Privatatelier, wo er, von den französischen „paysage intime“ beeinflusst, kleinformatige Landschaftsbilder mit oberbayerischen Motiven malte. In München war er der führende Vertreter der Landschaftsmalerei. 1868 gründete Lier in Dresden eine Schule für Landschaftsmalerei, wo er, ähnlich wie in München, den französischen, barbizonischen Malstil vertrat und verbreitete. Diese Schule leitete er bis 1873. Vgl.: *Asche, Sigfried, „Lier, Adolf“*, in: *Neue Deutsche Biographie* 14 (1985). S. 535 f. Homepage: URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd116998881.html> Zugriff vom 07.06.2012

<sup>405</sup> Vgl.: Bonsdorff, Jan von: *Die Rolle Münchens für skandinavische Malerinnen und Maler am Ende des 19. Jahrhunderts – ein Blick von außen*. In: *Nationale Identität- Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künftlerausbildung*. Hrsg. Birgit Joos und Christian Fuhrmeister *Zeitenblicke*.5. (2006). Nr.2. Digitalisiert: <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Bonsdorff>

wegen der veralteten Lehrmethoden ebenfalls von dieser Akademie, befassten sich mit der impressionistischen Malerei und unternahmen eigene Studienreisen, z.B. nach Paris und in die Niederlande. Die in München gebliebenen selbständigen Gruppen machten unter den Künstlern eine beachtliche Zahl aus. Sie hatten wenig mit der Kunstakademie zu tun, waren aber dafür durch den Kunstverein, Ausstellungen und private Aktivitäten (wie z.B. Privatschulen) bekannt, mit Hilfe derer sie die aus Frankreich und England strömenden modernen Stilrichtungen verbreiteten. Diese Schulen zogen mindestens so viele angehende Künstler an wie die Akademie und lockten mit der Vermittlung ihrer neuen Lehrmethoden, während die Akademie immer noch ihre bescheidenen Methoden in der Maltechnik vermittelte.<sup>406</sup>

### **Anmerkung**

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Leitung der Kunstakademie die Frustration der Studenten jahrzehntelang wachsen ließ, ohne Ansprüche auf Veränderungen im Kunstleben ernst zu nehmen. Es gab keine tatkräftige Förderung, keine ernsthafte Bemühung, um begabte Künstler mit Neigungen für das Moderne an der Kunstakademie zu halten und ihnen im institutionellen Rahmen weiterzuhelfen.

Es wäre viel möglich gewesen, wenn z.B. Wagner, der zwar nicht zu den revolutionärsten Freilichtmalern gehörte, als Professor für Maltechnik seine Erfahrungen in der Freilichtmalerei, die er ja regelmäßig praktizierte<sup>407</sup>, intensiv hätte einbringen können. Doch Wagner war in erster Linie Lehrer, keine Führungsperson der Kunstakademie und politisch nicht so einflussreich, dass er in der damaligen Kulturpolitik Mitsprache- und Entscheidungsrecht gehabt hätte.

## **IX Wagners Privatleben und Wagner als Mitglied einer hoch angesehenen Familie in München**

### **1 Wagners Wohnverhältnisse in München**

---

Zugriff vom 06.07.2012

<sup>406</sup> Vgl.: Joos, Birgit: »gegen die sogenannten Farbenkleckler« Die Behauptung der Münchner Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886-1918). In: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München.S.60.

<sup>407</sup> Siehe Kapitel *Wagners künstlerische Blickerweiterung...*

Wagner (Abb.53.<sup>408</sup>) kam nach München, in eine königliche Stadt, die damals offen war für Neuerungen, besonders im Hinblick auf Kultur, Wissenschaft und Technik. Maximilian II., der damalige König von Bayern, war an Wissenschaft und Kultur äußerst interessiert. Aus diesem Grund berief er Universitätsprofessoren wie Wilhelm Heinrich Riehl sowie Dichter und Lyriker wie Emanuel von Geibel, Hermann von Lingg und Paul Heyse aus Norddeutschland nach München, um das kulturelle und wissenschaftliche Leben zu bereichern. Diese Literaten bekamen aber schnell ihren Spitznamen in der katholisch-konservativen Bevölkerung: „die Nordlichter“. Das war keine freundliche Bezeichnung, sondern eher ablehnend gemeint, ein Grund dafür lag wohl in ihrer evangelischen Konfession.<sup>409</sup> Wenn wir Wagners nationale Identität und seine beruflichen Ziele (als Kunstmaler) betrachten, gehörte er in München ebenfalls zu den Außenseitern zumindest am Anfang seines Aufenthaltes. Es war nicht einfach, sich als 18-Jähriger mit den oben erwähnten Schwierigkeiten anzufreunden. In seiner künstlerischen Entwicklung ließ Wagner sich jedoch nicht beirren; für ihn zählten nur seine Fortschritte als Kunstmaler. In ähnlicher Situation befanden sich damals auch die anderen Ankömmlinge aus Ungarn wie z.B. Wagners bester Freund Sándor (Alexander) Liezen-Mayer (Abb.54.<sup>410</sup>) oder Gyula Benczúr<sup>411</sup>. Trotz eines gewissen "Kulturschocks" haben sie ihr Ziel nie aus den Augen verloren. Zusammen erreichten sie als Kunstmaler und als Professoren an der Münchner Kunstakademie eine große Karriere. Der Kunsthistoriker Wolfgang Kehr bemerkt hierzu: „Wie man angesichts der universitären Berufspolitik von König Max II. von den `Nordlichtern` sprach, die die Wissenschaften in München beflügelten, so hatte die Akademie ihre `Ostlichter`<sup>412</sup>. Die berühmtesten von ihnen wurden der Tscheche Gabriel von Max und die Ungarn Benczúr, Liezen-Mayer sowie Wagner.<sup>413</sup> Dass diese „Lichter“ aus Nord und Ost offenbar allesamt freiwillig gerade in München strahlten, nahmen ihre Spötter dabei als Schicksal hin.

Viele dieser berufenen Sonderlinge wohnten in der damals bei Künstlern und Wissenschaftlern beliebten Maxvorstadt, die bei Seiner Majestät (Max II.) damals besondere Gunst genoss.<sup>414</sup> Wagner gefiel es dort, zumal dieses Stadtviertel eine geografisch günstige Lage hatte. Von hier aus war der Weg zur Königlichen Akademie der Bildenden Künste in der

<sup>408</sup> Zur Abbildung. Sándor (Alexander) Wagner. Eine Reproduktion, veröffentlicht in: Vasárnapi Újság.(Sonntagszeitung) 08.08.1880.

<sup>409</sup> Vgl.: Bauer, Reinhard: Maxvorstadt zwischen Münchens Altstadt und Schwabing. Bavarica-Verlag. München 1995. S.26.

<sup>410</sup> Zur Abbildung: Alexander Liezen-Mayer. Foto: Friedrich Müller, München. Fundort: Stadtbibliothek München. Fotosammlung Personen. CH 1898 I/4/4

<sup>411</sup> Bild von Benczúr siehe Abb.33.

<sup>412</sup> Kehr, Wolfgang: Die Akademie der Bildenden Künste München – Kreuzpunkt europäischer Kultur. Akademie der Bildenden Künste. München 1990.S.12.

<sup>413</sup> Ebd. (Kehr, Wolfgang)

<sup>414</sup> Die Maxvorstadt ist ein nordwestlich gelegenes Stadtviertel von München. Es befindet sich zwischen der Altstadt und Schwabing.

Neuhauserstraße 8, zu den Pinakotheken und den Bibliotheken verhältnismäßig kurz und die Gegend durch ihre prachtvollen Häuser, Villen und Paläste sehr reizvoll.<sup>415</sup>

Im Allgemeinen sprühten damals im Münchner Studentenleben verschiedenste Aktivitäten. Die damaligen Adressbücher belegen, dass sehr viele der Kunststudenten jährlich oder alle zwei Jahre ihre Wohnplätze wechselten. Die Gründe dafür waren meist

wirtschaftlich, studientechnisch oder verkehrspraktisch bedingt. Bei Wagner war es nicht anders, denn er lebte allein oder mit anderen Kunststudenten zusammen und wechselte öfter seinen Wohnsitz. Auch nach seiner Eheschließung am 17. Mai 1864 mit Bertha Oldenbourg (Abb.55.<sup>416</sup>), Tochter des Münchner Verlegers Rudolf Oldenbourg und seiner Frau Emilie (Abb.56.<sup>417</sup>) veränderte er häufiger seinen Wohnsitz.<sup>418</sup>

Die ersten Adressen Wagners sind im damaligen *Königlichen Adressbuch von München* nicht notiert.<sup>419</sup> Die Erfassung der Wohnsitze beginnt erst ab 1859. Von diesem Jahr bis 1861 lebte er am Karlsplatz 29., 2. Etage (Abb.57.<sup>420</sup>).<sup>421</sup> Dieses Anwesen befand sich nicht weit entfernt von der zentral gelegenen Neuhauserstraße, wo die alte Akademie der Bildenden Künste lag. Ab 1861 wohnte Wagner in der Schillerstraße 42., 2.Etage.<sup>422</sup> Nach dem Adressbuch wohnte er auch noch 1862 hier.<sup>423</sup> Zwischen 1863 und 1864 fehlen Angaben über seinen Wohnsitz. Sicher ist, dass Wagners Adresse dann 1865 in der Barerstraße 1., 3. Etage zu verorten war,<sup>424</sup> (Abb.58.<sup>425</sup>) nicht weit vom noblen Maximilians-Platz, vom Glaspalast und von der neuen Kunstakademie. Ausgehend von der bevorzugten Lage dieser Wohnung, kann gesagt werden, dass sie wohl nicht billig war. Wagner hatte damals schon keine finanziellen Probleme, denn seine monumentalen Wandbilder für das Bayerische Nationalmuseum verschafften ihm bereits einen Namen als Kunstmaler. Nach dem Adressbuch lebten Wagner und seine Frau nicht zu zweit in der oben genannten Wohnung, sondern in einer Wohngemeinschaft mit dem treuen Freund aus Ungarn, Sándor (Alexander)

---

<sup>415</sup> Über die Lage der allgemeinen Wohnungsverhältnisse um 1860 in München berichtete der englische Reisende Edward Wilberforce detailliert: „In München scheint die Qualität eines Hauses keinen Einfluss auf die Höhe der Miete zu haben; tatsächlich sind gute Häuser oft billiger als schlecht. Bei meiner Wohnungssuche besichtigte ich unter anderen auch zwei Häuser nicht weit voneinander. Ich entdeckte, dass eines ungewöhnlich komfortabel eingerichtet war und fünf englische Pfunde weniger an Jahresmiete kostet als das andere, das ein Zimmer weniger hatte, bar jeden Komforts war und sogar ärmlich wirkte.“ Zitat in: Bauer, Reinhard: Maxvorstadt zwischen Münchens Altstadt und Schwabing. S.29.

<sup>416</sup> Zur Abbildung. Wagners erste Frau Bertha Oldenbourg. Bildquelle: Oldenbourg, Rudolf: Oldenbourg. Eine Münchner Familie und ein Münchner Unternehmen. Oldenbourg Verlag 1983.

<sup>417</sup> Bildquelle: Oldenbourg, Rudolf: Oldenbourg. Eine Münchner Familie und ein Münchner Unternehmen.

<sup>418</sup> Königliche Adressbücher von München. 1873. S. 459. Stadtarchiv München.

<sup>419</sup> Siehe Königliche Adressbücher von München: Mikrofilmrollen von 1856 bis 1858. Stadtarchiv München.

<sup>420</sup> Zur Abbildung: Bildquelle: Das Alte München. Photographien 1855-1912. Gesammelt von Karl Valentin. Hrsg. von Bauer Richard. (Stadtarchiv München.) Schirmer/Mosel Verlag. München 1982.

<sup>421</sup> Siehe Königliche Adressbücher von München: Mikrofilmrollen. 1859. S. 348. Stadtarchiv München.

<sup>422</sup> Ebd. (1861). S. 350.

<sup>423</sup> Ebd. (1862). S. 360.

<sup>424</sup> Ebd. (1865). S. 413.

<sup>425</sup> Zur Abbildung: Barerstr.1. (Privatfoto, Januar 2009)

Liezen-Mayer. Die beiden Künstler kannten sich schon aus Wien und seit diesen Tagen waren die beiden ein Leben lang freundschaftlich verbunden.<sup>426</sup> Beide hatten von Anfang an die gleichen Ziele vor Augen: in die Piloty-Klasse aufgenommen zu werden und den Erfolg als Kunstmaler. Sie studierten zusammen und setzten gemeinsame Projekte um, z.B. die Ausführung einer großformatigen, dekorativen Jagdszene für den Palast einer Baronin namens Stiglitz in St. Petersburg 1864.<sup>427</sup> Man darf annehmen, dass sie wegen dieses riesigen Jagd-Projekts zusammenzogen. 1867 folgte eine weitere gemeinsame Arbeit, nämlich der Entwurf des Vorhangs *Die Poesie von den Musen umgeben*<sup>428</sup> für das 1864 gegründete Gärtnerplatztheater, auch genannt Actien-Volkstheater (in München). Damals wohnten sie jedoch nicht mehr in der gleichen Wohnung.

1866 wurde Wagner zum Hilfslehrer der Kunstakademie ernannt. Im gleichen Jahr kam sein erstes Kind Alfred zur Welt. 1866-1867 zog das Ehepaar aus der Wohngemeinschaft aus und in der **Arcistraße 14a, 2. Etage**<sup>429</sup> ein. Liezen-Mayer hingegen blieb noch ein paar Jahre lang in der Barerstraße 1.<sup>430</sup> Die Daten der Münchner Adressbücher bestätigen den Bericht der ungarischen Liezen-Mayer-Forscherin Gizella Benkós über Wagners und Liezen-Mayers wohnungsgemeinschaftliches Verhältnis nur teilweise. Die Forscherin behauptet in ihrer Dissertation, dass Wagner und Liezen-Mayer „14 Jahre lang in einem gemeinsamen Zimmer“<sup>431</sup> wohnten. Nach den oben erwähnten Adressbuchdaten steht aber fest, dass sie höchstens zwei bis drei Jahre zusammenlebten.

1867 wechselte die Familie Wagner erneut die Wohnung und zog in die **Arcistraße 32, 2.Etage**<sup>432</sup>(Abb.59.<sup>433</sup>) ein. Diese Straße läuft parallel zur Barerstraße und somit wohnte Wagner in unmittelbarer Nachbarschaft der beiden Pinakotheken. Wegen der gehobenen Atmosphäre und Geräumigkeit der Wohnungen war diese Gegend bei Großbürgern, Professoren und Künstlern sehr beliebt.

---

<sup>426</sup> Vgl.: Benkó, Gizella: Liezen-Mayer Sándor. Doktori értekezés. (eine Dissertation über Liezen-Mayer Sándor). Pulovits nyomda. Budapest 1832. S.13.

<sup>427</sup> Ebd. (Benkó, Gizella). S.15-17.

<sup>428</sup> Sándor Wagner und Sándor Liezen-Mayer: *Die Poesie von den Musen umgeben* (1867). Vorhang des Theaters am Gärtner Platz in München. Entwurf. Öl auf Leinwand. 61 x 76,5. ohne Signatur. MNG.ltsz.:56.106 T. (Ungarische Nationalgalerie, Inv.nr. 56.106 T)

<sup>429</sup> Königliche Adressbücher von München. 1866. S. 421. Stadtarchiv München.

<sup>430</sup> Ebd. (1865). S.265. Ebd. (1867). S.263. Ebd.(1869).S.290 .

<sup>431</sup> Benkó, Gizella: Liezen-Mayer Sándor. S.14. Diese falsche Information steht z.B. auch in: Kehr, Wolfgang: Die Akademie der Bildenden Künste München – Kreuzpunkt europäischer Kultur. S.14.

<sup>432</sup> Königliche Adressbücher von München. 1867. S.420. Münchner Stadtarchiv.

<sup>433</sup> Zur Abbildung: Das Haus in der Arcistraße 32 ist nach dem Zweiten Weltkrieg offensichtlich neu gebaut worden. Auf dem Bild sieht man die in der direkten Nachbarschaft liegende Neue Pinakothek. (Privatfoto, Januar 2009)

## 2 Wagners Familienleben

Kurz nach Wagners Ernennung zum ordentlichen Professor am 10.02.1869<sup>434</sup> erlebte die Familie am 24.04.1869 einen Schicksalsschlag. Neun Tage nach der Geburt ihres dritten Kindes Bertha starb Wagners Gattin Bertha „ohne jedes äußere Anzeichen einer Erkrankung völlig überraschend innerhalb weniger Minuten“<sup>435</sup>. In dieser Ehe kamen drei Kinder zur Welt.<sup>436</sup> **Das erste Kind, Alfred Wagner** (geb. am 01.07. 1866 in München – kein Hinweis auf das Datum des Todestages), wurde Premier-Leutnant im Bayerischen Artillerie-Regiment. 1884 schrieb er sich mit 18 Jahren an der Münchner Kunstakademie ein, um Malerei zu studieren.<sup>437</sup> Im Februar 1890 berichtet die Zeitschrift *Kunst für Alle* über seinen künstlerischen Erfolg als Student wie folgt: „Den Studierenden der Malerei an der Münchner Akademie war die Darstellung einer Szene aus Shakespeare Richard III. als Preisaufgabe gestellt worden. Der erste Preis wurde vom Kollegium dem Studierenden Alfred Wagner, Sohn von Professor Alexander Wagner, zuerkannt. Der vielversprechende junge Künstler hatte die Aufgabe durch Darstellung der bekannten Szene gelöst, in der Richard die ihn verfluchende Mutter [sic!] des von ihm gemordeten Königs mit dem Rufe unterbricht: ‚Laß die Trompeten blasen.‘“<sup>438</sup> Trotz seiner Begabung wurde er nach den biografischen Angaben kein Berufskünstler, sondern ein Offizier. 1893 heiratete er Ella Solbrig, Tochter des Arztes Veit Solbrig.<sup>439</sup> Nach dem Ersten Weltkrieg beendete er seine militärische Karriere, zog sich zurück und lebte in Ackersdorf (beim Chiemsee), wo er auf seinem Gutshof arbeitete. **Pauline Wagner** (geb. 1867 - kein Hinweis auf das Datum des Todestages) war das zweite Kind. Sie war seit 1891 mit Gustav Schoch, Hauptmann im königlichen bayerischen Kriegsministerium, verheiratet. Aus dieser Ehe gingen zwei Kinder hervor: Marianne und Hildegard.<sup>440</sup> **Bertha Wagner** (geb.1869-1891), das dritte Kind, heiratete Karl Seitz, Medizinprofessor an der Universität München (einen Spezialisten für Kinderkrankheiten).<sup>441</sup> In dieser Ehe kam ein Sohn, Robert, zur Welt. Er studierte Architektur, arbeitete in München und heiratete Ilse von

---

<sup>434</sup> Siehe Abbildung im Anhang: Ministeriales Dokument.

<sup>435</sup> Oldenbourg, Rudolf: Oldenbourg. Eine Münchner Familie und ein Münchner Unternehmen. Oldenbourg Verlag, München 1983. S. 82. Hierzu auch: Hohlfeld, Johannes: Das Geschlecht Oldenbourg zur Oldenbourg und die Münchner Verlegerfamilie Oldenbourg. Oldenbourger Verlag, München 1940. S.128

<sup>436</sup> Siehe Familien-Tafel C IV, 7. Rudolph Oldenburg München. In: Die Familie Oldenbourg. Verfasser Hans Oldenbourg. Oldenbourg Verlag, München 1898.

<sup>437</sup> Matrikeldaten: Alfred Wagner aus München. Sein Vater: königlicher Akademieprofessor. Matrikelnummer: 68. Konfession: protestantisch. Alter: 18. Fach bei Einschreibung: Antikenklasse. Bemerkungen: 13. Apl. 1885 in die Vorb. Schule eingetreten. In: Matrikelbuch: 1884-1920. Digitale Version: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1884-1920/jahr\\_1884/matrikel-00068/?searchterm=alfred%20wagner](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1884-1920/jahr_1884/matrikel-00068/?searchterm=alfred%20wagner)

Zugriff von 03.02.2011

<sup>438</sup> Kunst für Alle. 01. Febr.1890. S.139

<sup>439</sup> Familientafel der Familie Oldenbourg. In: Die Familie Oldenbourg. Verfasser: Hans Oldenbourg. Oldenbourg Verlag, München 1898.

<sup>440</sup> Ebd. (Familientafel)

<sup>441</sup> Ebd. (Familientafel)



Bennigsen, eine Frau aus einem adeligen Haus. Wagners Tochter Bertha konnte den Erfolg ihres Sohnes nicht mehr erleben, da sie früh verstarb.<sup>442</sup> (Abb.60.<sup>443</sup>)

Nach ihrem Tod zogen die Schwiegereltern zu Wagner in die Arcistraße, um bei der Kindererziehung zu helfen. Kurz danach, Anfang der 1870er, Jahre waren die Villa, der Verlag und die Druckerei der Familie Oldenbourg in der Glückstraße fertig gestellt<sup>444</sup> (Abb.61.<sup>445</sup>) und die Familie konnte einziehen. Die Wohnung im dritten Stock erhielten Wagner und seine Kinder.<sup>446</sup> Bereits 1875 lebten in dieser Villa vier Familien der Oldenbourgs unter einem Dach. Wagner richtete hier einen luxuriösen Atelier-Salon ein mit viel Requisiten, Modellen und kostbarer Dekoration. Schrank, Tisch und Stühle im Renaissance Stil, prachtvolle Stoffe, Accessoires und ein mysteriöses, magisch wirkendes Halbdunkel dominierten in diesem Atelier- und Gesellschaftsraum (Abb.62.<sup>447</sup>). Das Atelier war ganz im Stil der „Künstlergeneration der in den 1830er und 1840er Jahren Geborenen, also [der] erste[n] Generation der Pilotyschüler“<sup>448</sup> eingerichtet. In diesem prächtigen repräsentativen Saal empfing der Maler Wagner oft seine Gäste, schuf seine Kunstwerke, und es fanden dort sogar Familienfeste statt.<sup>449</sup>

Wie sehr die Familie Oldenbourg Sándor Wagner und seine ungarischen Künstlerfreunde schätzte, das zeigt die Ausschmückung des Salons (siehe Abb.65<sup>450</sup>), den Wagners Sohn Alfred so charakterisierte: „Der Salon der Großeltern. Die vertrauten Bilder waren: Die

---

<sup>442</sup> Ebd. (Familietafel)

<sup>443</sup> Zur Abbildung: Ausschnitt aus einem Familienfoto, aufgenommen am 06.06.1868. In der Mitte steht Wagner, rechts vom Betrachter sehen wir seine erste Frau Bertha. Direkt neben Bertha sitzt das erste gemeinsame Kind, Alfred und auf ihrem Schoß das zweite, Pauline. Links neben Wagner sitzt Hans, der Sohn von Berthas Schwester, Luise. Rechts, neben Bertha sind ihre weiteren Schwestern Julie und zu Füßen von Juli, die kleine Otti zu erkennen. Die Oldenbourgs hatten insgesamt neun Kinder: Bertha, Rudolf, Luise, Hans Friedrich, Julia Minne Luise, Marie Caroline, Paul Wilhelm Leo, Hermann und Ottilie. Bild und Informationsquelle: Oldenbourg, Rudolf: Oldenbourg. Eine Münchner Familie und ein Münchner Unternehmen. S.81-94.

<sup>444</sup> Im Zweiten Weltkrieg wurde das Anwesen der Oldenbourgs in der Glückstraße durch Luftangriffe schwer beschädigt. Heute sieht man auf dem ehemaligen Oldenbourg - Grundstück statt einer historischen Villa mit schönem Garten einen unfreundlichen Gebäudekomplex der Firma Siemens ohne die frühere künstlerische Ausstrahlung.

<sup>445</sup> Zur Abbildung: Bildquellen: Hohlfeld, Johannes: Das Geschlecht Oldenbourg zur Oldenbourg und die Münchner Verlegerfamilie Oldenbourg. Auch noch: Oldenbourg, Rudolf: Oldenbourg. Eine Münchner Familie und ein Münchner Unternehmen.

<sup>446</sup> Ebd. (Hohlfeld, Johannes). S.129. Hierzu auch Oldenbourg, Rudolf: Oldenbourg. Eine Münchner Familie und ein Münchner Unternehmen. S.84.

<sup>447</sup> Zur Abbildung: Wagners Atelier lag vermutlich in der Glückstraße in München. Wagner sitzt auf diesem Foto ziemlich sicher in der Gesellschaft seiner zweiten Frau Marie geb. Oldenbourg. Fotoquelle: Marburger Fotoarchiv. Anmerkungen auf dem Foto: München, Künstleratelier. Alexander Wagner, Prof. (1839-1919). Maler von Pustabildern (Aufn.1885-1915). Der auf dem Foto angegebene Geburtstag stimmt jedoch nicht – 1839 statt 1838.

<sup>448</sup> Langer, Brigitte: Das Münchner Künstleratelier des Historismus. Bayerland Verlag. Dachau 1992. S.23.

Zu dieser Künstlergeneration gehörten Maler wie Mali, Defregger, Schmid, Lenbach, Braith, Raupp, Wagner, Liezen-Mayer, Grützner, Harburger, Seitz.

<sup>449</sup> Vgl.: Oldenbourg, Rudolf: Eine Münchner Familie und ein Münchner Unternehmen. S.101.

<sup>450</sup> Zur Abbildung: Familienfoto im Salon Rudolf Oldenbourgs mit einem der Tanten-Bildnisse (Luise). Von links: der zweite stehende Mann Wagner, der dritte Rudolf Oldenbourg. Fotoquelle: Oldenbourg, Rudolf: Oldenbourg. Eine Münchner Familie und ein Münchner Unternehmen.

lebensgroßen Bildnisse der Tante Luise von Alexander von Liezenmayer und die Tante Julie von meinem Vater, beide als junge Mädchen in festlicher Kleidung. A. Liezenmayer war als Freund meines Vaters ein Jugendgenosse der Kinder des Großvaters und bewahrte dem Großvater besondere Verehrung bis zu seinem Tod. Auch der Großvater schätzte ihn insbesondere als Menschen sehr hoch und wenn Liezenmayer, wie er das gerne tat, ein wenig ins Philosophieren geriet, rief Großpapa mit der gleichen Offenheit, mit der er auch gelegentlich recht unangenehme Wahrheiten aussprach: „Sie sind ein gescheiter Mensch!“ Die anderen Bilder waren spätere Bildnisse von Liezenmayer; ferner zwei Bleistiftbildnisse in ovalen Rahmen: mein Vater als junger Mann von Székely [Bertalan] und meine verstorbene Mutter, von meinem Vater gezeichnet.“<sup>451</sup>

1874 kam eine Veränderung in Wagners Leben. Am 11. März 1874 heiratete er in zweiter Ehe die jüngere Tochter Rudolf Oldenbourgs, Marie Oldenbourg<sup>452</sup> (Abb.63.<sup>453</sup>, 63a<sup>454</sup>, 63b<sup>455</sup>). Diese Ehe brachte jedoch keine gemeinsamen Kinder hervor. Marie übernahm die Sorge für Wagners Kinder und war ihnen eine liebevolle Stiefmutter. Die Familie war bekannt für ihren Zusammenhalt und ihre lebendige Gemeinschaft. In den Sommerferien fanden regelmäßig Ausflüge statt, z.B. zum Tegernsee und Starnberger See. Ab den 1890er Jahren machte die Familie jedoch keinen Urlaub mehr am Starnberger See, weil am 20. September 1891 Wagners 22 Jahre junge Tochter Bertha in Bernried starb.<sup>456</sup> Doch auch nach diesem Schicksalsschlag hielt Wagners Familie ihre enge Beziehung zum Landleben aufrecht.

## 2.1 Die Wagner-Villa

1903 entwarf Wagner auf Wunsch seiner Frau Marie eine asymmetrische Neubarockvilla mit Atelier in der Schwangauer Straße 23 in Hohenschwangau<sup>457</sup> (Abb.64.<sup>458</sup>). Von ihr malte

<sup>451</sup> Wagner, Alfred: Zum Gedächtnis an Rudolf Oldenbourgs 100ten Geburtstag (15.Dezember 1911) Oldenbourg Verlag, München 1954. S.53.

<sup>452</sup> Familientafel der Familie Oldenbourg V,15. In: Oldenbourg, Hans: Die Familie Oldenbourg. Oldenbourg Verlag, München 1898.

<sup>453</sup> Zur Abbildung: Marie mit ihrem Bruder Hans. Bildquelle: Hohlfeld, Johannes: Das Geschlecht Oldenbourg zur Oldenbourg und die Münchner Verlegerfamilie Oldenbourg

<sup>454</sup> Zur Abbildung: Ehegenehmigung von 16.Febr.1874, mit Unterschrift von Generalsekretär Ministerialrat Betzold. Quelle: Wagner-Akte. Akademie der Bildenden Künste. Dieses Material muss man vor der Einsicht im Sekretariat bestellen.

<sup>455</sup> Zur Abbildung: Abschrift ans Staatsministerium des Innern von der Hochzeitsgenehmigung am 19.02.1874. Quelle: Wagner-Akte. Akademie der Bildenden Künste.

<sup>456</sup> Vgl.: Familientafel der Familie Oldenbourg V,15. In: Hans Oldenbourg: Die Familie Oldenbourg. Oldenbourg Verlag, München 1898.

<sup>457</sup> Vgl.: Schwaben: Ensembles, Baudenkmäler, archäologische Geländedenkmäler. Hrsg.: Michael Petzold. 7.Bd. Oldenbourg. München 1986. S. 378.

<sup>458</sup> Zur Abbildung: Privatfoto von der Wagner-Villa 2010. Aufnahme von der Schwangauerstraße.

Wagner auch Bilder.<sup>459</sup> Sie befindet sich heute noch in dem wunderschönen Tal dieser Ortschaft, vor dem Berg, auf dem das märchenhafte Schloss Neuschwanstein steht. Nach den Forschungen der Autorin ist die Wagner-Villa<sup>460</sup> immer noch im Besitz der Familie: Die jetzigen Besitzer sind Dr. Ing. Franz Gustav Kollmann und Barbara Kollmann. Franz Gustav Kollmann gehört zur Verwandtschaft von Wagner.

Vor Familie Kollmann wohnte in den 1980er Jahren Marianne Schoch, Tochter von Pauline Wagner und Gustav Schoch und eine Enkelin von Wagner<sup>461</sup> in dieser Villa. Marianne erinnerte sich in einem von György Káplán (ein Verwandter von Wagner mütterlicherseits) geführten Interview, das 1986 in der ungarischen Zeitung Magyar Hírlap (Ungarisches Nachrichtenblatt) erschien, über ihren Großvater Wagner und die dort verbrachte Zeit folgendermaßen: „Die Sommerferien verbrachten wir immer hier, weil die Familie während des Jahres in München wohnte. Im Winter war die Villa nicht bewohnbar, weil die Räume zu breit und hoch und daher schlecht beheizbar waren. Großvater arbeitete auch während desurlaubes jeden Tag von morgens bis abends. Ich war erst sieben Jahre alt, als ich merkte, dass sich Großvater vormittags und nachmittags immer in sein Atelier zurückzog, um zu malen... Auch Prinzregent Luitpold, der öfter hier zu Besuch war, musste ihn regelrecht aus dem Atelier herauslocken, wenn er ihn zu sich einlud.“<sup>462</sup>

### 3 Wagners Beziehungen zu den Münchner Künstlerkreisen

Im üppigen Künstlerleben von München Freundschaften zu schließen war damals nicht schwer. Die Künstler kamen aus den unterschiedlichsten Ländern, sozialen und wirtschaftlichen Milieus und man hatte die Möglichkeit, je nach künstlerischer Auffassung, sich seinen entsprechenden Kreis zu suchen. Die ungarischen Kunststudenten waren sehr gern in München - erstens weil die Stadtbewohner mittlerweile die vielen ausländischen Studenten gewohnt waren und zweitens fanden die Ungarn unter solchen Verhältnissen schnell

---

<sup>459</sup> Ein Beispiel hierzu: In den Auktionskatalogen der Ungarischen Königlichen Postsparkasse (1926-1947) kommt zwischen 1927 und 1931 ein Bild Wagners *Aussicht aus der Hohenspanbauer Villa des Künstlers* (Kilátás a művész hohenspanbauer villájából) öfter vor. Mit Hohenspanbau ist hier Hohenschwangau gemeint. Diese Kataloge sind digitalisiert auf der Webseite: <http://www.kieselbach.hu> Zugriff vom 25.10.2010.

<sup>460</sup> Trotz mehrerer Versuche konnte die Autorin dieser Dissertation Familie Kollmann leider nicht kontaktieren.

<sup>461</sup> Familientafel der Familie Oldenbourg VII.13.

<sup>462</sup> Káplán, György: Látogatás Wagner Sándor villájában. Magyar művész – bajor földön. Magyar Hírlap (Ungarisches Nachrichtenblatt). 1986. Január 3. (3. Jan. 1986) Originaltext: „Nyaranként mindig itt töltöttük a vakációt, mert a család év közben Münchenben lakott. Télen a villa nem volt lakható, mert a helységek túl tágasak és magasak voltak, a fűtés nehezen volt megoldható. Am de hiába volt nyár, meg szabadságitő, nagypapa minden áldott nap, reggeltől estig, itt is dolgozott. Hétéves kisgyerekként felfigyeltem már arra, hogy ő délelőtt is és délután is visszavonult a műterembe, festegetni... Luitpold régenshercegnek is – aki gyakorta megfordult itt, látogatóban – valósággal úgy kellett kicsalogatni őt a műteremből, amikor búcsúzóul itt hagyta a névjegvét és látogatóba hivta...“

Gleichgesinnte. Zum Dritten war das allgemeine, öffentliche Gemeinschaftsleben in den Bildungsinstituten, auf den Straßen, in den Bierhäusern oder Kneipen sehr offen und vielschichtig. Es gab kaum soziale oder nationale Benachteiligungen. Die Kunststudenten gruppierten sich in München nach ihren unterschiedlichen künstlerischen Ansichten. Wagner schloss sich von Anfang an **akademischen Künstlerkreisen** an. Um 1856 nahm er die Beziehung zu dem Künstlerkreis um den Schrobenhausener Studenten **Franz Lenbach** auf, der an der Kunstakademie mit dem ebenfalls Schrobenhausener Studenten und späteren Tiermaler Johann Baptist Hofner Freundschaft geschlossen hatte.<sup>463</sup> Zusammen unternahmen sie öfter Studienreisen nach Aresing (ein von Schrobenhausen vier Kilometer entferntes Dorf), gründeten in dieser bescheidenen Ortschaft einen kleinen Malerkreis und fertigten hauptsächlich bäuerliche Genrebilder, Tierbilder, Porträts und Landschaften unter freiem Himmel an. Die gute Freundschaft zwischen Wagner und Lenbach dokumentiert eine 1859 von Wagner gezeichnete großformatige Bleistiftzeichnung (Abb.66.<sup>464</sup>), die sich in der Staatlichen Grafischen Sammlung in München befindet. Auf diesem Bild sieht man den jungen eleganten Piloty-Studenten Lenbach, der in einem kleinen bescheidenen Zimmer mit voller Konzentration an seinem Werk arbeitet. Wagner inspirierte offensichtlich Lenbachs seelischer Zustand in höchster schöpferischer Spannung und geistiger Kreativität zu einem Porträt. Die Lenbach-Hofner'sche Künstlergemeinschaft zog bald andere Kunststudenten aus München wie Wilhelm Leibl, Alexander Wagner, Theodor Christof Schüz, oder Wilhelm Mali<sup>465</sup> an und sie unternahmen regelmäßig Studien-Ausflüge in die Umgebung von Aresing. Daneben war Wagner auch mit Makart, Gabriel Max und Defregger gut befreundet.<sup>466</sup>

Die andere Gruppe, zu der Wagner in den 1850er und 1860er Jahren vermutlich als Privatgast gehörte, war der Kreis um Piloty. Wir wissen, dass Wagner als Student, Lehrer und Führungskraft der Künstlergenossenschaft eine gute Beziehung zu Piloty pflegte. So war Wagner wahrscheinlich auch Mitglied des Piloty-Kreises, der aus vielen traditionstreuen Kunstmalern sowie Dichtern und Musikern bestand. Lenbach, Lorenz Gedon und Wilhelm

<sup>463</sup> Vgl.: Mehl, Sonja: Franz von Lenbach in der städtischen Galerie im Lenbachhaus München. Prestel Verlag. München 1980. S. 14.

<sup>464</sup> Sándor (Alexander) Wagner: Franz Lenbach als Piloty - Schüler. Bleistiftzeichnung. ca.40 x 30 cm. Staatliche Grafische Sammlung in München. Inv.Nr.44989. (Privatfoto, aufgenommen Oktober 2010, genehmigt vom Haus)

<sup>465</sup> Diese Künstlerfreunde finden Erwähnung in: G.A. Reischl: Zum 100. Geburtstag des Aresinger Tiermalers Johann. Baptist Hofner. In: Jahresbericht des Historischen Vereins Schrobenhausen. 1932. S. 50. Hinweis auf diese Quelle in: Mehl, Sonja: Franz von Lenbach in der städtischen Galerie im Lenbachhaus München. S. 14. Fußnote 47.

Zum Thema Aufenthalte in Aresing findet man Informationen auch in: Bühler, Hans-Peter: Braith, Anton / Mali, Christian: Tiermalerei der Münchner Schule. Verlag Philipp von Zabern. Mainz am Rhein 1981. S.39-40.

<sup>466</sup> Vgl.: Sándor Wagner Emlékezései. (Erinnerungen von Sándor Wagner). Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung) 18.sz.(Nummer.) 57.évf. (Jahrgang) 1910. (1910. Május 1.). S.369.

Busch waren regelmäßig in das Piloty-Haus zum Tarockspielen eingeladen.<sup>467</sup> Allgemein war Piloty ein Freund von Partys und- Feiern. Ab 1856 nahm er als Organisator, Ticketillustrator an verschiedenen Künstlerfesten wie z.B. an dem Rubens-Fest (1856) oder dem 700-Jahre-München-Jubiläumsfest (1859) teil. Dass Wagner als Piloty-Anhänger stets an diesen Aktionen teilnahm, ist ziemlich sicher.

Wagner pflegte ebenso zu dem ungarischen akademischen Studentenkreis eine gute Beziehung. Bis Anfang der 1860er Jahre studierten die bedeutendsten Kunstmaler aus Ungarn wie Bertalan Székely, Ödön Kaziány, Géza Salamon, Mihály Munkácsy, Pál Szinyei Merse Liezen-Mayer und Benczúr bei Piloty. Nicht nur im Lehrbetrieb, sondern auch als Freunde war man miteinander verbunden. Am nächsten standen sich Wagner Székely und Liezen-Mayer.

Zum kunstliebenden Wittelsbacher **Königshaus** hatte Wagner ein außerordentlich gutes Verhältnis. Die Anstellung als akademischer Hilfslehrer erfolgte sicherlich auf Fürsprache Pilotys. Die Berufung zum ordentlichen Professor wurde von Ludwig II. unterzeichnet, der sich später als sehr großzügig erwies, wenn es um Urlaubsgenehmigungen ging, die Wagner Studienreisen nach Ungarn, Italien und Spanien ermöglichten. (Abb.67.,67a,67b, 67c,<sup>468</sup>)Wagners andere Enkelin Otti Kollmann überliefert zum ausgesprochen vertrauten Verhältnis zwischen dem Monarchen und dem Künstler eine Geschichte: „Er [Wagner] stellte in den hiesigen Ausstellungen ungarnspezifische Werke so oft aus, dass Ludwig, der letzte bayerische König, um jeden Preis Ungarisch erlernen wollte, begann [in diesen Ausstellungen] mit meinem Großvater immer auf Ungarisch zu reden. Aber er sprach so schlecht diese Sprache, dass mein Großvater davon kaum etwas verstand.“<sup>469</sup> Vermutlich waren die große Aufgeschlossenheit von Königin Sissi (Ludwigs Cousine) und die damalige

---

<sup>467</sup> Vgl.: Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. S.87.

<sup>468</sup> Abb.67. Brief vom 03.05. 1869 (über die Genehmigung einer dreiwöchigen Ungarnreise) an die Akademie der Bildenden Künste vom Staatsministerium des Inneren für Kirchen und Schulangelegenheiten. In: Wagner Akte. Archiv der Akademie der Bildenden Künste in München. Archiv und Sammlungen.

Abb.67a. Brief vom 17.04 1874 (Genehmigung einer vierwöchigen Italienreise) an die Akademie der Bildenden Künste vom Staatsministerium des Inneren für Kirchen und Schulangelegenheiten. In: Wagner Akte. Akademie der Bildenden Künste in München.Archiv und Sammlungen

Abb.67b. Brief vom 26.05.1877 (Genehmigung einer vierwöchigen Spanienreise) an die Akademie der Bildenden Künste vom Staatsministerium des Inneren für Kirchen und Schulangelegenheiten. In: Wagner-Akte. Akademie der Bildenden Künste in München.Archiv und Sammlungen

Abb.67c. Brief vom 14.10. 1886 (Genehmigung einer Reise nach Italien wegen des Rompanoramas) an die Akademie der Bildenden Künste vom Staatsministerium des Inneren für Kirchen und Schulangelegenheiten. In: Wagner-Akte. der Akademie der Bildenden Künste in München.Archiv und Sammlungen.

<sup>469</sup> Káplán, György: Magyar művész bajor földön. Magyar Hirlap. 03.01.1986. Originaltext: „Itteni turlatokon is gyakran szerepelt magyaros témával, olyannyira, hogy Lajos, az utolsó bajor király minden áron meg akart tanulni magyarul és nagyapámmal is magyarul váltott szót [ a kiállításokon], de olyan rosszul beszélt a nyelvet, hogy nagyapám alig értett belőle valamit...”

lebhaft bayerisch-ungarische Politik Beweggründe für das große Interesse des Königs an der ungarischen Sprache.

Auch mit Prinzregent Luitpold pflegte Wagner sehr gute Beziehungen. Nach dem Bericht von Wagners andere Enkelin Marianne Schoch besuchte Luitpold ihn **mehrmals** in seiner Hohenschwangauer Villa und lud ihn auch privat zu sich ein. Außerdem fertigte Wagner ein Porträt des Prinzregenten mit dem Titel *Prinzregent Luitpold von Bayern*<sup>470</sup> an, das heute im Wittelsbacher Jagdschloss in Berchtesgaden hängt<sup>471</sup> (Abb.68.<sup>472</sup>). Daneben erhielt dieser ungarische Maler 1910 von den Wittelsbachern als Anerkennung das Komturkreuz des Verdienstordens der Bayerischen Krone (Abb.69.<sup>473</sup>) und damit verbunden den persönlichen Adelstitel *Ritter von Wagner* für die Lehrtätigkeit und seine künstlerische Leistung.<sup>474</sup> Diesem folgte 1911 die Verleihung der nächsten Auszeichnung von Seiner königlichen Hoheit Prinzregent Luitpold: das Luitpoldkreuz. (Abb.70.<sup>475</sup>)

Schließlich ist Wagners Beziehung zu der 1873 gegründeten Münchner *Künstlergesellschaft Allotria* zu erwähnen. Anlass zur Gründung waren die Vorbereitungen der Münchner Künstlergenossenschaft auf die Wiener Weltausstellung von 1873. Ziel der Künstler war es, die Münchner Kunst dort ehrenvoll zu repräsentieren. Dabei kam es zu vielen Meinungsverschiedenheiten im Führungsteam, mit dem Theatermaler Konrad Hoff an der Spitze und den jüngeren Künstlern wie Franz von Lenbach, Lorenz Gedon, Rudolf Seitz, Gabriel Max und Wilhelm Diez. Sie führten intensive Debatten, z.B. über neue Ideen zu einer stilvollen festlichen Ausstellungsausstattung. Die Leitung stand jedoch Innovationen kritisch gegenüber, Hoff bezeichnete schließlich die Bestrebungen der Jungen als „Allotria-Treiben.“<sup>476</sup> Was Hoff befürchtet hatte, waren die auf Faschingspartys und Künstlerfesten bevorzugten humorvollen Dekorationen.<sup>477</sup> Dies verstand die andere Gruppe als Impuls zum

---

<sup>470</sup> Hinweis darauf in: Münchner Neueste Nachrichten 11.03. 1907.

<sup>471</sup> Freundlicher Hinweis auf diese Information von Andreas v. Majewski (Wittelsbacher Ausgleichsfonds München) in einer E-Mail vom 23.11.2009 an die Verfasserin. Inventarnummer dieses Bildes: B I a 218

<sup>472</sup> Zur Abbildung: Alexander von Wagner: „Prinzregent Luitpold mit Gefolge auf der Jagd“ (um 1900) Wittelsbacher Jagdschloss in Berchtesgaden. Vom Wittelsbacher Ausgleichsfonds erhielt die Autorin dieser Dissertation eine einmalige Reproduktionserlaubnis zur Verwendung dieses Bildes als Scan in dieser Dissertation. Schriftliche Genehmigung in einer E-Mail vom 3. Dezember 2009 von Brigitte Schuhbauer, Wittelsbacher Ausgleichsfonds München.

<sup>473</sup> Zur Abbildung: Ruhestandsversetzung und Verleihung des Komturkreuzes des Verdienstordens der Bayerischen Krone am 24.März 1910. Quelle: Wagner-Akte, Akademie der Bildenden Künste München. Archiv und Sammlungen.

<sup>474</sup> Siehe Dokumentation über die Verleihung des Komturkreuzes im Bildanhang. Erwähnt wird die Verleihung des Komturkreuzes beispielsweise auch in: Hohlfeld, Johannes: Das Geschlecht Oldenbourg zur Oldenbourg und die Münchner Verlegerfamilie Oldenbourg. S.137. Auch in: Káplán, György: Magyar művész bajor földön. Magyar Hirlap. 03.01.1986.

<sup>475</sup> Zur Abbildung: Verleihung des Luitpoldkreuzes 1911. Quelle: Wagner-Akte, Akademie der Bildenden Künste München. Archiv und Sammlungen.

<sup>476</sup> Grassinger, Peter: Münchner Feste und die Allotria. Verlagsanstalt Bayerland. Dachau 1990. S.43.

Hierzu auch: Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte: erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria. Verlag Karl Thieme KG. München 1959. S.8. und S.12ff.

<sup>477</sup> Vgl.: Ranke, Winfried: Franz von Lenbach. Der Malerfürst. Kiepenheuer&Witsch. Köln 1986. S.196.

Handeln, und ihr Widerstand manifestierte sich in der tatsächlichen Gründung der *Künstlergesellschaft Allotria*.<sup>478</sup> Die Absicht fasste Winfried Ranke treffend zusammen: „Im zweiten deutschen Kaiserreich vereint, brauchte man die große Vergangenheit der Nation nicht mehr romantisch herbeizusehen; jetzt konnte sie in bewusster Anknüpfung an die Stilerscheinungen vergangener Epoche aufgegriffen und fortgeführt werden. Das Moderne, was gegenwärtig entstand, sollte durch die Beziehung auf das Alte legitimiert und mit dem Glanz ehrwürdiger Tradition überzogen werden.“<sup>479</sup> Bald galt die Gesellschaft als ein Sammelpunkt der Revolutionäre der damaligen Münchner Kunstszene. 1879 übernahm Franz von Lenbach von Michael Wagnmüller die Leitung.<sup>480</sup> Dies blieb aber nicht ohne Reaktion bei den revoltierenden Künstlern: Um vom gesellschaftlich und im Kunstbetrieb sehr einflussreich gewordenen „Künstlerfürsten“ Lenbach unabhängiger ausstellen zu können, kam es zu einer erneuten Abspaltung. 1892 gründete sich aus der *Allotria* heraus die [Münchner Sezession](#) mit Bruno Piglhein an der Spitze.<sup>481</sup> Zu den wichtigsten Gründungsmitgliedern gehörten Lovis Corinth, Otto Eckmann, [Thomas Theodor Heine](#), [Hans Olde](#), Hans Thoma, [Wilhelm Trübner](#), Franz von Stuck, Max Klinger und [Fritz von Uhde](#)<sup>482</sup>, worauf bald näher eingegangen wird.

Zu den wichtigsten Mitgliedern der *Künstlergesellschaft Allotria* zählten anfangs u.a. [Friedrich August von Kaulbach](#), [Hans Makart](#), die Karikaturisten [Wilhelm Busch](#) und [Adolf Oberländer](#), die Maler [Otto Frölicher](#), [Josef Block](#), [Franz von Stuck](#), auch die Architekten wie Emanuel und [Gabriel von Seidl](#) sowie der Bildhauer und Erzgießer [Ferdinand von Miller \(jr.\)](#), der ab 1922 den Vorsitz der *Allotria* übernahm. Otti Kolmann, die Enkelin Wagners, wies in dem von György Káplán geführten Interview darauf hin, dass auch Wagner zu den Gründungsmitgliedern gehörte.<sup>483</sup> Als Stammlokal diente zunächst das Lokal Abenthum auf dem Maximilianplatz. Ihre gemeinsamen Erlebnisse, Feiern, Witze und Scherze erschienen in der eigenen *Allotria-Kneipenzeitung*, die nur unter den Künstlern verteilt wurde, wobei die Feste aber öffentlich waren. Als Lenbach die Führung der *Allotria* übernahm, erhielt sie ein eigenes Gebäude in der Barerstraße, das Gabriel von Seidel entworfen hatte.<sup>484</sup> Lenbach, der wichtige Vertreter des traditionellen Akademismus<sup>-</sup>, und ein Maler, der mit der modernen

<sup>478</sup> Vgl.: Verlepsch, D.E.: *Allotria*. In: *Kunst für Alle*. 01.Okt.1893. Der Artikel ist zum 20.-Jährigen Jubiläum dieser Künstlergesellschaft erschienen.

Zum Begriff *Allotria*: *Allotria* (von [griechisch](#) *allotrios* = fremdartig, nicht zur Sache gehörig) bedeutet so viel wie [Spaß](#) oder vergnüglicher [Unfug](#). In: Meyers großes Konversationslexikon. 6. Aufl. Bd.1. Biografisches Institut. Leipzig/Wien 1904. S. 351.

<sup>479</sup> Ranke, Winfried: Franz von Lenbach. S.196-198.

<sup>480</sup> Vgl.: Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte: erlebt mit der Künstlergesellschaft *Allotria*. S.55.

<sup>481</sup> Vgl.: Corinth, Lovis: *Selbstbiographie*. Verlag von S. Hirzel. Leipzig 1926. S.109.

<sup>482</sup> Vgl.: Lovis Corint und die Geburt der Moderne. Hrsg.: Ulrike Lorenz usw. Kerber Art. Paris 2008. S. 27.

<sup>483</sup> Káplán, György: *Látogatás Wagner Sándor villájában*. Magyar művész – bajor földön. Magyar Hirlap. 1986.Január 3.

<sup>484</sup> Mehr dazu in: *Allotria – Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte*. Sammelschrift. München. 1959.S.14.

Stilrichtung wie dem Impressionismus gar nicht in Verbindung gebracht werden kann,<sup>485</sup> stand damals auch an der Spitze der Münchner Künstlergenossenschaft. Somit verfügte er über beachtliche Macht und Dominanz innerhalb der Künstlerszene, er leitete beide Organisationen nach seiner Kunstanschauung. Deshalb war die Atmosphäre unter den Künstlern in der bayerischen Hauptstadt stets angespannt. Nach 1892 forderte die Münchner Sezession radikale und langfristige Marktveränderungen. Man hoffte auf eine Wiederbelebung des Kunstlebens durch den Einfluss moderner Kunstrichtungen aus dem Ausland. Sie lehnte den provinziellen und kommerziellen Charakter der Glaspalastausstellungen ab<sup>486</sup> und forderte in ihrem Programm: „Ausstellungen von ausgewählter Kunst in künstlerisch vornehmer Aufmachung, keine Verkaufsware, Zuziehung von ausländischen Werken.“<sup>487</sup> Dieses Zitat stammt von Ludwig Dill, später Präsident der neuen Gesellschaft. Daneben wurden Räume im Glaspalast für eigene Ausstellungen beansprucht<sup>488</sup>, die man schließlich genehmigte, an Lenbachs vorbei.<sup>489</sup> Auf der Sitzung von 1896 wurde Wagners Freund Lenbach von den Führungsmitgliedern der Münchner Künstlergenossenschaft als Vorsitzender wiedergewählt<sup>490</sup>. 1900 allerdings legte er den Vorsitz wegen andauernder Differenzen nieder.

### 3.1 Die Treffpunkte der ungarischen Künstler

Die Künstlerkreise in München hatten ihre jeweils eigenen Stammlokale. Hierzu gehörten bestimmte Cafés, Wirtschaften, Bierhäuser oder Kneipen. Diese Orte waren sehr wichtig für die geistige Entwicklung in den Künstlerkreisen, denn diese Lokale bildeten die Mittelpunkte des Gesellschaftslebens. Traditionspflege und das gesellige Ambiente waren unleugbare Anziehungspunkte, natürlich auch für alle Künstler um Wagner und ihn selber. Man war nicht nur am Überleben interessiert, sondern an jeglicher Kreativität und Lebensfreude.

In den Lokalitäten der Altstadt, der Maxvorstadt und später in Schwabing kannten sich die Ungarn bald aus, man wusste, wer wo zu treffen war. Hierzu passt ein Bericht des

---

<sup>485</sup> Vgl.: Kern, Josef: Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Königshausen&Neumann. Würzburg 1989. S.37.

<sup>486</sup> Vgl.: Lenman, Robin: Maler in München: Eine Gemeinde im Wandel. In: Die Kunst die Macht und das Geld. Campus Verlag. Frankfurt am Main 1994.S.112.

<sup>487</sup> Zitiert nach Lenman. S.113.

<sup>488</sup> Vgl.: Lovis Corint und die Geburt der Moderne. S.110.

<sup>489</sup> Vgl.: Münchner – Jahresausstellung Glaspalast 1896.Collektiv Ausstellung Hans Thoma im Saal 40. und 2a. S.69-71.

Digitalisierte Variante: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://mdz1.bib-bvb.de/~db/bsb00002281/images/&projectdirectory=glaspalast&templateurl=templates2&collectionurl=http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de> Zugriff vom 23.07.2010

<sup>490</sup> Vgl.: Münchner Freie Presse. 24.12.1896



ungarischen Schriftstellers György Sándor Gál über Wagners Studenten Szinyei und dessen ersten Erlebnisse in München 1864. Gál schrieb den Bericht in Präsenz.

„Vor dem Bahnhof standen Pferdekutschen, um deren Plätze gab es immer ein Wettlauf. Die Szinyeis sind die Letzten in diesem Marathonlauf geworden. Sie stehen eine gute halbe Stunde bis wieder eine Kutsche auftaucht. Die Kutsche fährt auf den Steinen der Neuhauserstraße und schließlich hält sie vor dem Spaten Wirtshaus an. Der Kutscher erklärt gleich daraufhin: Im Allgemeinen übernachteten die ungarischen Herren meistens hier. Drinnen fliegen tatsächlich ungarische Wörter hin und her. Hie und da setzten Landsmänner. Nach guter ungarischer Sitte schrieen sie zum dritten, vierten Tisch hinüber. Hier sich vorzustellen, ist gar nicht nötig. Die Landsmänner kommen von selber. So setzt sich gleich ein gewisser Herr Kacziány (ein ungarischer Akademiestudent) zu ihnen an den Tisch und stellt sich höflich vor.“<sup>491</sup> Und weiter: Nachdem sich herausstellte, dass Szinyei zu Piloty wollte, schickte Kacziány ihn sofort zu den besten ungarischen Kunststudenten, die ihm dann in dieser Hinsicht weiterhalfen. Gyula Benczúr (einer der besten Studenten) empfahl Szinyei, dass er für die Akademieaufnahme ein gutes Modell mit einem markanten Gesicht aussuchen müsste, denn das ist das Entscheidendste. Wegen der Modellsuche empfahl Benczúr ihm das berühmte *Café Probst*.<sup>492</sup>

In diesem Café fand man alles, was ein Maler zum kreativen Schaffen brauchte: Modelle, erfahrene und einflussreiche Kunstmaler, vielseitige geistige Gespräche, kunstphilosophische Diskussionen, Spiel, Spaß und alle Art kreativer Anregungen. Das *Café Probst* (Abb.71.<sup>493</sup>) bildete auch das Stammlokal von Wagner, Benczúr und Liezen-Mayer.<sup>494</sup> Zu den Stammkunden gehörten ebenso Schwind, Kaulbach, Ramberg und ab und zu Piloty sowie später auch andere Ungarn wie die Wagner- Schüler Szinyei und Géza Dósa.<sup>495</sup> Ab der Mitte der 1870er Jahre war das Café Probst unter den ungarischen Kunstmalern das meist besuchte Lokal. Es war voll mit einer großen ungarischen Gemeinschaft aus dem alten Kreis und den neuen Ankömmlingen wie, Géza Peske, Ödön Kacziány, Ottó Baditz, Ákos Tolnay, Árpád Feszty, Béla Benczúr, Kornél Herzl (Hernádi), Ferenc Innocent, Jenő Jendrássik und Imre Greguss.<sup>496</sup>

---

<sup>491</sup> Gál, György Sándor: Majális. Móra kiadó. Budapest 1975. S. 36.

<sup>492</sup> Ebd. S.39.

<sup>493</sup> Zur Abbildung: Historisches Foto, Café Probst in der Münchner Neuhauserstraße. Bildquelle: Zu Gast im alten München. Eingeleitet und herausgegeben von Richard Bauer. Hungendubel. 4.Auflage. München 1987. S.118.

<sup>494</sup> Vgl.: Lyka, Károly: Magyar Művészet Münchenben. (Ungarisches Künstlerleben in München).S.13.

<sup>495</sup> Vgl.: Kacziány, Ödön: Emlékezés a múlt századból. I. München a Piloty-korszakban. (Erinnerungen aus dem letzten Jahrhundert. I. München in der Piloty-Epoche). In: Művészet. 10.szám (Nr.) 11.évf. (Jhg.)1912.

Digitalisierte Variante: <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00078/401-407-emlek.htm> Zugriff vom 23.Juli.2010

<sup>496</sup> In. Művészet. 8 szám (Nr.) 9.évf (Jhg.) 1910 Digitalisierte Variante: <http://www.mke.hu/lyka/09/330-338-greguss.htm>

Wie oben erwähnt, gruppierten sich die Künstler im Allgemeinen je nach Kunstauffassungen, Kunstgeschmack und Interessen. München war um diese Zeit, wie der Schriftsteller Rudolf Alexander Schröder sie nannte, eine „Stadt der Kreise“. Hierzu bemerkt Schröder: „Die Durchdringungen und Interferenzen sind mannigfaltig und es ist oft schwer auszumachen, wer wohin gehörte.“<sup>497</sup> Die ungarischen Künstler entschieden sich dagegen immer für ihre entsprechenden Künstlergruppen. Die Traditionsbewussten hätten sich in einem einfacheren Lokal wie z.B. dem *Café Lohengrin* (Abb.72.<sup>498</sup>), wo der ungarische Akademiegegner Simon Hollósy Zigeunermusik spielte und seinen Schülern von der feinnaturalistischen Kunst seines französischen Vorbildes Bastien - Lepage erzählte, nicht wohl gefühlt. Und umgekehrt war es ebenso.

Besonders ab dem Ende der 1870er Jahre bildeten sich mehrere ungarische Künstlercliquen und trafen sich in unterschiedlichen Wirtshäusern. Die wichtigste dieser Gruppierungen war die oben beschriebene Gesellschaft im *Café Probst*. Eine weitere Gruppe bildeten Arthur Halmi, Béla Spányi, Gyula Kardos, Antal Neogrády. Sie waren international sehr erfolgreich und wohlhabend. Häufiger waren ihre Werke in den internationalen Ausstellungen in Paris, London, München und Budapest ausgestellt und mit Medaillen ausgezeichnet worden. Die revolutionären Ungarn um Simon Hollósy nannten all jene „Philister“, die dem Geist der traditionsbewussten Münchner Schule folgten und von den modernen französischen Stilrichtungen entfernt waren. Diese oben erwähnten „Philister“ trafen sich regelmäßig im eleganten *Café Hofgarten*. Sie spielten gerne Tarock und gaben eine humoristische Zeitung mit dem Titel *Volát* heraus.<sup>499</sup>

Der pompöse Charakter der oben genannten Kaffeehäuser war nicht jedermanns Geschmack, vor allem nicht unter den Ungarn einer **dritten Gruppe**. Sie bestand aus dem Künstlerkreis um den bereits erwähnten Simon Hollósy, der sich am Anfang der 1880er Jahre herausbildete. Bei den meisten Mitgliedern handelte es sich um ehemalige Akademiestudenten. Bald

---

**Hierzu ein Bericht über das Café Probst:** „Ein erster wirklicher Abglanz der hochentwickelten Kaffeehauskultur der Weltstädte Paris und Wien begann auf München zu fallen, als 1856 das Prachtcafé Probst in der Neuhauser Straße neben dem Bürgersaal seine Pforten öffnete.“ In: Zu Gast im alten München. Hrsg.: Richard Bauer. Hugendubel Verlag, München 1987. S.28.

Hierzu noch: Dieses reich verzierte, prunkvolle Kaffeehaus diente als Vorbild der später gegründeten edlen Prachtkaffeehäuser in München. Hier genoss man seine Freizeit bei Billard oder Tarockspielen zusammen mit Freunden. Außerdem hatte dieses Lokal ein besonderes Merkmal, denn es war zusätzlich ein internationales **Zeitungscafé**. Zeitungen aus der ganzen Welt waren hier abonniert. Diese außergewöhnliche Dienstleistung lockte natürlich die internationalen Studenten- Künstler -und Wissenschaftlerkreise. Dieser Ort war demnach nicht nur bei den Mittel- und Osteuropäern beliebt, sondern auch z.B. bei den Skandinaviern. Der norwegische Schriftsteller Henrik Ibsen war wegen der ausgelegten skandinavischen Zeitungen dort Stammgast. In: Tworek, Elisabeth: „und dazwischen ein schöner Rausch“ Dichter und Künstler aus aller Welt in München. Deutsches Taschenbuch Verlag, München 2008. S. 162.

<sup>497</sup> *Münchner Fliegeljahre*. Gesammelte Werke, Bd. III. S. 954.

<sup>498</sup> Zur Abbildung: Café Restaurant Lohengrin um 1925. Bildquelle: Zu Gast im alten München. Hrsg.: Richard Bauer.S.242.

<sup>499</sup> Vgl.:Lyka, Károly: Vándorlásaim a művészet körül. Képzőművészeti alap kiadó. Budapest 1970. S.51.

wechselten sie aber auf die Privatschule von Hollósy, welche die modernen Stilrichtungen aufnahm. Hollósy und seine Schüler wie Oskar Glatz, István Réti, János Thorma Béla Iványi Grünwald, Károly Ferenczy, Andor Dudits bevorzugten eher die kleineren Schwabinger Kneipen im Umfeld der neuen Akademie der Bildenden Künste, wo man Geige spielte, laut ungarische Volkslieder und Zigeunerweisen singen und statt mit Geld auch mit Bildern zahlen konnte. Die Lieblingskneipe dieses Malerkreises war zuerst das in der direkten Nachbarschaft der Kunstakademie gelegene *Café Restaurant Minerva* in der Akademiestraße 7.<sup>500</sup> Diese Kneipe besuchten in den 1890er Jahren auch Corinth und seine Freunde wie Frank Wedekind, der dort als Mitbegründer der satirischen Wochenzeitschrift *Simplizissimus*, für die er Beiträge schrieb, häufiger Leseabende und Vorträge hielt.<sup>501</sup> Der Hollósy-Kreis wechselte später die Kneipe und zog in das *Café Restaurant Lohengrin*.<sup>502</sup> Dieses lag in der Türkenstraße 50<sup>503</sup>, ebenfalls nicht weit von der Akademie entfernt.<sup>504</sup>

## X Wagners Bedeutung als Freskomaler

Als akademischer Maler hatte Wagner mit seinen 1862 und 1863 fertig gestellten historischen Wandbildern für das Bayerische Nationalmuseum hinsichtlich der Entwicklung der monumentalen Wandbildmalerei in München einen Beitrag geleistet, die vor allem im Königreich Bayern auf eine längere Tradition zurückblickte. Mit diesen Arbeiten schloss sich Wagner den in München sehr angesehenen realistischen Freskomalern wie z.B. Eduard Schwoiser (1826-1902)<sup>505</sup> oder Wilhelm Hauschild (1827-1887) an. Letzterer lieferte insgesamt sieben figurenreiche Wandbilder für das Nationalmuseum. Dabei strebte Hauschild nach möglichst großer Originaltreue bei den Porträts, Uniformen, Fahnen, Waffen, bei der Landschaft sowie nach einer äußerst durchdachten Farbgebung, ganz im Stil

---

<sup>500</sup> Hinweis darauf in: Lyka, Károly: *Magyar Művészélet Münchenben*. S. 13. Genaue Adresse dieses Cafés in: Königliche Adressbücher von München. 1891. S. 9 ? (Die Seitenzahl ist schlecht lesbar). Stadtarchiv München

<sup>501</sup> Vgl.: Corinth, Lovis: *Selbstbiographie*. S.113-114.

<sup>502</sup> Vgl.: Lyka, Károly: *Magyar Művészélet Münchenben*. (Das ungarische Künstlerleben in München). S. 13.

<sup>503</sup> Königliche Adressbücher von München. 1891. S. 416. Stadtarchiv München

<sup>504</sup> Heute befindet sich dort eine Kneipe mit dem Namen Sausalitos. Mehr zum Thema Treffpunkt der ungarischen Künstler in München in der zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Rád, Szilvia: *Thorma János Müncheni éve*. (Die Münchner Jahre von János Thorma) In: *Halasi Múzeum 3. Emlékkönyv a Thorma János Múzeum 135 évfordulójára*. Modok és Társa nyomda. Kiskunhalas 2009. S.427-440.

<sup>505</sup> Mehr dazu in: [Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart](#). Hrsg.: Ulrich Thieme, Felix Becker: Band 30. E. A. Seemann, Leipzig 1936. S.392.

der Piloty-Schule.<sup>506</sup> Diesem Stil folgte selbstverständlich auch Wagner, als wichtiger Vertreter dieser neuartigen akademischen Historienmalerei.

Wagner brachten diese Wandbild–Aufträge große Anerkennung auch außerhalb von Bayern. In seinem Heimatland konnte er seine Erfahrung in der Monumentalmalerei bereits 1864 einbringen.<sup>507</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Wagner durch den monumentalen Auftrag *Mátyás menyegzője* (Die Hochzeitsfeier von Matthias Corvinus oder auch Mátyás besiegt Holubár) für das Redoutengebäude in Pest<sup>508</sup> der Einführung der Tradition einer landesgeschichtlichen Freskenmalerei in Ungarn Rechnung getragen hat. Damit schloss er sich den akademischen Freskenmalern Ungarns Mór Than und Károly Lotz an, die er auch persönlich kannte. Ähnlich wie mit seinen ebenfalls national geprägten Historiengemälden, förderte Wagner damit die damalige Wiederbelebung der Nationalkultur, welche ja über Jahrhunderte von fremden Herrschaften unterdrückt worden war.

## **1 Wagners Wandgemälde im Bayerischen Nationalmuseum in München**

### **1.1 Gründung des Bayerischen Nationalmuseums im kurzen Überblick**

Die Idee der Gründung eines Bayerischen Nationalmuseums mit Bildergalerie war nicht neu. Grundlage für die Errichtung eines solchen Museums in München bildete eine „dynastische Entscheidung“<sup>509</sup>. Bereits Ludwig I. hatte den Plan, eine Sammlung kulturhistorischer Altertümer zum Nutzen für Historiker, Kunstliebhaber und Künstler zustande zu bringen.<sup>510</sup> Die positive Reaktion des Königs Maximilian II. auf einen diesbezüglichen Vorschlag seines vertrauten Archivars und Historikers Karl Maria (Frhr.) von Aretin (1796-1868), der später zum ersten Direktor des Hauses wurde, gab schließlich die entsprechenden Anregungen,

---

<sup>506</sup> Vgl.: Holland, Hyacinth: Wilhelm Hauschild. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Hrsg. Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Band 50. 1905. S. 77–81. Digitale Volltext-Ausgabe: URL:

[http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Hauschild,\\_Wilhelm&oldid=982666](http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Hauschild,_Wilhelm&oldid=982666) Zugriff vom 11. Februar 2011

<sup>507</sup> Vgl.: Széchy, Károly: Magyar festök. Wagner Sándor. In: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung). 32.szám (Nr.). 27.évf.(Jhg.). 1880. S.526.

<sup>508</sup> Auf der Webseite der digitalen Edition der Matrikelbücher (AdBK München) liest man irreführend, dass Wagner dieses Fresko für das Opernhaus in Budapest ausführte. Meine zahlreichen Quellen sind genannt in meiner Arbeit. Woher die Editoren diese Fehlinformation haben, dokumentieren sie nicht. Diese Fehlinformation steht in: <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/wagner-sandor-alexander-von/>

<sup>509</sup> Beilmann, Mechthild: Nationalmuseen in Deutschland- Das Museum als Bildungsanstalt. In: Kunst und Antiquitäten. Heft 6/90. München 1990. S.12-13.

<sup>510</sup> Vgl.: Weiss, Joseph: Offizieller Katholikentagführer für München. Hrsg. vom Lokalkomitee der 62. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands. München 1922.S.61.

welche endlich zur Gründung führten. Freiherr von Aretin stand, als exzellenter Wissenschaftler und Vertrauensperson des Königs<sup>511</sup>, von Anfang an hinter dem Museumsprogramm. König Max fand dieses sehr zeitgemäß, weil es damals bereits vergleichbare Museen, beispielsweise in Budapest (1836-1844)<sup>512</sup>, Berlin, London und Paris gab.<sup>513</sup> Die stärksten Impulsgeber für ihn waren jedoch: das Königliche Museum in Berlin, das 1830 eröffnet hatte, und die ebenfalls 1830 errichtete Gemäldegalerie in Versailles, in der Darstellungen aus der ruhmreichen französischen Landesgeschichte ausgestellt worden waren. Beide Museen hatte der König persönlich besucht und er fühlte sich in seiner geschichtsorientierten Phantasie dadurch sehr angeregt. 1858 entschloss sich Maximilian, ein Museum mit künstlerischen und historischen Gegenständen und Geräten, die sich auf Bayern beziehen, und mit monumentalen Wandbildern aus der bayerischen Geschichte in der neuen Maximilianstraße in München errichten zu lassen. Die Grundsteinlegung des Gebäudes fand schließlich 1859 statt.<sup>514</sup>

## **1.2 Der Wandbildzyklus des alten Bayerischen Nationalmuseums, die Auswahl seiner Themen und die Bildmotive**

Von Anfang an war es des Königs Wille, dass das Volksleben und die Volksgeschichte Bayerns besonders berücksichtigt werden sollten. So wuchs das Museum zu einem Nationalinstitut heran, das ein Bild von der Geschichts-, Kultur- und Kunstentwicklung Bayerns von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart vermittelte. Die Fertigstellung und Eröffnung dieses riesigen Baues im Jahr 1867 erlebte König Maximilian II. allerdings nicht mehr.<sup>515</sup>

Dem Willen des Königs Maximilian nach sollte die historische Sammlung mit 143 Wandbildern, die den gesamten ersten Stock des mehrstöckigen Museumsgebäudes füllten,<sup>516</sup> folgende Aufgaben erfüllen: „nicht nur die merkwürdigsten Alterthümer des Landes in sich aufzunehmen, sondern zugleich die ruhmreichsten Fürsten- und Volkstaten darzustellen,

<sup>511</sup> Vgl.: König Maximilian II. von Bayern 1848-1864. Hrsg.: Haus der bayerischen Geschichte. Rosenheimer Verlagshaus. Rosenheim 1988. S.264-265.

<sup>512</sup> Vgl.: Aradi, Nóra / Marosi, Ernő, Németh, Lajos: A művészet története Magyarországon (Die Geschichte der Kunst in Ungarn). Gondolat kiadó. Budapest 1983. S.338.

<sup>513</sup> Vgl.: König Maximilian II. von Bayern 1848-1864. S.265.

<sup>514</sup> Ebd. (König Maximilian II. von Bayern 1848-1864). S.267.

<sup>515</sup> Ebd.(König Maximilian II. von Bayern 1848-1864). S. 268.

<sup>516</sup>Vgl.: Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum.S. 67. und 69.

damit auf diese Weise das Gefühl der Zusammengehörigkeit gestärkt, zur Nachahmung angeeifert und gezeigt werde, was ein tatenkräftiges Zusammenwirken von Fürst und Volk vermag.<sup>517</sup>

**Im Hinblick auf die Auswahl der Themen** der Wandbilder gab es viele Diskussionen. Nach den Vorgaben des Historikers Carl Spruner von Merz (1803-1892)<sup>518</sup>, ebenfalls einer Vertrauensperson des Königs, wurde schließlich 1858 die Themenliste beschlossen, die heute leider nicht mehr vorhanden ist. Laut Spruner traf der König die letzte Entscheidung bezüglich der Themenauswahl nach den Besprechungen jeweils selbst<sup>519</sup> und diese Themen umfassten die Hauptszenen der bayerischen Geschichte entsprechend den regionalen Landesteilen: Schwaben, den drei Franken, der bayerischen Rheinlandpfalz, Niederbayern, der Oberpfalz und Oberbayern.

**Im Bezug auf die Bildmotive** ist der gesamte Zyklus vielschichtig, lässt sich aber in fünf größere Gruppen einteilen<sup>520</sup>:

- Schlachten und Ereignisse, die mit kriegerischen Auseinandersetzungen in Verbindung stehen:
- Staatsakte, Zeremonien und staatspolitisch wichtige Ereignisse,
- Glaube, Religion und Frömmigkeit,
- Wissenschaft und Künste,
- im 19. Jahrhundert besonders aktuelle Themen.

Wagners Bilder sind inhaltlich zum ersten und zweiten Themenkreis zu rechnen. Der *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg* weist auf ein geschichtliches Ereignis hin, das unmittelbar mit dem Dreißigjährigen Krieg verbunden war. Gustav Adolf, der Schwedenkönig, befand sich auf dem Zuge nach Süddeutschland, um die katholische Liga zu entmachten. Die Lage

<sup>517</sup> Testamentarische Verfügung vom 1.2.1859; HStA, MS 71477, Nr. 5747.

Auch in: Harrer, Cornelia Andrea: Das ältere Bayerische Nationalmuseum. Tudov Schrift. München 1993. S.138.

Hierzu noch: Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Scaneg. München 2004.S.4.

<sup>518</sup> Zu Spruners Biografie: Er war Offizier und Flügeladjutant, Geograph und Historiker sowie Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Teilnehmer der Donnerstagsgespräche bei König Maximilian II., in: Allgemeine Deutsche Biographie. Berlin 1971. S. 325ff.

<sup>519</sup> Vgl.: Spruner von, Carl: Die Wandbilder des bayerischen National-Museums historisch erläutert von Carl von Spruner. München 1868. S.VI.

<sup>520</sup> Vgl.: Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. S.69.

von Aschaffenburg wurde durch die schwedischen Truppen immer bedrohlicher, als vor der Stadt jedoch etwas Ungewöhnliches geschah: Dem Guardian Pater Bernhard von Trier gelang es als Repräsentant der geistlichen und weltlichen Regierung der Stadt, Aschaffenburg vor kriegischer Verwüstung zu bewahren, indem er auf der Stadtbrücke dem Schwedenkönig entgegentrat und ihm den Schlüssel der Stadt überreichte. Auf die Handlung dieses erhaltenen Wandbildes von Wagner und kritische Stimmen zum geschichtlichen Hintergrund wird noch näher eingegangen.

Wagners andere Darstellung mit der Szene der Vermählung von Otto II. aus dem Hause der Wittelsbacher und Agnes, einer Tochter des Welfens Heinrich von Braunschweig, zeigt ein staatspolitisch wichtiges Ereignis. Es fand 1222 statt und durch die Hochzeit kam die Pfalz zum Fürstentum Bayern.

### **1.3 Historische Quellen als Vorlage**

Welche historischen Quellen bei der Ausführung der Wandbilder vorgegeben waren und welche Erwartungen bestanden, wissen wir nicht. Doch König Maximilian und seine Berater, als Befürworter der wissenschaftlich präzisen Aufarbeitung von Geschichte, behielten sich die letzten Entscheidungen jeweils vor und nannten auch die historischen Quellen, die sie als verpflichtende Vorlagen für die Skizzen der Wandbilder voraussetzten. Sicher ist, dass die dargestellten Themen auf geschichtlich belegbaren Ereignissen beruhten, nicht als Dichtungen aufgefasst wurden und in diesem Sinne der historisch-methodologischen Auffassung von Ranke entsprachen.<sup>521</sup> Wie freilich dann diese Geschichten in den Details ausgeführt wurden, stand der künstlerischen Phantasie anheim.

---

<sup>521</sup> Ebd. S.67.

## 1.4 Technische Ausführung der Bilder

Im Zusammenhang mit der Ausführung wurden 143 Wandbilder, bis auf vier Schilderungen von Michael Echter und zweien von Feodor Dietz, die in Stereochromie ausgeführt wurden<sup>522</sup>, in al-Fresco-Technik gemalt. Nach aktuellen Untersuchungen der noch erhaltenen Wandbilder hat sich jedoch herausgestellt, dass bezüglich des gesamten Zyklus neben Stereochromie und al-Fresko auch andere Techniken verwendet wurden. Deshalb ist bei diesen Bildern eher die Bezeichnung Wandbild relevant, was die Kunsthistorikerin Erna Wagner in ihrer Dissertation belegt.<sup>523</sup>

Über die Durchführung des gesamten Wandbildprojekts sind quellenmäßig sehr wenige Informationen greifbar, da die entsprechenden Dokumente im Bayerischen Staatsarchiv im Zweiten Weltkrieg beinahe alle zerstört wurden. Im Vorwort von Spruners Buch über die Wandbilder des Bayerischen Nationalmuseums, das 1868 veröffentlicht und im Stil eines Geschichtsbuches geschrieben wurde, finden sich diesbezüglich **zusammenfassend** die folgenden wichtigen Berichte<sup>524</sup>:

- Spruner erwähnt, wann das Datum der endgültigen Themenliste beschlossen wurde und zwar genau am 18. April 1858. Dabei stellt sich heraus, dass der König die Auswahl der Themen nach vielen Diskussionen selbst getroffen hatte.
- Daneben erfährt man, dass die Aufträge meist jüngere Künstlertalente als Chance, um Anerkennung zu erreichen, erhielten.
- Auch eine Kommission wurde gegründet, die aus erfahrenen Kunstexperten wie Kaulbach, Schraudolph und Hiltensperger bestand, um auf das Urteil des Königs hin dann die Skizzen der Künstler zu beurteilen und evtl. Verbesserungsvorschläge einzubringen.

---

<sup>522</sup> Die Stereochromie ist die Befestigung der mit Wasserfarbe auf die trockene Putzschicht aufgetragenen Bilder mit Wasserglas, womit das Bild steinhart gemacht wurde. Man dachte mit dieser Methode eine entsprechende Technik gefunden zu haben, die die Wandbilder gegen die Feuchtigkeit unempfindlich machen würde.

<sup>523</sup> Vgl.: Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. S.13.

<sup>524</sup> Vgl.: Spruner von, Carl: Die Wandbilder des bayerischen National-Museums. S. VI – VII.

Hinweis auf diese Quelle auch in: König Maximilian II. von Bayern 1848-1864. Hrsg.: Haus der bayerischen Geschichte. S. 268.



## 1.5 Platzierung des gesamten Wandbildzyklus im Museum und Platzierung der Bilder von Wagner

Der gesamte Wandbilderzyklus wurde auf den West- und Ostflügel des Museums verteilt: Den **Westflügel** schmückten die Bilder mit Szenen aus der Geschichte von **Altbayern**. Im **Ostflügel** sollten die **bayerische Pfalz und die Geschichte der später zu Bayern gekommenen Landesteile** dargestellt werden.<sup>525</sup> Wagners *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg*, das zum Themenkreis *fränkische und pfälzische Geschichte* gehört, befindet sich noch heute im Ostflügel, auf der Westwand von Saal X mit der Nummer 127.<sup>526</sup> Neben Wagners Bild, ebenfalls auf der Westwand, wurde Eduard Schwoisers Komposition mit dem Titel *Die Kronacher verteidigen gegen schwedische und weimarische Truppen 1634 heldenmütig ihre Stadt* (Nr.126), aufgehängt. Die Nordwand dieses Saals wurde mit zwei Darstellungen von Hugo Barthelmes geschmückt: *Fürstbischof Franz Ludwig von Würzburg hält bei der zweiten Jubiläumsfeier der Universität 1782 in eigener Person die Eröffnungsrede* (Nr.125) und *Markgraf Friedrich von Bayreuth stiftet 1748 die Universität Erlangen* (Nr.124). Die Ostwand dekorierten Adamos *Des Alten Nürnbergs Blütezeit* (Nr. 123) und Wilhelm Hausschilds Bild *Der Nürnberger Patrizier Martin Behaim* (Nr.122)<sup>527</sup>.

Das andere Bild von Wagner mit der *Vermählung von Otto und Agnes* (es wurde im Zweiten Weltkrieg komplett zerstört) gehört zum Themengebiet *Die ersten Wittelsbacher*, und daher wurde es im Westflügel, im Saal IV mit der Nummer 20 angebracht, ausgestellt.<sup>528</sup> Das 1864 ausgeführte Bild *Kaiser Karl VII. flieht, gebeugt und verfolgt vom Unglück aus seiner Residenz zu München 1743* von Wagners Freund Bertalan Székely gehörte dem Themenkreis *Karl Albert* an und befand sich ebenfalls im Westflügel, allerdings im Saal XIV (Nr. 69).<sup>529</sup>

---

<sup>525</sup> Vgl.: Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. S.68-69.

<sup>526</sup> Ebd.S.209.

<sup>527</sup> Vgl. Museumskatalog. Bayerisches Nationalmuseum. München 1868. S.26. S. 24-25. Fundort des Katalogs im Staatlichen Völkerkundemuseum in München.

<sup>528</sup> Vgl. Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. S.202.

<sup>529</sup> Ebd. S.205.

## 1.6 Wagners Arbeit an seinen Wandbildern

Im Fall Wagners ist zu vermuten, dass sein Vermittler und Mäzen der Akademieprofessor Piloty war. Piloty hatte für Wagner sicher gute Worte bei dem König und der Kommission eingelegt, so dass er gleich zwei Aufträge erhielt.

1861 bekam der 23-jährige Ungar gemeinsam mit seinem 26-jährigen Landsmann Bertalan Székely, den Wagner der Projektleitung als Wandbildkünstler empfahl<sup>530</sup>, die Aufträge für seine monumentalen Wandbilder. Am Anfang des Projekts arbeitete Wagner zunächst die Entwürfe zu seinen zwei Bildern *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg*<sup>531</sup> und *Vermählung Ottos II. von Bayern* aus, mit denen er überraschend schnell fertig wurde. Bereits 1861 zeigte er sie auf der allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Köln.<sup>532</sup> Nach der Fertigstellung der Kartons brauchte Wagner dann jeweils ein Jahr, bis beide Wandbilder fertiggestellt wurden: der *Einzug Gustav Adolfs* am 02.09.1862<sup>533</sup> und das andere Bild am 06.10.1863<sup>534</sup>. (Abb.73.<sup>535</sup>,73a, 73b<sup>536</sup>)

---

<sup>530</sup> Vgl.: Maksay, László: Székely Bertalan válogatott művészeti írásai. Budapest 1962. S.38-39.

<sup>531</sup> Der *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg* befindet sich heute noch im Völkerkundemuseum in München und wurde 1993 von der Restaurierungswerkstatt des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege komplett restauriert. Mehr Informationen zum Restaurierungsprozess sind den Schadensakten des Restaurierungsprojekts von 1993 zu entnehmen. Sie befinden sich im Archiv des Bayerischen Landesamtes der Denkmalpflege in München.

Mehr zur Entstehungsgeschichte und den Hintergründen der Freskenreihe im alten Bayerischen Nationalmuseum in München in: Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Auch in: Museumskatalog. Bayerisches Nationalmuseum. München 1868. S.26. Der Katalog befindet sich u. a. im Völkerkundemuseum in München.

<sup>532</sup> Vgl.: Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. 2. Bd. Pantheon. Leipzig 1944. S.960. Diese Ausgabe ist ein unveränderter Neudruck der 1901 abgeschlossenen Erstausgabe.

<sup>533</sup> Siehe die Datierung unten auf der rechten Seite des Wandbildes. Hinweis darauf auch in: Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum.S.209.

<sup>534</sup> Ebd. (Wagner, Erna-Maria). S.202.

<sup>535</sup> Zu den Abbildungen: Privatfoto von Wagners fertig restauriertem Wandbild. Wegen Bau- und Reinigungsarbeiten konnte die Autorin in Januar 2009 leider keine qualitativ besseren Aufnahmen machen.

<sup>536</sup> Zur Abbildung: Wagners Wandbild vor der Restaurierung. Foto: Eduard Lantz (Amtsfotograf) aus dem Jahr 1994 - dokumentiert als Lantz.

BLfD.1994. In: Dokumentationswesen des Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in München. Für diese Dissertation erhielt die Autorin von diesem Amt eine einmalige Reproduktionserlaubnis, bestätigt mit einer E-Mail vom 25.02.2009 vonAnnerose Schnürch (Dokumentationswesen, Denkmalpflegeamt München).

**1.7 Beschreibung von Wagners Wandbild: *Der Kapuziner-Guardian Pater Bernhard überreicht auf der Brücke zu Aschaffenburg dem Könige Gustav Adolf 1631 die Schlüssel der Stadt und erhält deren Schonung* (so die Beschriftung im Sockel des Wandbildes) (Abb.Nr.73.)**

In dem Mittelpunkt des Monumentalbildes steht der Schwedenkönig Gustav Adolf, dem 1631 der Guardian des Aschaffener Kapuzinerklosters Pater Bernhard von Trier auf der Brücke zu Aschaffenburg den Schlüssel der Stadt überreicht.

Auf der linken Bildhälfte von dem Zuschauer aus gesehen steht Pater Bernhard in brauner Kapuziner-Ordenstracht und hält demutsvoll ein braunrotes Zierkissen mit goldener Schnur in der Hand, auf dem der Stadtschlüssel liegt. Diese Geste bedeutet im Wagner Bild die schmerzhafteste Übergabe der ganzen Stadt samt Schloss Johannisburg an die Schweden, welche die Stadt vor Plünderung und Brandschatzung bewahrte. Neben Pater Bernhard bitten seine Begleiter, ebenfalls Kapuzinermönche, den Schwedenkönig kniefällig um Erbarmung für die Stadt. Gustav Adolf, der von seinen treuen Dienern umgeben auf seinem weißen Schimmel sitzt, zeigt sich überrascht von der mutigen Tat der Mönche; zugleich wird man aber auch eine gewisse Verachtung und Abscheu in seinem Gesicht erkennbar. Im Hintergrund der Handlung sieht man das zwischen 1605 bis 1619 vom Kurfürsten Johann Schweikhard von Kronberg aufgebaute monumentale Schloss Johannisburg mit seinen vier Türmen, das bis 1803 als Residenz der Mainzer Kurfürsten und Erzbischöfe diente. In der unmittelbaren Nähe dieses Schlosses befand sich das Kapuzinerkloster mit Pater Bernhard und seinen Kapuzinerbrüdern.<sup>537</sup> Auf Wagners Bild verschwindet das Kapuzinerkloster hinter dem prächtigen Schlossgebäude. Die mächtige Basilika St. Marcellinus und Petrus mit ihren zwei Spitztürmen ist hingegen gut erkennbar. Die ganze Szene ist buchstäblich überschattet von der heilsamen Präsenz der katholischen Kirche. Insofern trifft die Redeweise von dem Aschaffener Stadtarchivar Hans-Bernd Spies von kirchlicher Propaganda in dem Bild ein Korn Wahrheit. Darüber wird bald mehr berichtet.

---

<sup>537</sup> Die Kapuziner nutzten diese Anlage 400 Jahre lang. Anfang 2010 zogen sie wegen Nachwuchsmangel aus und das Haus wurde an die italienische Ordensgemeinschaft *Fraternità Francescana di Betania* übertragen. Vgl.: Agnes Schönberg: Die Kapuziner verlassen Aschaffenburg. FAZ-Net. 10. Januar 2010  
Digitalisiert: <http://www.faz.net/s/Rub8D05117E1AC946F5BB438374CCC294CC/Doc~EEF9F7B9FFEB54FF0BE75904610A93E09~ATpl~Ecommon~Scontent.html>  
Zugriff vom 30.08.2010

## 1.8 Die denkbare Vorlage zu Wagners Wandbild *Der Kapuziner-Guardian Pater Bernhard überreicht auf der Brücke zu Aschaffenburg dem Könige Gustav Adolf 1631 die Schlüssel der Stadt und erhält deren Schonung*

Wagner dürfte sein Bild aufgrund der von Adalbert von Herrlein in seinen 1851 erschienenen *Sagen des Spessarts* veröffentlichten Fassung konzipiert haben. Nach sorgfältigen Forschungen vertritt diese Ansicht u.a. der aktuelle Leiter des Stadt- und Stiftsarchivs in Aschaffenburg, Hans-Bernd Spies.<sup>538</sup> Als Wagner sein Wandbild malte, war das Sagenbuch von Herrlein eine der neusten und bekanntesten Veröffentlichungen, in denen sich die Geschichte mit Pater Bernhard und dem Schwedenkönig befand. Die Autorin dieser Arbeit schließt Spies` Meinung über das Werk nicht aus. Ein wichtiges Detail im Text Herrleins stimmt allerdings mit Wagners Darstellung nicht überein, was eher Skepsis gegenüber Spies` Meinung hervorrufen könnte. Vergleicht man Herrleins Fassung mit dem Wandbild von Wagner, fällt diese Unstimmigkeit sofort auf: Im Text empfängt Pater Bernhard den Schwedenkönig mit dem Stadtoberhaupt (siehe Text unten). Auf Wagners Bild sieht man aber den Guardian in Begleitung seiner Mönchen (siehe Abbildung). Für Historienmaler wie Wagner oder Piloty war es charakteristisch, dass das Quellenmaterial bei der Konzeption nur als Rohfassung diente. Die herausgegriffenen Szenen formten diese Maler nach eigener Auffassung um, dabei wurde mit Fakten und Bauelementen gelegentlich eigenwillig umgegangen. Insofern ist es durchaus vorstellbar, dass Wagner Herrleins Text als Grundlage nutzte und nach eigener Vorstellung ergänzte.

Herrleins Fassung lautet so: „Darum war Aschaffenburg voller Schrecken und wer nur immer abkommen konnte, floh mit seiner Habe aus der Stadt. Die Behörden entwichen nach Mainz, die Stifsherrn in die spanischen Niederlande und die Jesuiten nach Frankreich nur die Kapuziner hielten getreulich aus. Der Pater Guardian, Bernhardus von Trier, ließ durch seine Geistlichen die Stiftskirche, so wie [sic!] die Pfarrkirche zu U.L:F. (Unsrer Lieben Frau = Muttergotteskirche) und andre Kirchen besetzen und nahm sich auch des weltlichen Regiments an. Endlich am 25. November (1631) nahte Gustav Adolph. Der Pater Guardian, begleitet von dem **Stadtrate**, überreichte ihm jenseits der Mainbrücke knieend die Schlüssel der Stadt und bat um Gnade für dieselbe. Der König war wohl etwas befremdet ob des

---

<sup>538</sup> Freundlicher Hinweis auf diese Information von Dr. Hans-Bernd Spies in einer e-Mail vom 30. August 2010 an die Verfasserin.

Stadtkommandanten in der Kutte, aber er bewunderte den Muth des Mannes und es freute ihn das Vertrauen, welches dieser ihm kundgab. Freundlich sprach er mit dem Guardian und fragte nach seiner Wohnung und nachdem ihm dieser sein bescheidenes Klösterlein gezeigt hatte, sicherte ihm der König zu, dass er vor allem bei ihm einkehren werde. Während des Einzugs ging der Guardian neben dem Rosse des Königs einher; der König erkundigte sich nach allen Verhältnissen der Stadt und erfuhr nun, dass die mainzischen Beamten und die geistlichen Herrn die Stadt verlassen hätten. Der König war am Schlosse angelangt. Da sprach er: Ein feines Schloss! Wenn Räder daran wären, würden wir es nach Schweden führen lassen. Da es aber nit transportiert werden mag und der Mainzer Bischof und seine Diener es auch nit zu bewahren gewillt waren, so sind wir gemeint, dass Schloss dem Kriegsvolke preis zu geben [sic!]. – Da entgegnete der Guardian: Eure Majestät wolle geruhen, sich zu überzeugen, dass das Schloss mit mehr als hundert Rädern versehen ist - und dabei deutete er auf das Mainzer Wappen, das oberhalb aller Fenster des Hauptgeschosses und auch sonst am Schlosse angebracht ist- es fehlt darum nur die Bespannung [so der Guardian]. Pfäfflein [sic!] sprach der König, du gefällst uns; du bist eben so schlau, als herzhafte. Um deinetwillen wollen wir der Stadt und dem Schlosse Gnade angedeihen lassen. Darauf zog der König in das Kloster, wo ihn alle Kapuziner feierlich empfangen; später nahm er seine Wohnung im Schlosse. – Die Stadt musste zwar eine erkleckliche Brandschatzung oder s.g. schleunige Hülfe erlegen, wurde aber im Vergleiche gegen andere Städte sehr glimpflich behandelt.“<sup>539</sup>

## **1.9 Zweifel an der Heldentat des Kapuziners auf der Stadtbrücke**

Hans-Bernd Spies hatte nach Archivstudien in Stockholm an der Mär gerüttelt, ein einfacher Kapuzinerpater habe die Stadt im Dreißigjährigen Krieg (1618 bis 1648) vor den Schweden gerettet, nachdem er König Gustav Adolf demütig den Stadtschlüssel überreicht und ihn darüber hinaus in sein Kloster eingeladen habe. Nach Spies seien es in der Wahrheit nur die Stadtoberen gewesen, die die Kapitulation vollzogen hätten.<sup>540</sup> Nach der Überzeugung von Spies handelt es sich in der Geschichte in der Herrlein-Sagensammlung um eine „im hiesigen

---

<sup>539</sup> Herrlein von Adalbert: Die Sagen des Spessarts. Aschaffenburg 1851. S. 16f.

<sup>540</sup> Literatur hierzu: Hetrodt, Erwald: Zweifel an der Heldentat auf der Mainbrücke. FAZ.Net 07. September 2005.

<http://www.faz.net/s/Rub8D05117E1AC946F5BB438374CCC294CC/Doc~EB6861AD4F0924CABB6C19E2F87FA6A6B~ATpl-Ecommo n~Scontent.html> Zugriff vom 31.08.2010

Auch in: Josef Kern: Die Restaurierung einer Legende. Der Main-Echo-Onlinedienst. 11.08.2010. Adresse der Webseite: <http://www.main-netz.de/nachrichten/kultur/kultur/art4214,1307395> Zugriff vom 31.08.2010

(gemeint ist Aschaffenburg) Kapuzinerkloster **um 1700 erfundene klerikale Propaganda**, die im Laufe der Zeit immer weiter ausgesponnen wurde<sup>541</sup>.

Wie dem auch sei: Sicher ist, dass die Stadt an dem 1931 gesetzten Gedenkstein von Pater Bernhard weiterhin festhält. Die darauf gemeißelte Inschrift lautet: „Zum dankbaren Gedenken an P. Bernhard v. Trier, Guardian des Kapuzinerklosters, dem Fürsprecher der Stadt Aschaffenburg vor dem Schwedenkönig Gustav Adolf am Abend des 23. November 1631.“

### **1.10 Die Resonanz auf Wagners Wandbilder**

In Ungarn hatten Wagners Werke ebenfalls **dauerhaften** Erfolg. Der zeitgenössische ungarische Kunstgeschichtsschreiber und Wagner-Forscher Károly Széchy war so von Wagners Wandbildern beeindruckt, dass er in einer seiner Schriften, die 1897 veröffentlicht wurde, bemerkte: „In dieser schweren Freskomalerei zeigte Wagner solche Leichtigkeit, Lebendigkeit und solchen Farbenreichtum, dass Kaulbach, nach seiner eigenen Erfahrung Wagners Erfolg sehr schätzen konnte und ihn dafür mit größtem Lob überhäufte...“<sup>542</sup>

### **1.11 Das Schicksal von Wagners Wandbild mit Guardian Bernhard und dem Schwedenkönig**

Es muss als Glücksfall bezeichnet werden, dass ausgerechnet Wagners Wandbild als eines der wenigen von ursprünglich 143 Fresken bis heute erhalten geblieben ist. Im Zweiten Weltkrieg wurde nämlich das Gebäude mit vielen seinen Wandbildern, das damals schon die völkerkundliche Sammlung des Hauses Wittelsbach beherbergte, durch die Luftangriffe von

---

<sup>541</sup> Hinweis auf diese Information von Dr. Hans-Bernd Spies in einer E-Mail vom 30. August 2010 an die Verfasserin. Zu diesem Thema mehr in: König Gustaf II. Adolf von Schweden und Aschaffenburg 1631. Die Sage von der angeblichen Errettung der Stadt durch den Kapuzinerguardian Bernhard und ihr historischer Hintergrund, in: Mitteilungen aus dem Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg 5 (1996-1998), S. 241-261.

<sup>542</sup> Széchy, Károly: Benyomások és emlékek. Budapest 1897. S.117. Originaltext: „Wagner a nehéz fresco – festésben oly könnyűséget, oly elevenséget és színgazdagságot tanusított, hogy Kaulbach, aki a maga gyakorlatai után nagyon is méltányolni tudta ezt a sikert, a legnagyobb dicsérettel halmozta el...”

1944-1945 stark beschädigt. 1945 begannen die Wiederaufbau- und Sanierungsarbeiten des Gebäudes und seiner Ausstattung, die bis zu den 1990er Jahren andauerten.

Nur ein einziger der ausgemalten Räume des Völkerkundemuseums wurde 1993-1996 renoviert. Während das Gesamtkonzept für die meisten der von Kriegszerstörungen nicht betroffenen Bilder zunächst nur eine Reinigung und bestandserhaltende Maßnahmen vorsah, sollte der Raum mit Wagners Gemälde durch eine umfassende Restaurierung der Fresken mit ihren dekorativen Einbindungen in die Wandflächen an den ursprünglichen Zustand angenähert werden.

Hier leisteten die Fachleute des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege ganze Arbeit. Alle Bilder befanden sich in einem erbärmlichen Zustand. Um 1900 verschwanden die Wandbilder hinter einer Stoffbespannung, die mit bis zu 150 Dübeln befestigt war. Die eingedrungene Feuchtigkeit zog Salzausblühungen nach sich. Die Modernisierung der Haustechnik in den 1950er Jahren führte zu horizontalen und vertikalen Leitungsschlitzungen im Bildbereich. Weiße Farb- und graue Putzspritzer als Folge wenig behutsamer Maler- und Reparaturarbeiten fanden sich auf der gesamten Bemalung der Wände. Eine besondere Schwierigkeit lag in der Aufwendigkeit der malerischen Ergänzung fehlender figürlicher Partien, vor allem an den beiden Bildern der Westwand - »Die Kronacher verteidigen gegen schwedische und weimarsche Truppen 1634 heldenmütig ihre Stadt« von Eduard Schwoiser und »Der Kapuziner - Guardian Pater Bernhard überreicht auf der Brücke zu Aschaffenburg dem Könige Gustav Adolf 1631 die Schlüssel der Stadt und erhält deren Schonung« (so die Beschriftung im Sockel) von Alexander von Wagner. Bei der Realisierung der komplizierten Ergänzungen und malerischen Teilrekonstruktionen bedurfte es eines aufwendigen Studiums des Originalzustands und viel Kleinarbeit.<sup>543</sup>

## **2 Wagners Schaffen in Ungarn**

### **2.1 Das Fresko im Redoutengebäude in Pest**

---

<sup>543</sup> Dokumentation der Restaurierungsarbeiten in: Schadensakten des Wandbildrestaurierungsprojekts im Völkerkundemuseum von 1993. Wie bereits erwähnt, befinden sie sich im Archiv des Bayerischen Landesamtes der Denkmalpflege in München.

Wagners Erfolg in München wurde auch in seinem Heimatland entsprechend honoriert: Er erhielt 1864 neben den Vorreitern der ungarischen Freskomalerei wie Mór Than einen Auftrag für ein monumentales, historisches Wandgemälde unter dem Titel *König Mathias besiegt Holubar* (Abb.74.<sup>544</sup>, 74a.) im Buffetsaal des Redoutengebäudes in Budapest, wofür er einen mit 3000 Forint datierten Ehrenpreis bekam, was damals ziemlich viel Geld war.<sup>545</sup> (Zum Vergleich: Ein Hilfslehrer einer Dorfschule erwarb am Ende des 19. Jahrhunderts vierteljährig ca. 120 Forint.<sup>546</sup>)

## 2.2 Das Pester Redoutengebäude

Das erste Gebäude der Pester Redoute (Abb.75.<sup>547</sup>) fiel der Revolution von 1848 zum Opfer. Es wurde zwischen 1858 und 1864 von Frigyes Feszl im Stil der Romantik (im Gegensatz zum vorigen Gebäude im klassizistischen Stil) wieder aufgebaut<sup>548</sup>, die Innenarchitektur wurde mit Fresken geschmückt.<sup>549</sup> Dabei entstand ein architektonisches Meisterwerk des romantischen Historismus und beginnenden ungarischen Nationalstils, das als Ball- und Konzerthaus Verwendung finden sollte. Die Innenräume, beispielsweise das Treppenhaus und der Büffetsaal, wurden mit monumentalen farbigen Wandgemälden mit Szenen aus der ungarischen Nationalgeschichte, der Sagen- und Märchenwelt verziert.

## 2.3 Die Ausschreibung für die Dekoration des Büffetsaals der Redoute

Für die Dekoration des Büffetsaals schrieb 1864 eine Kommission des Stadtrats, darunter der damals schon sehr erfolgreiche Biedermeiermaler Miklós Borsos, einen Wettbewerb für zwei Fresken mit den landesgeschichtlichen Themen *Attila lakomája* (Das Gastmahl des

<sup>544</sup>Zur Abbildung: Lithographie nach Wagners Werk. Veröffentlicht in: Vasárnapi Újság. 24.10.1875.S.677.

<sup>545</sup> Vgl.: Ybl, Ervin: Lotz Károly élete és művészete. Magyar Tudományos Akadémia Kiadó. Budapest 1938. S.480.

<sup>546</sup> Vgl.: Diese Information stammt aus einem 1893 erstellten Gehaltsbogen eines Kantorlehrers. In: FLE. AN. II. 1075. 848/1893. Fundort: Főegyházmegyei Levéltár. Eger Archivum novum. (Archiv der Kirchenprovinz in Eger, Ungarn)

<sup>547</sup> Zur Abbildung: Historische Postkarte von dem Budapester Redoutengebäude, 1907 digitale Bildquelle:

[http://www.google.de/imgres?q=pesti+vigad%C3%B3&hl=de&sa=X&biw=734&bih=306&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=bFA5i8Dk2qhbIM:&imgrefurl=http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/europe/h\\_budapest\\_vigado.htm&docid=litEOXSfIKiqM&imgurl=http://www.andreaspraefcke.de/carthalia/europe/images/h\\_budapest\\_vigado.jpg&w=543&h=353&ei=K6emT627PKrf4QT5pOHGCO&zoom=1&iact=hc&vpx=416&vpy=1&dur=1091&hovh=181&hovw=279&tx=176&ty=148&sig=115778057969112349197&page=1&tbnh=75&tbnw=116&start=0&ndsp=10&ved=1t:429,r:3,s:0,i:77](http://www.google.de/imgres?q=pesti+vigad%C3%B3&hl=de&sa=X&biw=734&bih=306&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=bFA5i8Dk2qhbIM:&imgrefurl=http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/europe/h_budapest_vigado.htm&docid=litEOXSfIKiqM&imgurl=http://www.andreaspraefcke.de/carthalia/europe/images/h_budapest_vigado.jpg&w=543&h=353&ei=K6emT627PKrf4QT5pOHGCO&zoom=1&iact=hc&vpx=416&vpy=1&dur=1091&hovh=181&hovw=279&tx=176&ty=148&sig=115778057969112349197&page=1&tbnh=75&tbnw=116&start=0&ndsp=10&ved=1t:429,r:3,s:0,i:77) Zugriff vom 06.05.2012

<sup>548</sup> Aradi, Nóra / Marosi, Ernő (u.a.): A művészet története Magyarországon. Gondolat kiadó. Budapest 1983. S.357.

<sup>549</sup> Ebd. (Aradi) S.365. Hier ist es anzumerken, dass Aradi und die anderen Autoren dieses Buches im Hinblick auf das Fresko-Projekt für den Redoutenbau nur Thans Werk erwähnen. Dass auch ein Fresko von Wagner hier existierte, wird nicht angesprochen. Warum diese Ignoranz? – die Frage bleibt wegen Mangel an Argumentationen der Autoren offen.



Attila) und *Mátyás menyegzője* (Die Hochzeitsfeier von Matthias Corvinus) aus. Bei der Bewertung der eingereichten Konzepte entschied sich die Kommission zunächst für den mittelmäßigen Meister Ede Heinrich.<sup>550</sup> Doch die jungen Vertreter des Architekturkomitees des Redoutengebäudes wie Károly Telepy oder Antal Liegeti waren mit dem Ergebnis gar nicht zufrieden und kämpften für eine Neuausschreibung. Mit dem positiven Resultat fiel die Entscheidung auf bekannte Meister mit ausgezeichneten Referenzen: Wagner und Mór Than. Die Berichte einiger deutscher Lexikonartikel sind diesbezüglich falsch, denn Wagner führte nur das Fresko mit der Hochzeitsfeier aus und nicht alle beide, wie das in den Artikeln beschrieben wird.<sup>551</sup> Was für die Verfasser dieser Lexikonartikel irreführend sein konnte, war eben das Faktum, dass sich Wagner ursprünglich um beide Freskoaufträge bewarb, schließlich aber nur den für das oben erwähnte Fresko erhielt.

Die wichtigsten Auswahlkriterien des Architekturkomitees für Wagner waren sein guter Ruf als Freskomaler, den er sich kurz zuvor durch seine Münchner Wandbilder verschafft hatte, und die bereits mit dem Thema der königlichen Hochzeitsfeier gesammelten Erfahrungen, so dass er in Ungarn regelrecht als der Spezialist bezüglich dieses Themas betrachtet wurde. Dass Wagner diese Anerkennung rechtfertigte, zeigte seine schnelle Bewältigung dieser Aufgabe, denn er brauchte hierzu samt Vorbereitung, Erarbeitung der Skizzen und Ausarbeitung insgesamt nur ein einziges Jahr, denn bereits 1865 war das Projekt fertiggestellt.<sup>552</sup> 1868 konnte das Publikum auf der dritten allgemeinen Kunstausstellung in Wien den Entwurf öffentlich betrachten<sup>553</sup> und in Pest das fertige Werk.

## **2.4 Kurze inhaltliche Beschreibung zu Wagners Fresko *Die Hochzeitsfeier von Matthias Corvinus* (Nr.74)**

Der Inhalt des Bildes geht auf ein während der Hochzeitfeier geschehenes ritterliches Spiel zurück: König Matthias lud den tschechischen Ritter Holubar zu seiner Feier nach Buda (Ofen) ein, der das Publikum mit attraktiven ritterlichen Kampfspielen unterhielt. Matthias, dem die Selbstgefälligkeit Holubars missfiel, zog sich heimlich zurück, um Holubar ritterlich

---

<sup>550</sup>Vgl.: Kas, Géza: Attila lakomájának művelődéstörténeti háttere Than Mór képe alapján. Attila fejedelem halálának 1550 évfordulójára. In: Honismeret. XXXI. évf. (XXXI Jhrg.) 2003/4. S.3-7. Hierzu auch: Ybl, Ervin: Lotz Károly élete és művészete. S.480.

<sup>551</sup>Beispiele: Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. 2. Bd. S.960. Auch in: Allgemeines Künstlerlexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker. XXXV. Bd. E.A. Seemann. Leipzig 1942. S.28.

<sup>552</sup>Vgl.: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung). Nov. 12. 1865. S.580.

<sup>553</sup> Vgl.: Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. 2.Bd. S.960.

gewandelt entgegenzutreten und ihn herauszufordern. Nach schwerem Kampf gelang es schließlich Matthias, Holubar vom Pferd zu werfen und als Sieger vom Platz zu gehen. Erst bei der Übergabe des Siegerkranzes durch Königin Beatrix stellte sich heraus, dass der siegreiche fremde Ritter niemand anderes als der König selbst gewesen war, worüber sich die frisch angeheiratete Königin natürlich ganz besonders freute.<sup>554</sup>

Der Ungar stellte den würdevollen Moment dar, als Matthias in prachtvoller Eleganz neben den besiegten Ritter Holubar, als Held mit seinem tapferen Pferd vor seine Frau, die Königin Beatrix, trat und sich offenbarte. Die königliche Feier ist mit edelsten Requisiten, Kostümen und Stoffen ausgedrückt, die Wagner entsprechend der Piloty-Schule meisterhaft bis ins Detail ausarbeitete.

## 2.5 Die Resonanz des Freskos und sein Schicksal

In der Farbgebung des Freskos sahen manche Vertreter der zeitgenössischen Presse einen Ansatzpunkt für Kritik. Die ungarische Sonntagszeitung (*Vasárnapi Újság*) schrieb, dass sie „nicht so glänzend“<sup>555</sup> sei. Allerdings stellt diese Zeitung dann lobend fest, dass dieses Bild „das erste Fresko in Pest ist“<sup>556</sup> und „gerade durch die Blässe der Farben die Einheit/Kompaktheit der Konstruktion besser zum Ausdruck komme“<sup>557</sup>. Gusztáv Kelety, ein Schüler der Rahl-Schule in Wien, kritisierte Wagners Fresko, als er die fertigen Fresken in der Redoute besuchte, ebenfalls wegen der Farbgebung: „... Sie ist nicht so leuchtend (blass) und es wird uns noch blässer erscheinen, wenn das gegenüber stehende Fresko mit dem Gastmahl Attilas von Mór Than fertig sein wird.“<sup>558</sup> Eine positive Kritik zur Gesamtkomposition liest man dagegen in der Zeitung der *Ungarischen Landesgesellschaft der Bildenden Künste* (dies steht unter dem Titel) *Mücsarnok* (Kunsthalle).<sup>559</sup> Trotz der unterschiedlichen Kritiken entsprach Wagner ohne Zweifel mit seiner Ausführung der damaligen Kunstauffassung der ungarischen Politik, die die Aufarbeitung der Landesgeschichte sowie die Heraushebung ihrer glanzvollen Szenen als wichtige national-erzieherische Methode betrachtete. Zur weiteren positiven Reaktion zählte, dass die Stuttgarter Kunstgenossenschaft 1866 von diesem Fresko

<sup>554</sup> Vgl.: *Vasárnapi Újság*. 24. Oktober 1875. S.678.

<sup>555</sup> *Vasárnapi Újság* (Sonntagszeitung). 12.évf. (Jhg). 46.sz.(Nr). (Nov. 12.). 1865. S. 580. Originaltext: „... ez az első fresko-kép Pesten. Szinezete nem valami ragyogó, de éppen a halványabb modor még jobban kitünteti a szerkezet egységét.“

<sup>556</sup> Ebd.

<sup>557</sup> Ebd.

<sup>558</sup> Kelety, Gusztáv: A Pesti Vigadó freskói. Fővárosi Lapok. 281.sz. (281. Nr) 1867

<sup>559</sup> *Mücsarnok* (Kunsthalle). 03.02.1901.S.106.

eine Lithografie beim Münchner Lithografen Heinrich Fritsch bestellte, mit der Absicht, das historische Thema *König Matthias* in das öffentliche Interesse zu rücken.<sup>560</sup> Diese Kopie benutzte dann auch gerne die damalige ungarische Presse, beispielsweise die *Vasárnapi Újság* (Sonntagszeitung) vom 24. Oktober 1875. Dort wurde diese Kopie mit einer ausführlichen Bildbeschreibung sowie als Lese- und Interpretationshilfe mit einer geschichtlichen Zusammenfassung präsentiert. Auch der Verlag Franklin-Gesellschaft gab diesen Druck in den 1870er Jahren in dem *Großen Nationalen Bildkalendarium* heraus.<sup>561</sup>

Während des Zweiten Weltkrieges wurde die Pester Redoute samt den Monumentalwerken schwer beschädigt. Die Fresken existieren heute nicht mehr.<sup>562</sup> Mit dem Wiederaufbau des Gebäudes wurde in den 70er Jahren begonnen, sein heutiges Aussehen erhielt es 1980.

### 3 Die 1899 fertig gestellten Fresken für den Turmsaal des Hamburger Rathauses

Zehn Jahre, nachdem Wagner sein Rundbildprojekt *Rom-Panorama* für die Münchner Panoramagesellschaft fertigstellte (1889)<sup>563</sup>, bekam er einen hochkarätigen Auftrag von der Freien und Hansestadt Hamburg. Dabei ging es um die 1899 beendete Freskoausschmückung des Turmsaales<sup>564</sup> (auch Saal der Republiken genannt) des 1897 eingeweihten Rathauses dieser Stadt.

In Hinblick auf dieses Projekt von Wagner wurde bisher wenig publiziert. Hinweise darauf fand die Autorin nur in einigen wenigen deutschsprachigen Veröffentlichungen, die bei den folgenden Bildbeschreibungen als Basisliteratur dienten. In den ungarischen kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen finden sich nicht einmal Anspielungen darauf, dass Wagner in Hamburg überhaupt künstlerisch tätig war. In der Wagner-Akte der Münchner Kunstakademie existiert diesbezüglich ebenfalls keine Dokumentation, etwa ein Urlaubsantrag zu Arbeit in Hamburg oder Ähnliches. Unter den von Wagner eigenhändig

---

<sup>560</sup> *Mátyás Király diadala Holubár cseh lovag felett*. Lithographie von Heinrich Fritsche München. Stuttgarter Kunstverein 1866. In: Qu. Roy. Grafische Sammlung München. Nr.3270. Hinweis auf diese Information in István Wagner: Wagner Sándor. Unveröffentlichtes Manuskript. Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie, Budapest.

<sup>561</sup> Vgl. *Vasárnapi Újság*, 24. Oktober 1875. S.678.

<sup>562</sup> Vgl.: Révész, Emese: *A magyar historizmus*.S.68.

<sup>563</sup> Siehe Kapitel *Josef Bühlmann und Sándor (Alexander) Wagner: Panorama von Rom mit dem Einzug Constantins im Jahre CCCXII (1888/1889)*

<sup>564</sup> Vgl.: Hipp, Hermann: *Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an der Elbe und Alster*. 3.Aufl. DuMont. Köln 1996. S.126. Hinweis auf diese Auftragsarbeit auch auf der Webseite: <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/wagner-sandor-alexander-von/> Einen falschen Eintrag findet man im Artikel *Hamburger Rathaus* auf der Webseite [http://de.wikipedia.org/wiki/Hamburger\\_Rathaus](http://de.wikipedia.org/wiki/Hamburger_Rathaus) Hier steht der Maler Ferdinand Wagner statt Alexander Wagner

geschriebenen Briefen, die in der Ungarischen Nationalgalerie aufbewahrt sind, gibt es ebenfalls keine Informationen, durch die wir über diese Arbeit mehr erfahren könnten. Einen positiven Hinweis bezüglich der Wandmalereien im Hamburger Rathaus erhielt die Autorin dieser Arbeit am 10.12.2010 vom Staatsarchiv Hamburg per E-Mail. Darin steht, dass der Bestand laut Rathausbaukommission 322-1 (1872-1935) Unterlagen zur Malerei im Rathaus enthält.<sup>565</sup>

Eine ausführliche Prüfung, Aufarbeitung und Bewertung dieser noch unveröffentlichten Akten würde einigen Aufwand erfordern, worauf hier verzichtet wird. Die Untersuchung dieses Materials wird jedoch Gegenstand künftiger Nachforschungen der Autorin dieser Arbeit sein.

### **3.1 Kurzer Überblick über die Baugeschichte des Hamburger Rathauses (Abb.76.<sup>566</sup>, 76a.)**

Das alte Hamburger Rathaus an der [Trostbrücke](#) fiel dem [Großen Brand](#) von [1842](#) zum Opfer. Als Standort des neuen Rathauses war ein Platz an der *kleinen* [Alster](#) auf der Rückseite der neuen Börse ausgewählt. 1854 wurde ein internationaler Wettbewerb für architektonische Entwürfe ausgeschrieben, um den Neubau einzuleiten. Insgesamt wurden 43 Entwürfe eingeschickt, aber es wurde keine Entscheidung getroffen.<sup>567</sup> 1876 gab es die nächste Wettbewerbsausschreibung (131 rechtzeitige und 18 verspätete Entwürfe). Den Wettbewerb gewannen die Frankfurter Architekten Mylius & Bluntschli. Doch beim Publikum fand das Resultat keinen Anklang. Nach jahrelangen Verhandlungen mit der Rathausbaukommission haben sich die Hamburger Rathausbaumeister durchgesetzt. Die Planung des Hauses im Stil

---

<sup>565</sup> E-Mail: „**Fresken des Turmsaals im Hamburger Rathaus** Ihre Anfrage vom 12.11.2010, Az.: 115 6700/10 Sehr geehrte Fr. Rad, hinsichtlich Ihrer Anfrage zu den Decken- und Wandfresken des Turmsaals im Hamburger Rathaus kann ich Ihnen mitteilen, dass der Bestand 322-1 Rathausbaukommission (1872-1935) Unterlagen zur Malerei im Rathaus enthält. Ich möchte Sie bitten, Ihre Recherchen zu den Fresken im Hamburger Rathaus anhand der Findhilfsmittel und der genannten Unterlagen im Lesesaal des Staatsarchivs Hamburg fortzusetzen. Hinweise zur Benutzung von Unterlagen im Staatsarchiv Hamburg finden Sie auf die Homepage des Staatsarchivs Hamburg: <http://www.hamburg.de/suchen-finden/294294/start.html> Desweiteren empfehle ich Ihnen für Ihre Recherche zum ungarischen Künstler Alexander Wagner und seinem Freskopjekt im Hamburger Rathaus beim Museum für Hamburgische Geschichte und der Kunsthalle in Hamburg nachzufragen. Mit freundlichen Grüßen Romy Hildebrandt Freie und Hansestadt Hamburg Behörde für Kultur und Medien“

<sup>566</sup> Zur Abbildung: Privatfoto vom Hamburger Rathaus.

<sup>567</sup> Vgl.: Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg. Hrsg.: Grolle, Joist. L&H Verlag. Hamburg 1997. S.21-22.

der Neorenaissance erfolgte schließlich durch die Leitung von [Martin Haller](#). Haller arbeitete an diesem Projekt mit Hamburger Architekten zusammen wie z.B. Sozius Leopold Lamprecht, [Bernhard Hanssen](#), [Wilhelm Meerwein](#), Johannes Grotjan, [Wilhelm Hauers](#), Hugo Stammann und Gustav Zinnow. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Aufbau des neuen Hamburger Rauthauses ein sehr schweres Unternehmen mit vielen Intrigen und Konkurrenzkämpfen darstellte. Insgesamt vergingen von dem ersten Wettbewerb (1854) über die Grundsteinlegung des Neubaus 1886<sup>568</sup> bis zur Einweihung 1897<sup>569</sup> 43 Jahre.

Das Programm für Bauwerk, Skulpturenschmuck, Malereien und Plastiken auf der Fassade und in den inneren Räumen lässt sich unter zwei Ideen zusammenfassen-erstens die Hamburger Verfassung wird als politische Grundlage der Stadtrepublik präsentiert, zweitens das Verhältnis dieser Stadt zum Deutschen Reich wird aufgegriffen. Diese Themen waren damals aktuell: **Hamburgische Bürgerschaft** heißt seit 1859 das Parlament der [Freien und Hansestadt Hamburg](#).<sup>570</sup> Der [Hamburger Senat](#), bis dahin autonome Institution, wurde ab 1860 verfassungsrechtlich von den Bürgerschaftsabgeordneten abhängig. Diese politische Dualität in der Regierung spiegelt die ganze Außen- und Innenarchitektur und die künstlerische Ausstattung des Hauses wider.<sup>571</sup>

### 3.2 Die Auftragsarbeit

Für die Wandfresken sollte in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre eine Konkurrenz zwischen bis zu drei Malern ausgeschrieben werden. Mit dieser Ausschreibung der Konkurrenz, die Wand- und Deckengemälde umfasste, wollte man warten, bis das gesamte Bildprojekt mit der Verteilung der Bildwerke sowie der Behandlung und Beleuchtung der Decke von dem zum Wettbewerb einzuladenden Künstler Alexander Wagner vorgeklärt sei. Die anderen teilnehmenden Künstler sollten Fitger<sup>572</sup> und Prof. Lutteroth<sup>573</sup> sein.<sup>574</sup> Wagner lieferte die

---

<sup>568</sup>Ebd. (Grolle, Joist).S.25.

<sup>569</sup>Ebd. (Grolle, Joist). S.12.

<sup>570</sup>Heute ist es eines von sechzehn [Landesparlamenten](#) der [Bundesrepublik Deutschland](#) und nimmt als [Stadtstaat](#) selbständige kommunalpolitische Aufgaben wahr, empfängt auch Staatsbesuche. Vgl.: Fraude, Andreas / Lloyd, Matthias: Stadtstaat Freie und Hansestadt Hamburg: Begriffsbestimmung und historische Entwicklung. In: Kost, Andreas (u.a.): Kommunalpolitik in den deutschen Ländern. 2.Aufl. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden 2010. S. 148.

<sup>571</sup> Hierzu mehr in: Hipp, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an der Elbe und Alster. 3.Aufl.DuMont. Köln 1996. S.126.

<sup>572</sup> Höchstwahrscheinlich geht es hier um Arthur Heinrich Wilhelm Fitger (geb. 1840 in [Delmenhorst](#); gest. 1909 in [Horn](#) bei [Bremen](#)). Er war ein [deutscherMaler](#) und [Dichter](#). Nach dem Abitur, 1858 studierte Fitger an der Kunstakademie in [München](#), vor allem bei [Moritz von Schwind](#) (1804–1875). 1861 ging Fitger nach [Antwerpen](#) und dann nach [Paris](#). In den Jahren 1863 bis 1865 hielt er sich mit einem Stipendium des Großherzogs von Oldenburg in [Rom](#) auf, und nachdem er in den folgenden Jahren abwechselnd in [Wien](#) und [Berlin](#) gelebt hatte, nahm er 1869 seinen festen Wohnsitz in Bremen. Fitgers Malereien sind wesentlich dekorativer und monumentaler Art und gehören

Skizzen sehr schnell. Sie fanden sofort Beifall bei den Bauarchitekten und so erhielt er die feste Zusage für die gesamte Freskoausschmückung des Turmsaales.<sup>575</sup> Mit dem strategisch geschickten Schritt, anspruchsvolle, durchdachte Skizzen rechtzeitig abzugeben, konnte die Konkurrenz nicht mithalten, Wagners Pläne waren einfach unschlagbar.<sup>576</sup> Bis 1899 war das Projekt durch ihn dann fertiggestellt.

Auf dem Hauptgeschoss zwischen dem Kaisersaal und dem Bürgermeistersaal, im Zentrum des Raumprogramms, befindet sich dieser freskenreiche Turmsaal oder Saal der Republiken. Über ihn erhebt sich der 112 Meter hohe Rathausturm. Diesen Saal betritt man durch drei prachtvolle, schmiedeeiserne, vergoldete Gittertore. Rund mit seiner gewölbten Kuppel, erinnert er an eine Kapelle. Das umlaufende Gebälk ruht auf acht Onyxsäulen.<sup>577</sup>

Die komplette Malerei des Raumes also die Wand- und Deckenfresken zum Thema *Freiheit und Republik* und *Bürgerfreiheit*, stellt ausnahmslos die Arbeit von Wagner dar. Die Wandbilder zeigen die alten Stadtrepubliken: das perikleische Athen, das Amsterdam im goldenen Zeitalter, das republikanische Rom und Venedig<sup>578</sup> - daher auch die Bezeichnung "Saal der Republiken" (Abb.77.). Jene Städte hatten damals schon ihre Position als freie Städte verloren. Sie mahnen den Hamburger, sich seines eigenen freistaatlichen Ranges bewusst zu sein. Die fünfte, die lebendige Stadtrepublik Hamburg ist nicht dargestellt, da sie ja dem Betrachter gegenwärtig ist. Sinnsprüche, Mahnungen, Ratschläge, gute Wünsche ergänzen **die Bilder am Gewölbe** und weisen auf Vorbilder und Tugenden hin, derer der Hamburger bedarf, um seinen Freistaat zu bewahren. Darauf wird noch näher eingegangen. So liest man über dem goldenen Tor zum Festsaal auf lateinisch: *concordia parvae res*

---

zum großen Teil dem phantastischen Gebiet an. Mehr zu Fitger in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd.40.K.G. Saur Verlag. München/Leipzig 2004.S.517.

<sup>573</sup>Ascan Lutteroth (geb. 1842 in [Hamburg](#); gest.1923 ebenda) war ein deutscher [Landschaftsmaler](#). Lutteroth war ein Enkel des Hamburger Senators [Ascan Wilhelm Lutteroth](#). Er studierte ab 1861 bei [Alexandre Calame](#) in Genf und 1864-67 bei [Oswald Achenbach](#) in Düsseldorf. 1868-70 lebte er in Italien, unter anderem auf Capri, anschließend lebte er bis 1877 in Berlin, um dann in seine Heimatstadt Hamburg zurückzukehren. Hier malte er 1887 drei große Bilder für das Rathaus. Kronprinz Friedrich Wilhelm und Kronprinzessin [Victoria](#) schätzten ihn sehr. 1879 nahmen sie ihn mit auf ihre Reise nach San Remo. Lutteroth fungierte hier auch als Lehrer der ebenfalls malenden Kronprinzessin. Das Bild "Straße am Meer in [Pegli](#) bei [Genua](#)" gab es in zwei Versionen, eine von Victoria, eine von Lutteroth. 1890 verlieh ihm [Wilhelm II.](#) den Professorentitel. Er gilt neben [Valentin Ruths](#) als bedeutendster Hamburger Landschaftsmaler seiner Zeit. Literatur hierzu: Tilman Osterwold: [Ascan Lutteroth](#). In: [Neue Deutsche Biographie](#) (NDB). Band 15. Duncker & Humblot. Berlin 1987, S.565. Auch in: Allgemeines Künstlerlexikon der Bildenden Künstler. Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker. 23.Bd. E.A. Seemann. Leipzig 1929. S.482-483.

<sup>574</sup>Vgl.: Brandt, Heinz-Jürgen: Das Hamburger Rathaus. Eine Darstellung seiner Baugeschichte und eine Beschreibung seiner Architektur und künstlerischen Ausschmückung. Broschek Verlag. Hamburg 1957. S.90

<sup>575</sup>Ebd. (Brandt, Heinz-Jürgen) S.90.

<sup>576</sup>Ebd. (Brandt, Heinz-Jürgen)

<sup>577</sup>Vgl.: Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg. Hrsg.: Grolle, Joist. S.201. Auch in: Brandt, Heinz-Jürgen: Das Hamburger Rathaus...S. 89-90

<sup>578</sup>Vgl.: Heinz-Jürgen, Brandt: Das Hamburger Rathaus...S. 90.

crescunt, discordia maximae dilabuntur<sup>579</sup> (Durch Eintracht wächst das Kleine, durch Zwietracht zerfällt das Größte.) Das oben stehende Zitat ist bei Hanz-Jürgen Brandt (S.89) wie folgt übersetzt: Durch Einigkeit wachsen die Kleinen, durch Uneinigkeit verlieren auch die größten.- Sallust, JugurthinischerKrieg. (Hierzu auch: Ulrike Lorenzen: Raum für bürgerliche Freiheit. Hafencity Zeitung. U09.12.2012.<http://www.hafencitynews.de/?p=1741258> Zugriff vom 22.04.2014)

### 3.3 Beschreibung der Wandfresken

**Athen** (Abb.78.<sup>580</sup>)

Dieses Fresko zeigt den Glanz der Stadt Athen, zur Linken mit der stehenden Stadtgöttin, die Athene oder Athena genannt wird, der Göttin für [Weisheit](#), Wissenschaft, [Strategie](#) und [Kampf](#) sowie natürlich Schutzgöttin und Namensgeberin der Stadt [Athen](#). Ihr entspricht die [römische](#) Göttin [Minerva](#).<sup>581</sup> Zu Füßen von Athene befindet sich das heilige Tier der "eulenäugigen Athene" als Zeichen ihrer Weisheit. Die Männer neben und gegenüber von Athene sind nicht eindeutig zu identifizieren. Insa Härtel bringt in ihrer Schrift *Verzeichnis der Personifikationen* einige mögliche Deutungen, beispielsweise: „Bei dem alten Mann, der vom Betrachtenden aus rechts neben Athene sitzt, könnte es sich um Sokrates (470 v. Chr. - 399 v. Chr.) handeln, von dem vergleichbare Porträts bekannt sind. Allerdings wird der griechische Philosoph, der keine Schriften hinterlassen hat, hier mit Feder und Papierrolle gezeigt, die er Athene präsentiert. Beobachter dieser Szene wäre dann Phidias, griechischer Bildhauer des 5. Jahrhunderts v.Chr., der in Athen und Olympia tätig war. Möglich wäre aber

---

<sup>579</sup>Hipp, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg... S.126.

<sup>580</sup>Bildquelle: Auf den zweiten Blick. Streifzüge durch das Hamburger Rathaus. Hrsg.: Bake, Rita und Kiupel, Birgit. Landeszentrale für politische Bildung, Hamburg 2009.

Hierzu auch noch: Tag der offenen Tür im Rathaus Hamburg. Ein Film von Hans-Jürgen Pohlmann. [http://www.youtube.com/watch?v=FGyW\\_ogovgk](http://www.youtube.com/watch?v=FGyW_ogovgk) Zugriff vom 22.04.2014  
Rathaus (Town Hall) Hamburg. Veröffentlicht am 20.07.2013. <http://www.youtube.com/watch?v=IHcvF66neuo>

360° Animation im Hamburger Rathaus. <http://www.rathaus-3d.hamburg.de/#pano=111>Auf der Webseite: Das Hamburger Rathaus im Stadtteil Hamburg-Altstadt. <http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.hamburg-alive.de%2Fs-mhalt-th-turmsaal1.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.hamburg-alive.de%2Fframe%2Fframe-st-mha3.htm&h=600&w=800&tbid=LCS2xuxq2DWvM%3A&zoom=1&docid=x2slAPFikBuCEM&ei=KEVWU8ikF8eUtQaxIIHwCQ&tbm=isch&client=firefox-a&iact=rc&uact=3&dur=1343&page=1&start=0&ndsp=47&ved=0CG0QrQMwBw>

<sup>581</sup> Mehr zu diesem Thema in: [Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie](#). Hrsg.: Wilhelm Heinrich Roscher. Band 1.1. Leipzig 1886. S. 675–704. Digitalisierte Version: <http://www.archive.org/stream/Roscher/Roscher1AH#page/n347/mode/2up> Zugriff vom 13.11.2010

auch, dass der alte Mann, der von Athene angeleitet wird, Phidias selbst darstellt und rechts hingegen dessen Gehilfe zu sehen ist.“<sup>582</sup>

In der Mitte sieht man die Akropolis, die auf dem höchstgelegenen Teil von Athen gelegene Festung mit der großen Athene-Statue als Wahrzeichen dieser Stadtrepublik.

### **Rom** (Abb.79.<sup>583</sup>)

Dieses Bild stellt die Gründung Roms und seine Eroberung des Meeres dar.<sup>584</sup> In dem Hintergrund weisen die Wölfin mit Remus und Romulus auf die sagenhafte Gründung Roms hin. Auf der linken Bildhälfte sitzt ein fast entkleideter, niedergedrückter alter Mann mit Bart, der Szene den Rücken zuwendend, und hält ein Ruder in der Hand. Hier handelt es sich um einen Flussgott, vermutlich eine allegorische Gestalt des Tibers. Gegenüber dem Flussgott sitzt eine dunkelhaarige Frau in einem weißen, festlichen Gewand mit einem Schleier. Mit ihrer rechten Hand hält sie eine Fackel in eine Feuerstelle. Dies lässt uns ahnen, dass es sich hier um die Göttin des Herdfeuers Vesta handelt. Sie überreicht mit ihrer linken Hand einem Soldaten ein Schwert für die Verteidigung der Stadt. Diese Szene weist auf die militärische Stärke der Stadtrepublik Rom.

### **Venedig** (Abb.80.<sup>585</sup>)

Das Bild Venedigs stellt die Vermählungsszene des Dogen<sup>586</sup> mit dem Meer dar. Auf der linken Seite sitzt auf dem Thron die rothaarige Stadtgöttin Venetia mit dem Ring als Zeichen der Trauung. Neben ihr halten zwei Putten die Dogenkrone. Zu den Füßen von Venetia sitzt der Markuslöwe mit Flügeln, der einen Hinweis auf die mittelalterliche Bronzefigur auf einer Säule vor dem Dogenpalast darstellt, als Wahrzeichen von Venedig. Gegenüber der Stadtgöttin sind Figuren aus der griechischen Mythologie zu sehen: der Gott des Meeres,

---

<sup>582</sup> Härtel, Insa: Verzeichnis der Personifikationen. In: Auf den zweiten Blick. Streifzüge durch das Hamburger Rathaus. Hrsg.: Bake, Rita und Kiupel, Birgit. S. 54.

<sup>583</sup> Bildquelle: Auf den zweiten Blick. Streifzüge durch das Hamburger Rathaus.

<sup>584</sup> Härtel, Insa: Verzeichnis der Personifikationen. Auf den zweiten Blick. Streifzüge durch das Hamburger Rathaus. S.54.

<sup>585</sup> Bildquelle: Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg. Hrsg.: Joist Grolle

<sup>586</sup> Doge war der Titel gewählter Oberhäupter in einer Reihe von italienischen Republiken des [Mittelalters](#) und der [frühen Neuzeit](#).



Poseidon mit Dreizack in der Hand, zwei Tritonen<sup>587</sup> und eine blondhaarige Wassernymphe, welche Korallen und Perlen als Geschenke bringt. In der Mitte sieht man den Venezianischen Dogenpalast, den Sitz des Dogen, der Regierung und Justizbehörden der Stadtrepublik Venedig.<sup>588</sup>

### **Amsterdam** (Abb.81.<sup>589</sup>)

Die nächste Darstellung thematisiert Amsterdam in dem Zeitalter der Reformation und als es durch den Fernhandel zum international bedeutenden geschäftlichen Zentrum Europas geworden war: Die Anspielung auf Hamburger Ambitionen ist deutlich. Auf der linken Bildhälfte sind Hermes mit dem charakteristischen Flügelhut<sup>590</sup> und eine orientalische Frau mit einem Füllhorn zu erkennen. Im Vordergrund des Bildes steht eine andere Frau in einem gelben Gewand, die dem Betrachtenden den Rücken zuwendet. Sie zeigt Hermes einen Vertrag, vermutlich den der Ostindien-Kompanie. Da hatten sich 1602 niederländische Kaufmannskompanien zusammengeschlossen, um die Konkurrenz untereinander zu beenden.<sup>591</sup> Auf der rechten Seite steht eine mit einem weißen Tuch leicht bedeckte Frau. Ihr ganzer Oberkörper, Arme und rechtes Bein sind unverhüllt. In ihrer rechten Hand hält sie einen Lorbeerkranz, das Symbol des Sieges. Von diesem Attribut ausgehend, kann man sie durchaus als Sieges- oder Ruhmesgöttin betrachten oder als allegorische Gestalt für den Erfolg von Amsterdam. In dieser Richtung interpretiert man wohl auch das Füllhorn der anderen Frauengestalt richtig. Es entspricht ja Erfolg, Ansehen und Reichtum durchaus einer Zielvorstellung protestantisch reformierter Kirchlichkeit. Im Vordergrund sind christliche Elemente platziert: Die (deutsch für jeden zugängliche) Bibel und der (Laien-) Kelch bilden Zeichen der Reformation. Die Kanone nebenan steht für das Privileg der militärischen Selbstverteidigung als Machtzeichen dieser Stadt. In der Mitte des Bildes befindet sich der königliche Palast dieser Stadtrepublik. 1648 von dem Architekten Jacob van Campen erbaut, war der königliche Palast nun das Rathaus für die Magistraten von Amsterdam. Es war das größte weltliche Gebäude im Europa des 17. Jahrhunderts. Hauptthema in den meisten dieser

---

<sup>587</sup> Sie sind griechische Götter des Meeres.

<sup>588</sup> Vgl.: Härtel, Insa: Verzeichnis der Personifikationen. Auf den zweiten Blick. Streifzüge durch das Hamburger Rathaus. S.53.

<sup>589</sup> Bildquelle: Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg. Hrsg.: Joist Grolle.

<sup>590</sup> Hermes ist eine Gottesgestalt aus der griechischen Mythologie. Er ist der Schutzgott der Reisenden, Kaufleute, Hirten und des Verkehrs. Auch der Gott der Diebe und Kunsthändler. Vgl.: [Christian Scherer: Hermes](#). In: [Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie](#). Hrsg.: [Wilhelm Heinrich Roscher](#). Band 1,2, Leipzig 1890. S. 2342–2432.

Digitalisierte Version: <http://www.archive.org/stream/ausfuhrlichesle0102rosc#page/n453/mode/2up> Zugriff vom 13.11.2010

<sup>591</sup> Mehr zum Thema in: Beelen, Hans: *Handel mit neuen Welten. Die VOC der Niederlande 1602–1798*. Schriften der Landesbibliothek Oldenburg 2002.

prächtigen und eindrucksvollen Dekorationen war damals die Zeit des mächtigen Amsterdam und der ruhmreichen Republik der Niederlande.<sup>592</sup>

### **Das Deckenfresko**

Das Deckenfresko wurde in einer klaren Aufteilung konzipiert: Über die unten stehenden Säulen sind Nischen gemalt, in denen jeweils eine symbolische Gestalt für eine der Tugenden sitzt. Über diese Figuren schmücken reich dekorierte Embleme die Decke. Daneben schwingen sich vier Bögen rundherum mit Balustraden, hinter ihnen scheinen verschiedene allegorische Figuren im Himmel zu schweben; einige davon stehen und sitzen. Engel und Götter sowie geschichtliche Persönlichkeiten und freie Denker wie z.B. Schiller, Luther, Kant, Winkelried, Galilei und Washington finden hier auch ihren Platz.<sup>593</sup>

### **3.4 Stilanalyse des Freskenwerks im Saal der Republik im Hamburger Rathaus**

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich Wagner mit seinem Freskenwerk im *Saal der Republik* sowie mit dem Rom-Panorama für die Münchner Panoramagesellschaft der Programmatik *Wiederbelebung der monumentalen Freskomalerei in Deutschland* der Nazarener anschloss. Wagners Ausführungsstil weicht jedoch auf Grund der realistischen detailtreuen Schilderung, der Farbgestaltung, des Licht- und Schattenspiels, des Vorrangs der Farbe vor dem Zeichnerischen, der Mimik und Gestik der Figuren und der Kompositionselemente von den üblichen Darstellungen der Nazarener stark ab. Die unten ausgeführte Stilanalyse zeigt, dass der Ungar in diesen monumentalen Wandbildern dem Stil des akademischen Realismus grundlegend treu geblieben ist.

### **Die Farbgestaltung der Fresken *Athen, Venedig und Amsterdam*<sup>594</sup>**

Wagner verwendete in diesen Fresken die Grundfarben Rot (das Gewand der Göttin Athene), Gelb (die Fassade des Dogenpalastes, die Akropolis oder das Gewand Hermes´) und Blau (das Gewand des Meeresgottes Poseidon oder das der orientalischen Frau im Amsterdam

---

<sup>592</sup> Mehr zum Thema in: Tiburzy, Reinhard: ADAC Reiseführer Amsterdam. ADAC Verlag. München 2008. S.18- S.21.

<sup>593</sup>Vgl.: Hipp, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg.S.126.

<sup>594</sup> Siehe Onlinefilme: Rathaus (Town Hall) Hamburg.Veröffentlicht am 20.07.2013. <http://www.youtube.com/watch?v=IHcvF66neuo>  
Hierzu auch: Tag der offenen Tür im Rathaus Hamburg. Ein Film von Hans-Jürgen Pohlmann. Hochgeladen am 26.09.2010  
[http://www.youtube.com/watch?v=FGyW\\_ogovgk](http://www.youtube.com/watch?v=FGyW_ogovgk)

Fresko) nicht als Lokalfarben, sondern als Nuancierungen, die in Folge des von oben und hinten einfallenden ungleichmäßigen Streulichtes entstehen. Je nach Lichtfall sind die Töne hell, mittelhell, mitteldunkel und dunkel. Durch die präzise Ausarbeitung der Nuancen und Farbübergänge wirken die Bildelemente plastisch und lebendig. Die abgestuften Farben erscheinen neben den weißen und hellgrauen Farben leuchtender und führen den Blick der Betrachter geschickt auf die Hauptbildmotive, z.B. auf den goldgelben Kelch unter dem weißen Lichtstrahl, die gelbe Fassade des Dogenpalastes unter den hellen Wolkenflecken oder das rötliche Gewand der Stadtgöttin Athene neben dem hellbeigen Gewand des vermeintlichen Sokrates. Die konturformenden Linien sind somit zugunsten der Farbe gänzlich in den Hintergrund gedrängt worden. Im gesamten Freskowerk verliert die strenge zeichnerische Kunstform der Nazarener letztendlich ihre Vorherrschaft.

Die naturgetreue Stillentwicklung Wagners bestätigen auch die sehr präzise ausgearbeiteten Bildmotive, wie z.B. die auf den Boden fallenden silbernen Münzen auf dem Amsterdam-Fresko sowie das festliche Kleid der Veneza auf dem Venedig-Fresko.

### **Die Darstellung der Mimik und Gestik in den Fresken *Athen, Venedig und Amsterdam*<sup>595</sup>**

Die realistische Darstellungsweise zeigt sich auch in der Gestik und Mimik der menschlichen Bildfiguren. Sie befinden sich in Aktion und Bewegung, darauf deuten die auf die Bewegung hinweisenden Körperhaltungen und Gesichtszüge hin, wie z.B. der seitlich gedrehte Kopf, die fragenden Augen und der leicht geöffnete Mund der das Füllhorn haltenden Frau (Amsterdam-Fresko) oder der sanft lächelnde Mund Venezias sowie die blonde Geschenk bringende Wassernymphe (Venedig-Fresko). Im Gegensatz zu den Figuren der religiösen Fresken der Nazarener, wo die Körperhaltungen starr und statisch wirken und die Gesichtszüge tiefe Melancholie und Gelassenheit ausstrahlen, zeigen sich die bei Wagner beweglicher, kommunikativer und lebensnäher.

### **Die Kompositionselemente der Fresken *Athen, Venedig und Amsterdam* und des Deckenwerks<sup>596</sup>**

Die vorherrschenden Kompositionselemente bilden in diesen Fresken nicht mehr nur die menschlichen Figuren wie bei den Nazarenern, sondern auch die historischen Bauwerke der jeweiligen Stadtrepubliken, die symbolisch für die bürgerliche Freiheit und Unabhängigkeit stehen. Diese sorgfältig ausgearbeiteten sinntragenden Bauwerke stehen im Mittelpunkt der

---

<sup>595</sup> Siehe Onlinefilme: Rathaus (Town Hall) Hamburg. Veröffentlicht am 20.07.2013. <http://www.youtube.com/watch?v=IHcvF66neuo>  
Hierzu auch: Tag der offenen Tür im Rathaus Hamburg. Ein Film von Hans-Jürgen Pohlmann. Hochgeladen am 26.09.2010  
[http://www.youtube.com/watch?v=FGyW\\_ogovgk](http://www.youtube.com/watch?v=FGyW_ogovgk)

<sup>596</sup> Ebd.

**Seitenwandkompositionen.** Die mythologischen Figuren spielen eher eine umrahmende Rolle.

Die **Deckenfresken** sind ähnlich konstruiert worden. Die menschlichen Figuren und die plastisch wirkenden architektonischen Elemente (die Säulen, die Balustraden und die Arkaden) sind auf den unteren Bildgründen in Halbkreisen angeordnet worden. Sie tragen eine umrahmende Funktion. Die mittleren und oberen Bildfelder nehmen ebenfalls Halbkreisformen auf. Wagner passt seine Fresken letztlich doppelt an den runden Saal an: erstens mit dem nach innen gewölbten/konkaven Bildformat, zweitens mit dem umkreisenden Bildaufbau. Der hellblaue Himmel nimmt einen Großteil des gesamten Deckenwerks ein und steht für grenzenlose Freiheit. Die am Himmel dargestellten freischwebenden Engel, Götter und tugendhaften Persönlichkeiten steigern und verstärken die Gedankenverknüpfung an die Freiheit und Unabhängigkeit der alten selbständigen Stadtrepubliken Athen, Venedig, Rom und Amsterdam.

## **XI Die Illustrationen**

### **1 Wagners Illustrationen zu ungarischen literarischen Werken. *Das Honvédalbum* (Album der Landesverteidiger) und andere Illustrationen mit dem Thema ungarischer Freiheitskampf von 1848/1849**

Der politische Ausgleich zwischen dem habsburgischen Herrscherhaus und Ungarn 1867 brachte einige Auflockerungen und Neuerungen für das magyarische künstlerisch-kulturelle Leben mit sich. In jenem Jahr wurde das österreichische Kaiserpaar, Franz Joseph I. (1830-1916) und Elisabeth Amalie Eugenie von Wittelsbach (1837-1898), in der Mathias-Kirche in Buda zum König und zur Königin von Ungarn gekrönt, was eine Anerkennung des ungarischen Königshauses bedeutete. Von da an konnte eine bessere Entfaltung der bildenden Künste im Land der Puszta vonstattengehen. Diese freiere Atmosphäre ermöglichte es, dass das Prachtbuch *Honvédalbum* (Album der Landesverteidiger) mit dem Themenkreis der Revolution und des Freiheitskampfes (1848/49) 1868 durch den akademischen Verleger Gusztáv Emich herausgegeben werden konnte.<sup>597</sup> Es handelt sich dabei um eine Sammlung

---

<sup>597</sup> Honvédalbum. Szerk. (Hrsg.) Viktor Szokoly. Emich Gusztáv magyar akadémiai nyomdász. (Druckerei Emich Gusztav). Pest 1868.

literarischer Schriften: Gedichte, Prosatexte und Erinnerungen ungarischer Dichter und Prosaisten wie Sándor Petöfi, Mór Jókai, Károly Szász und Vilmos György; der Band versammelte Schilderungen der Grausamkeiten des ungarischen Freiheitskampfes von 1849. Das Textmaterial, das von dem Schriftsteller Viktor Szokoly zusammengestellt wurde, enthielt Illustrationen ungarischer Maler, so zum Beispiel von Sándor Wagner, Sándor Liezen-Mayer, Gyula Benczúr, Mihály Munkácsy, Pál Szinyei Merse und János Jankó. Die Holzschnitte hierzu verfertigte Károly Rusz in seiner Pester Werkstatt.<sup>598</sup> Wagner lieferte 1868 eine ganzseitige Illustration mit dem Titel *Csata után* (Nach der Schlacht) nach dem Vorbild eines gleich betitelten Gemäldes. (Abb.82<sup>599</sup>) Im Mittelpunkt der Komposition stehen links und rechts zwei tote ungarische Krieger (auf Ungarisch Honvéd), ein Schützengraben und rechts (vom Betrachter) eine zertrümmerte Kanone. Auf der linken Seite, hinter dem toten Soldaten und seinem toten Pferd, versucht ein Husar einen Verletzten zu retten, indem er ihm Wasser gibt. Auf den Husar wartet sein weißes Pferd, das aus Nervosität und Angst hin und her tritt. Ein brennendes Einzelgehöft im Hintergrund und eine drohende Gewitterwolke steigern die Dramatik. Der Auftrag zu diesem Bild berührte persönliche Erinnerungen Wagners, hinsichtlich seiner als Kind selbst gesammelten **leidvollen** Erfahrungen im Freiheitskampf von 1848/49. Auch seine Künstlerkollegen und Freunde wie Liezen-Mayer, Szinyei, Benczúr, Munkácsy und noch viele andere in München waren Zeitgenossen dieser Ereignisse, und so standen diese Kriegserlebnisse oft im Mittelpunkt der Unterhaltungen zwischen diesen Malern und wirkten bis in ihr künstlerisches Schaffen hinein.

Das Thema der Verteidigung des Vaterlandes griff Wagner am Ende der 1870er Jahre mit dem Gemälde *1848-as Huszár elöörzök* (1848 Husaren auf Erkundung), das sich heute in Privatbesitz befindet<sup>600</sup>, erneut auf. Auch das Ölbild *Huszár bravúr* (Die Tapferkeit eines Husars)<sup>601</sup>, das in Paris großen Erfolg erzielte und dort auch verkauft wurde, gehört zu den schönsten Exemplaren Wagners, die sich dem Themenkreis Freiheitskrieg widmen. (Abb.83.<sup>602</sup>) Die Besonderheit dieses Bildes besteht darin, dass die dargestellte Szene auf

---

Deckblatt: Roter Karton mit goldenen Verzierungen und Zierbuchstaben. Fundort: Bayerische Staatsbibliothek in München

<sup>598</sup> Diese Informationen befinden sich auf der ersten Seite des Honvédalbums.

<sup>599</sup> Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: *Csata után* (Nach der Schlacht). Bildquelle: Honvédalbum.(Hrsg.) Viktor Szokoly.

<sup>600</sup> Signiert mit W. S., ohne Jahreszahl, Öl auf Holz, ca. 0,5 qm. Hinweis auf das Bild in: István Wagner: Wagner Sándor. Unveröffentlichtes Manuskript. S.138. Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie.

<sup>601</sup> Hinweis auf dieses Ölbild in: Boetticher, Friedrich: Malerwerke des 19. Jahrhunderts. 2.Band. H.Schmidt & C.Günther Verlag. Leipzig 1944. S.959. Diese Ausgabe ist ein unveränderter Neudruck der 1901 abgeschlossenen Erstausgabe.

Bildtitel nach Boettichers Übersetzung: *Ein Husar als Retter eines Kindes während eines Manövers*

<sup>602</sup> Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: *Huszár bravúr* (Die Tapferkeit eines Husars). Auf der Reproduktion steht unten rechts X. A. Knesing. Bildquelle: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung) 11.szám (11.Nr.) 25.évf. (25.Jhg.) 1878. S.169.

einer Tatsache beruht<sup>603</sup>, denn Wagners Bild stellt ein Kriegsmanöver mit württembergischen Husaren dar, das tatsächlich stattgefunden hatte. Festgehalten wurde ein rührender Moment während einer Parade, in dem ein Husar gegen den militärischen Befehl seines Kommandanten einen kleinen schwäbischen Jungen rettet, der beinahe von Pferden zertrampelt wurde.<sup>604</sup> Nach diesem Originalbild erschien 1878 in der ungarischen Sonntagszeitung eine Illustration mit einer ausführlichen Bildbeschreibung.<sup>605</sup>

## 1.1 Illustrationen zur Prachtausgabe der vollständigen Gedichtsammlung des ungarischen Dichters Sándor Petöfi

Wagner galt um 1870 in Ungarn als einer der besten Illustratoren und so bekam er Anfang der 1870er Jahre den Auftrag für Illustrationen zur Prachtausgabe der vollständigen Gedichtsammlung des ungarischen Nationaldichters Sándor Petöfi<sup>606</sup>. Anlass für diese Veröffentlichung im Herbst 1874<sup>607</sup>, die dem Verlag Athenaeum in Budapest zu verdanken ist, gab das 25-jährige Jubiläum des Todesjahres von Petöfi. Projektleiter beim Publizieren dieser mit Illustrationen reich bebilderten Ausgabe war der Universitätsprofessor und gute Freund von Petöfi, Àgost Greguss. 65 Holzschnitte nach den Originalen der damals namhaftesten Künstler Ungarns wie Miklós Barabás, Bertalan Székely, Sándor Liezen-Mayer, Gyula Benczúr und Sándor Wagner schmückten diesen Band. Wagner illustrierte hier überwiegend die naturverbundenen Puszta-Gedichte (Puszta heißt Grassteppe), mit ihren spannenden Handlungen, in deren Mittelpunkt auch Betyáren (Pusztaräuber) stehen und Pferdehirten im rasenden Ritt, mit all ihrer Lebendigkeit und Energie. Beispielsweise führte er zum 1843 in Kecskemét (eine Stadt in der ungarischen Tiefebene) geschriebenen erfreuenden Gedicht *Lopott ló* (Gestohlenes Pferd) eine Initiale aus. Zum in Budapest gedichteten *Pusztai találkozás* (Begegnung in der Puszta) verfertigte er ebenso eine Initiale und eine ganzseitige Illustration, schließlich zum *Tolvaj huszár* (Diebhusar) noch zwei kleinere Illustrationen. Mit diesen einfühlsamen Illustrationen verstärkte Wagner die Vitalität spendende Kraft dieser Gedichte. Insgesamt beeindruckte diesen Maler das Thema *Die ungarische Puszta* so sehr, dass er damals sogar dorthin reiste, um Landschaft und Menschen zu studieren. Bis zu seinem

---

<sup>603</sup> Ebd. (Vasámapi Újság.1878. S.169.)

<sup>604</sup> Ebd.S.170.

<sup>605</sup> Ebd.

<sup>606</sup> Sándor Petöfi geboren 1823, verstarb 1849 auf dem Schlachtfeld vermeintlich bei Segesvár in Erdély, das heute zu Rumänien gehört.

<sup>607</sup> Vgl.: Meyers Großes Konversations-Lexikon. Band 15. Leipzig 1908. S. 660-661. Digitalisierte Variante:

<http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Pet%C3%B6fi?hl=petofi+1874>

Zugriff vom 08.11.2010

Tod inspirierte ihn die ungarische Puszta zu unzähligen Bildern, die dann in verschiedenen Ausstellungen präsentiert wurden und sehr beliebt waren. Darüber wird noch eingehender berichtet.

Für das Publikum erschien die Petöfi-Prachtausgabe in mehreren Variationen. Hierzu zählte beispielsweise eine 1877 ebenfalls im Verlag Atheneum herausgegebene Ausgabe, deren Deckblatt eine Reproduktion eines Petöfi-Porträts von Miklós Barabás aus dem Jahr 1845 zeigte. Die Illustrationssammlung der ersten Ausgabe wurde hier mit acht weiteren Illustrationen ergänzt, so dass sich insgesamt 73 Holzschnittillustrationen von 14 Künstlern zählen lassen: zwei Illustrationen von Miklós Barabás, zwei von Gyula Benczúr, zwei von Pál Böhm, 15 von János Greguss, 15 von János Jankó, elf von Gusztáv Keleti, eine von Sándor Liezen-Mayer, drei von Károly Lotz, zwei von Géza Mészöly, drei von Lajos Rauscher, acht von Bertalan Székely, drei von Sándor Wagner, drei von Ferenc Weber und drei von Mihály Zichy.<sup>608</sup> Die Bedeutung dieser neuen Variation des Prachtbuches lag neben den Illustrationen in der Aufnahme zahlreicher revolutionärer Gedichte von Petöfi, die bis zum politischen Ausgleich wegen der österreichischen Zensur verboten oder in Vergessenheit geraten waren.<sup>609</sup>

1899 wurde das Thema Petöfi aus Anlass des 50-jährigen Jubiläums seines Todesjahres erneut aufgegriffen. Wieder auf die Initiative des Atheneum Verlags kam so das Prachtbuch in zwei albenartigen Bänden zur Veröffentlichung.<sup>610</sup> Wagner erhielt hierzu weitere Aufträge. Im ersten Band erschienen die längeren Gedichte von Petöfi, wie über die Abenteuer des *János Vitéz`* (Held János). Hierzu verfertigte er einen aus zwölf Zeichnungen bestehenden Zyklus.<sup>611</sup> Dieser wurde ergänzt von mehreren Zwischentextillustrationen und einer selbständigen Zeichnung mit dem Titel *Lehel vezér* (Feldherr Lehel). Im zweiten Band befanden sich Petöfis von 1846-1847 geschriebene kleinere gefühlsbetonte Gedichte sowie etliche der revolutionären Dichtungen. Auch zu diesen steuerte Wagner mehrere Initialen und Zwischentextillustrationen bei. Eine Originalzeichnung zum Gedicht *Kinn a ménes kinn a pusztán* (Pferdegestüt draußen in der Puszta) befindet sich heute in der National-Galerie in

---

<sup>608</sup> Vgl.: Vasárnapi Újság. 23. évf. (Jhg). 52.szám (Nr.). 1876. S.829.

<sup>609</sup> Vgl.: Vasárnapi Újság. 24. évf. (24.Jhg). 5.szám (5.Nr.). 1877. S.75.

<sup>610</sup> Vgl.: Vasárnapi Újság. 46.évf. (46.Jhg.), 49.szám (49. Nr.) 1899. S.821.

<sup>611</sup> Ebd. (Vasárnapi Újság 1899) S.822.

Budapest.<sup>612</sup> Außerdem fertigte er zum Gedicht *Nemzeti dal* (Nationallied) und *Lenkei százada* (Kompanie von Lenkei) jeweils eine ganzseitige Illustration an, deren lithografische Varianten das Ungarische Nationalmuseum in Budapest aufbewahrt.<sup>613</sup>

Viele Illustrationen von Wagner zu den Gedichten von Petöfi konnte das Publikum 1899 in zwei voneinander unabhängigen Ausstellungen bewundern: In jenem Jahr organisierte die **Nationale Ungarische Gesellschaft für Bildende Künste in der Kunsthalle** in Budapest eine internationale Frühlingsausstellung. Neben anderen Werken von Wagner befanden sich darunter einige seiner Petöfi-Gedichtillustrationen, wie zum Beispiel von *Pusztán születtem* (Geboren auf der Puszta), *Lopott ló* (Gestohlenes Pferd), *Lenkei százada* (Kompanie von Lenkei)<sup>614</sup>.

Im Herbst desselben Jahres (1899) präsentierte der **Nationalsalon** mit Hauptsitz in Budapest unter der Leitung von János Hock (Vizepräsident des damaligen Nationalsalons) Werke von Wagner, worüber die Sonntagszeitung (*Vasárnapi Újság*) in mehreren Artikeln ausführlich berichtete. In der 39. Nummer erfährt man, dass dabei auch seine Petöfi-Illustrationen ausgestellt wurden.<sup>615</sup> In einer späteren Zeitungsnummer wurden dann acht Petöfi-Gedichtillustrationen von verschiedenen Künstlern gezeigt, darunter zwei von Wagner: „*Gyors szélvész*“ (rasendes Pferd, im übertragenen Sinne: Pferd mit Windgeschwindigkeit)<sup>616</sup> und eine Episode aus der Dichtung *János Vitéz* (Held János), allesamt Bestandteile der oben erwähnten Ausstellungen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dieser Ungar überwiegend Petöfi-Gedichte illustrierte, die von dem spannenden und bewegungsvollen Leben der Puszta-Menschen wie wilden Räubern, sich nach Liebe sehnenen Viehhirten oder kämpfenden Husaren inspiriert wurden. Wagner fand in diesen Gedichten seine ungarische Identität wieder.

## 2 Illustrationen zum Schauspiel *Götz von Berlichingen* von Johann Wolfgang Goethe

<sup>612</sup> Grafische Abteilung der Ungarischen National Galerie (in Budapest). nvt.nr.(Lelt.szám) 1917-448.

<sup>613</sup> Die lithografischen Varianten dieser zwei Werke befinden sich in der Geschichtlichen Bildergalerie des Ungarischen Nationalmuseums (in Budapest) *Lenkei százada* Inv.t.nr. (Lelt.szám) 84.204 und *Petőfi a Nemzeti dalt szavalja a múzeum lépcsőjén* Inv.t.nr. (Lelt.szám) 60.127. Hinweis auf diese Information in: Wagner, István: Sándor Wagner. Manuskript. (Ungarische Nationalgalerie)

<sup>614</sup> Vgl.: Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. Tavaszi Nemzetközi kiállításának katalógusa. Budapest 1899. 33.1. 541-544. Hinweis auf diese Quelle auch in: Wagner, István: Wagner Sándor. Unveröffentlichtes Manuskript. Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie.

<sup>615</sup> Vgl.: *Vasárnapi Újság*. 46.évf. (46 Jhg.), 39.szám (39. Nr.). 1899. S. 655.

<sup>616</sup> Vgl.: *Vasárnapi Újság*. 46.évf. (46 Jhg.), 49.szám (49. Nr.) Dec.03. 1899. S. 816-817.



Neben den Illustrationen zu den Petöfi-Prachtausgaben befasste sich Wagner mit Goethes 1773 erschienenem **dramatischem Schauspiel *Götz von Berlichingen***.<sup>617</sup> Anregung dafür gab ihm ziemlich sicher der Sohn seines Paten, József Eötvös, der dieses Drama am Anfang seiner schriftstellerischen Karriere ins Ungarische übersetzt hatte.<sup>618</sup> Im Zentrum dieses literarischen Werks steht der fränkische Ritter Götz von Berlichingen, dessen Selbstbiographie es dem jungen Goethe angetan hatte und die er als Drama gestaltete. Götz von Berlichingen war ein Mensch, der auf der Seite der armen Menschen für die gesellschaftliche Gerechtigkeit gegenüber den Fürsten auftrat. Goethes Absicht mit der Darstellung dieser idealisierten Figur und ihrer heldenhaften Taten bestand darin, eine erzieherische Wirkung auf die Gesellschaft seiner Zeit zu erzielen. Die Aufarbeitung solcher lehrreichen historischen Figuren und ihrer Taten mit ihrem Bezug auf die damalige zeitgenössische Gesellschaft fand im 19. Jahrhundert allgemein in der Münchner Illustrationskunst großen Widerhall. Peter Cornelius und seine Schüler wie der Akademiedirektor Wilhelm Kaulbach selbst<sup>619</sup>, Piloty und seine Schüler wie Gabriel von Max (1840-1915)<sup>620</sup> wirkten in diesem Bereich ebenfalls sehr stark. Wagner und sein ungarischer Freund Liezen-Mayer schlossen sich in München diesem Kreis an und Letzterer beeindruckte das Publikum mit seinen Illustrationen, beispielsweise zum Faust von Goethe<sup>621</sup> oder zum Gedicht von Schillers *Lied von der Glocke*.<sup>622</sup> Wagner präsentierte einige Gemälde und Zeichnungen zu Episoden aus dem oben erwähnten Drama *Götz von Berlichingen* von Goethe. Die Ölbilder zu den Szenen aus diesem Drama *Gefangennahme von Weislingen*<sup>623</sup> und *Die Verführung von Adelheid* (Abb.84.) zählen zu Wagners großformatigen Werken. Das erste Bild *Gefangennahme von Weislingen* zeigte Wagner 1873 auf der Weltausstellung in Wien.<sup>624</sup> Einige wenige kleinere Illustrationen zu diesem Schauspiel sind

<sup>617</sup> Hinweis darauf in: Boetticher, Friedrich: Malerwerke des 19. Jahrhunderts. 2. Band. S. 960.

<sup>618</sup> Vgl.: Eötvös József (vásáros-naményi báró). In: Szinyei, József: Magyar írók élete és munkái. Digitalisiert auf der Webseite: <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/e/e04762.htm> Zugriff vom 26.10.2010

Hierzu auch: Bényei, Miklós: Eötvös József könyvei és szemléi. Fejezet (Kapitel): Kitekintés a világra. Csokonai kiadó. Debrecen 1996. Digitalisiert auf der Webseite: <http://mek.oszk.hu/03100/03176/html/eotvos16.htm> Zugriff vom 26.10.2010

<sup>619</sup> Vgl.: Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Wolfenbüttel 1986. 134-135. Cornelius' Illustrationen zum Goethes Faust findet man unter: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=3510> Zugriff vom 26.10.2010

Mehr zum Thema Klassiker-Illustration in: Die Kunst der Illustration: deutsche Buchillustration. des 19. Jahrhunderts. S.134-140.

Hierzu auch: Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus mit Briefen und hundertsechzig Abbildungen gesammelt von Josefa Dürck-Kaulbach. Delphin-Verlag. München 1917. In diesem Band befinden sich beispielsweise zwölf Bilder von Kaulbach zu Schillers Dramen. Digitalisierte Variante:

<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=4185> Zugriff vom 26.10.2010

Auch noch: Illustrationen zu Schillers Gedicht *Die Glocke* des Kaulbachs Schüler Andreas Müller sind abrufbar unter: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=1693> Zugriff vom 26.10.2010

<sup>620</sup> Illustrationen von Gabriel von Max zu Goethes Faust findet man auf der Webseite: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=4171>

<sup>621</sup> Vgl.: Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration. des 19. Jahrhunderts. S.136.

<sup>622</sup> Friedrich von Schiller: *Das Lied von der Glocke*. Illustriert in 17 Compositionen von Alexander von Liezen Mayer. Mit Ornamenten von Ludwig von Kramer. Ausgeführt in sechs Kupferstichen von I. F. Deininger, E. Forberg und Fr. Ludy und in elf Holzschnitten von Wilh. Hecht. Fünfte Auflage. München: Theodor Stroefers Kunstverlag o.J. Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Stuttgart o.J. Dieses Material ist abrufbar unter: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=1440> Zugriff vom 26.10.2010

<sup>623</sup> Friedrich von Boetticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. 2. Bd. H Schmidt & Co.Günther. Leipzig 1944. S.960.

<sup>624</sup> Ebd. (Friedrich von Boetticher)

in Abdrucken erhalten geblieben, beispielsweise die *Auseinandersetzung vor dem Wirtshaus* (Abb.85.) und *Heiliger Georg mit dem Drachen*. Abbildungen dieser Arbeiten finden sich z.B. in einem von Max Haushofer geschriebenen Artikel über Wagner.<sup>625</sup> 1869 stellte Wagner während der internationalen Glaspalastausstellung in München zwei Kartons zu diesem Schauspiel aus.<sup>626</sup> Um welche Darstellungen es sich hier genau handelte, kann aber wegen der fehlenden Bildtitel im Katalog nicht beantwortet werden.

Auffallend ist bei Illustrationen Wagners zu diesem Schauspiel der Versuch der Darstellung im Schauspiel vorherrschender und miteinander streitender Kräfte. Solche Kampfszenen gehörten bereits am Anfang der 1860er Jahre zu Wagners Lieblingsmotiven. Darauf weisen auch sein frühes Gemälde mit Dugovics oder seine späteren Werke mit den kämpfenden Gladiatoren in den römischen und spanischen Arenen hin. Hier offenbart sich Wagners künstlerisch-geistige Verwandtschaft mit der dramenfreundlichen Kunstauffassung von Piloty, der ein Meister bei der Herausarbeitung streitender Kräfte und dramatischer Figuren war. Auch die liebevoll ausgearbeiteten Stoffe und Kostüme in den Götzen von Berlichingen-Illustrationen von Wagner deuten auf einen Einfluss von Piloty hin. Ebenso versucht Wagner stets, wie sein Meister, widerstreitende Kräfte nicht nur hinsichtlich der äußerlichen Kampfszenen, sondern dabei auch bezogen auf die innerlich bei den Akteuren spürbaren Energien darzustellen.

### 3 Wagners Illustrationen über die altrömische Zeit

Ebenfalls in den 1870er Jahren befasste sich Wagner intensiv mit dem alten römischen Reich, insbesondere mit der Geschichte des antiken Rom. Dies bestätigt die hohe Anzahl seiner Buchillustrationen und Gemälde zu diesem Themenkreis. In Bezug auf solche Illustrationen werden in den kunsthistorischen Schriften meist Theodor Simons Prachtbücher erwähnt, zu denen Wagner zahlreiche Darstellungen beisteuerte. Weniger bekannt ist, dass Wagner auch Werke von Shakespeare illustrierte, deren Handlung sich in der Antike abspielte. In der Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie befindet sich eine deutschsprachige Ausgabe von Shakespeares Werken, die mit mehreren Bänden 1875 in Berlin herausgegeben

---

<sup>625</sup> Vgl.: Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Kunst und Künstler. Redaktion Karl Scheffler. Jhg. XVII. Verlag von Bruno Cassierer. Berlin 1919. S. 66-67.

<sup>626</sup> Vgl.: Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast zu München. München 1869. S. 84. Nr.639/640  
Digitalisiert unter : <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://mdz1.bib-bvb.de/~db/bsb00001760/images/&projectdirectory=glaspalast&templateurl=templates2&collectionurl=http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de> S.84. Zugriff vom 24.03.2010

wurde.<sup>627</sup> Diese Bandreihe gelangte aus dem Nachlass des Impressionisten und ehemaligen Studenten von Wagner, Pál Szinyei Merse, in die Ungarische Nationalgalerie.<sup>628</sup> Im dritten Band dieser Sammlung finden sich zum Drama *Julius Caesar*, ab der Seite 349, einige ganzseitige und auch kleinformatige Illustrationen: „Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Alexander Wagner“ - steht dabei. Auch zum Drama *Coriolanus* im fünften Band<sup>629</sup> verfertigte er vier präzise ausgearbeitete, ganzseitige und sechs kleinere Zwischentext-Darstellungen mit Figurengruppen wie auch Einzelpersonen, Schlussvignetten und Initialbuchstaben. Ebenfalls für diese Arbeiten sind die Konzentration auf die Betonung dramatischer Abläufe sowie die detailtreue Ausarbeitung des Stoffes charakteristisch. Die Holzschnitte nach den Originalwerken verfertigte Theodor Knesing, der auch Wagners spätere Spanien-Illustrationen in Holz schnitzte. (Abb.86.<sup>630</sup>) Liezen-Mayer, der beste Freund Wagners, war ebenfalls an diesem Projekt beteiligt. Er erhielt den Auftrag für die Illustration und Schilderung der Figur von Cymbelin im achten Band.

Das Interesse für die antike Welt war damals in den Münchner akademischen Künstlerkreisen sehr stark. Als Wagner an seiner Illustrationen über die antike römische Welt arbeitete, stellten Werke wie die *Ermordung Cäsars* von Wilhelm von Kaulbach oder *Nero auf den Trümmern Roms* von Karl Piloty bereits erfolgreiche Historienbilder dar. Ein paar Jahre später schlossen sich Wagner und Liezen-Mayer mit ihren oben genannten Werken den großen Münchner Meistern an. Theodor Simons Rom-Prachtbuch versprach Wagner in den 1870er Jahren eine einzigartige Möglichkeit, sich für die Darstellung der Welt der Antike einen Namen zu machen und sein künstlerisches Talent in diesem Bereich zu profilieren. Darüber wird noch mehr berichtet.

#### 4 Wagners größere Auftragsarbeiten für Prachtbuch-Illustrationen

In einer noblen finanzstarken Bürgerschicht waren im 19. Jahrhundert in Deutschland solche **prunkvollen** bibliophilen Ausgaben große Mode. Das Prachtwerk bildete damals eine

---

<sup>627</sup> Shakespeares Werke. Illustrierte Ausgabe. III. Bd. Berlin 1875. Fundort: Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie Invtnr. 21784/1983/22.

<sup>628</sup> Hinweis darauf im Wagner - Karteiverzeichnis, in der Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie, Budapest.Nr.21784/1983/42

<sup>629</sup>Vgl.: Shakespeares Werke. Illustrierte Ausgabe. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig von Schlegel. Hrsg.: Richard Gosche u. Benno Tschischwitz. I. illustrierte Ausgabe. 2. verbesserte Aufl. V. Band. Grottesche Verlagsbuchhandlung. Berlin 1875. Fundort: Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie Invtnr. 21784/1983/24. Ab der Seite 285.

Übersetzt von Dorothea Thieck. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Alexander Wagner ausgeführt von Th. Knesing.“ – steht dabei.

<sup>630</sup>Zu den Abbildungen: Einige Coriolanus- Illustrationen von Wagner aus dem erwähnten Buch.

Sondergattung des illustrierten Buchs, die besonders auf Repräsentation abzielte.<sup>631</sup> Die Industrialisierung im Buchgewerbe hatte vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine enorme Produktionssteigerung mit sich gebracht und der Markt für Bücher expandierte, wobei die Preise sanken. Die Konsequenz dieses marktwirtschaftlichen Booms zeigte sich dahingehend, dass das Buch ein Massenkonsumartikel wurde. Verleger, die sich auf die Herausgabe von Prachtwerken spezialisierten, kämpften gegen den Wertverfall der Bücher und versuchten mit ihren teureren Zierbänden einen Gegenpol zu schaffen nach dem Motto "mehr Achtung vor dem Buch"<sup>632</sup>. Zielgruppe dieser Verleger waren Bürger aus der Mittel- und Oberschicht.<sup>633</sup> Der wirtschaftliche Aufschwung dieser Werke begann in den 1870er Jahren und nahm bis in die 1890er Jahre einen beachtlichen Teil der Verlagsproduktion ein. Dieser Aufschwung und die Popularisierung dauerten etwa bis zur Jahrhundertwende. Auch der Verlag Giesecke & Devrient in Leipzig sowie der Berliner Verlag Gebrüder Paetel sahen darin gewinnbringende Geschäfte, was den Hauptgrund für die Herausgabe der Prachtbücher von Theodor Simons und Wagner bildete. Das erste Prachtbuch Simons' und Wagners mit dem Titel *Aus altrömischer Zeit* in den 1870er Jahren zu veröffentlichen, kam auch den beiden Künstlern sehr gelegen. Um die Jahrhundertwende verebte jedoch die Mode solcher Prachtwerke; schließlich verschwanden sie fast ganz vom Buchmarkt.<sup>634</sup>

#### 4.1 Die Auftragsarbeit zu Simons' Buch *Aus altrömischer Zeit*

Hier stellt sich zunächst die Frage: Wie kam Wagner zu dieser Auftragsarbeit? Die Vorgeschichte bestand aus dem sehr guten Beziehungsnetz zwischen dem Dichter Simons, dem Akademieprofessor Piloty und Wagner selbst. Der Anfang geht auf die erste Veröffentlichung von Simons' Buch über das antike Rom mit dem Titel *Aus altrömischer Zeit. Kulturbilder* zurück. **1868** gab der Duncker Verlag, der Vorläufer des Paetel Verlags, diese erste Auflage heraus.<sup>635</sup> Es handelt sich hier noch um einen puren Textband ohne Illustrationen, bestehend aus ca. 230 Seiten. Einleitend findet sich eine Widmung von Simons an Karl Piloty: „Seinem lieben Freunde Herrn Karl Piloty, Professor an der königlichen

---

<sup>631</sup> Vgl.: Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts; [Ausstellung im Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 12. Nov. 1986 bis 22. März 1987]. Ausstellung und Katalog: Regine Timm. Herzog-August-Bibliothek. Wolfenbüttel 1986. S.177.

<sup>632</sup> Ebd. S.179.

<sup>633</sup> Ebd.

<sup>634</sup> Ebd. S.177.

<sup>635</sup> Buchdaten: Simons, Theodor: *Aus altrömischer Zeit. Kulturbilder*. Verlag Alexander Duncker Königl. Hofbuchhändler. Berlin 1868.

Akademie der bildenden Künste zu München gewidmet“<sup>636</sup> – steht dabei, was daran erinnert, wie lange und gut Simons und Piloty sich kannten. (Abb.87. 87a<sup>637</sup>) Es ist daher zu vermuten, dass Wagner Simons in der Zusammenarbeit mit seinem vertrauten Akademiekollegen Piloty kennenlernte. Diese Bekanntschaft entwickelte sich bald zu einer engen und langen künstlerischen Zusammenarbeit. Dabei ging es um die Übertragung von Simons` Rom-Buch zu einem reich verzierten Prachtbuch.

Simons` Buch *Aus altrömischer Zeit* war auch in den 1870er Jahren immer noch hoch aktuell. **1872** erfuhr es deshalb eine neue Auflage und erhielt dabei eine der Zeit angeglichene äußere und innere Prunkform. Die neue Konzeption bestand aus **vier „Lieferungen“** (so steht es im Prachtbuch). Wagner führte dazu die grafischen Textbegleitungen aus. Illustrationen, Schlussvignetten und Initialbuchstaben wurden in die „Lieferungen“ als Elemente der Veranschaulichung, Verzierung und der Anregung zur sinnlichen Auseinandersetzung mit der altrömischen Geschichte eingebaut. 1872, 1874 und 1875 kam Lieferung auf Lieferung zur Veröffentlichung im Verlag Giesecke & Devrient in Leipzig sowie im Verlag Gebrüder Paetel in Berlin.<sup>638</sup>

Trotz aufwendigen Buchdesigns fiel der Erfolg jedoch nur mäßig aus. Kritische Stimmen gab es vor allem zu Simons` Schreibstil, z.B. in der bedeutenden Fachzeitschrift *Kunstchronik*. Aber auch Wagners Initialen wurden dort wegen ihrer rätselhaften, schwer entzifferbaren Formen angegriffen. 1874 berichtete die *Kunstchronik*: „Von Th. Simons` Kulturbildern *Aus altrömischer Zeit* mit Illustrationen von Alexander Wagner (Berlin, Gebr. Paetel) ist eine zweite Lieferung erschienen. Die Illustrationen bestehen zum Teil aus Szenen der römischen Kaiserzeit, um deren Sitten und Gebräuche zu veranschaulichen, zum Teil aus ornamentalen oder symbolisierenden [sic!] Vignetten und Initialen. Von dem Scheußlichen und Widerwärtigen, was uns der Verfasser unter häufiger Anwendung von Perfekt und Präsens möglichst nahe vor Augen rückt, hat der illustrierende Künstler glücklicherweise nur mäßigen Gebrauch gemacht. Mit seinen Initia´en [sic!] gibt er uns gern Rätsel auf, indem er mit dem Buchstaben Verstecken spielt. Solche Scherze haben doch nur Sinn, wenn es sich eben um einen Scherz handelt. Wieder andere Initialen, so wie die bei den Kapitel-Überschriften beliebten Charaktere [sic!] die den Codices lateinischer Schriftsteller entlehnt zu sein scheinen, muthen [sic!] uns fremdartig an. Zu dem Inhalt des Werkes, welches uns die

---

<sup>636</sup> Siehe Abbildung 87, 87a im Bildanhang.

<sup>637</sup> Zu den Abbildungen 87. und 87a.: Quelle des Materials:

[http://books.google.com/books?id=HgEoAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=HgEoAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) Zugriff vom 03.12.2010

<sup>638</sup> Siehe die Informationen im 1868 herausgegebenen Prachtbuch je nach Lieferung: Simons, Theodor: *Aus altrömischer Zeit*. Culturbilder...

entartete antike Welt zur Zeit Lucullus und Nero`s [sic!] ausmalt, passen freilich diese wunderlich verzogenen Schriftzeilen sowie als auch die düstere Haltung der meisten Illustrationen, auf deren grell beleuchteten Flächen sich die menschlichen Figuren in dunkler Silhouette absetzen.<sup>639</sup> Der Autor beendete diesen Artikel mit einer knappen Summierung, in der er die ganze Konzeption als „unheimliches Zerrbilde [sic!] des klassischen Altertums“<sup>640</sup> wertete. Dennoch kam es vier Jahre später, 1878, zur Publikation einer einbändigen Gesamtausgabe mit allen vier Lieferungen im Berliner Verlag Gebrüder Paetel.<sup>641</sup> Theodor Knesing schuf in München die erforderlichen Holzschnitte für diesen Band nach den Originalen von Wagner mit großer Sorgfalt.<sup>642</sup> Die Eigentümer dieses Verlags, die Gebrüder Paetel, übernahmen 1870 den Verlag Duncker, wo Simons` Rom-Buch in Form eines Textbandes zum allerersten Mal herausgegeben wurde. 1872 wurde der Verlag in Verlag Gebrüder Paetel umbenannt<sup>643</sup>, das Geschäftsprofil blieb aber der alten Verlagstradition von Duncker verpflichtet. Weiterhin wurden dort überwiegend literarische, politologische, philosophische, kulturhistorische und volkskundliche Bücher herausgegeben und verkauft. Auch historische Bücher wurden dort in hoher Anzahl veröffentlicht, was damit zusammenhängt, dass das Interesse für die europäische Geschichte in Deutschland in der Zeit des Historismus groß war. Simons` erneuertes Buch passte also gut zum Geschäftsprofil des Paetel Verlags.

#### 4.2 Vorbereitungen für den Auftrag hinsichtlich des Rom-Prachtbuchs

Dokumente aus der Wagner-Akte der Akademie der Bildenden Künste in München weisen darauf hin, dass Wagner 1874 einen vierwöchigen Urlaub beim Bayerischen Innenministerium für Kirche und Schulangelegenheiten beantragte, und zwar diesmal, um für

---

<sup>639</sup> Kunstchronik.1874.Heft 9. S.136-137. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1874/0070?sid=858cb95fee6bd897902931dd78d35f5b> Zugriff vom 06.02.2011

<sup>640</sup> Ebd. (Kunstchronik)

<sup>641</sup> Als prachtvolle Lieferungen bekamen sie zunächst einen roten und 1878 als Gesamtausgabe einen blautonigen massiven Buchdeckel mit goldenen, seitlich gesetzten, geometrischen Einlegearbeiten im Stil des Historismus. In der Mitte des Deckels steht eine silberfarbene reich illustrierte Titelvignette, die sicherlich von Wagner entworfen wurde. Auf der Vignette gibt es zwei ähnlich aussehende Engelfiguren mit ornamentalen Unterkörpern. Sie stehen links und rechts platziert auf einer mit ornamentaler Ranke gezierten Konsole. Zwischen diesen befindet sich eine antike Vase mit Horizontalhenkeln. Über den Henkeln halten die ausgestreckten Arme der Engel das Buchtitelschild mit der Aufschrift *Aus altrömischer Zeit*. Das oberste und schließende Element der Vignette zeigt einen Adler als Symbol für Macht und Sieg, der über den Schildhaltern, zentriert auf der Vignette steht. Mit auseinanderstehenden Flügeln und mit strengem Blick schaut er vom Betrachter aus nach rechts, in die Richtung der Buchöffnung.

<sup>642</sup> Vgl.: Diese Information findet der Leser auf dem Titelblatt des oben genannten Buches: Simons, Theodor: *Aus altrömischer Zeit*. Kulturbilder.

<sup>643</sup> Vgl.: Ebert, Maria: *Storm und seine Verleger Paetel und Westermann*. Magisterarbeit an der Universität Kiel 1989 (unveröffentlicht). S. 32. Hinweis auf diese Quelle in: Berbig, Roland (Hrsg.): *Theodor Storm - Gebrüder Paetel Briefwechsel*. Kritische Ausgabe. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006.

Hierzu auch Corsten, Severin, Füssel Stephan (Hrsg): *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Bd. 5. Stuttgart 1999.

Studien und Skizzen nach Italien zu fahren. Im April 1874 bekam er die Genehmigung und reiste nach Italien.<sup>644</sup> Ein direkter Auftrag für ein Werk ist jedoch nicht überliefert. Nach der Vermutung der Autorin könnte hier evtl. eine gedankliche Verbindung zum Italienbuch des befreundeten Simons naheliegen. Die Konzipierung dieses Buches war damals noch nicht fertig und wegen des anspruchsvollen geschichtlichen Inhalts fühlte sich Wagner höchstwahrscheinlich verpflichtet, zuverlässige Quellen und Erfahrungen vor Ort zu sammeln. Davon ausgegangen, dass er in seinen Kompositionen im Allgemeinen nach Authentizität strebte und er deswegen öfter auch ins Ausland reiste, lag das Ziel seiner Italien-Reise 1874 vermutlich in einer Materialrecherche zu Simons' Buch. Die Überprüfung dieser Vermutung ist schwierig, weil kaum diesbezügliche Hinweise vorliegen. Trotz allem ist diese Annahme auf Grund der thematischen und zeitlichen Entsprechungen (Italien-Reise/Arbeit an der Konzeption des Rom-Prachtbuchs) durchaus denkbar. Ob Wagner früher, also noch vor der Veröffentlichung der ersten Lieferung des Italien-Buchs von Simons (1872), Italien-Reisen unternahm, kann nicht belegt werden.

#### **4.3 Der Aufbau des 1878 erschienenen Prachtbuchs *Aus altrömischer Zeit. Culturbilder und Präsentation einiger ausgewählter Wagner-Illustrationen***

Aus dem Inhaltsverzeichnis des oben genannten Buchs erfahren wir die Existenz von vier „Lieferungen“ (so die Betitelung der Hauptteile im Buch). Sie sind jeweils in zwei thematisch verschiedene Großkapitel aufgeteilt, die wiederum in mehrere Kleinkapitel aufgegliedert sind. Beispiel: Die erste „Lieferung“ des Bandes besteht aus den Großkapiteln mit den Titeln:

- *Ein Gladiatorenkampf und eine Tierhetze in der Arena zu Pompeji 79 n. Chr.*
- *Ein Wagenrennen im Circus Maximus zu Rom 10 n. Chr.*

Diese sind in Kleinkapitel aufgeteilt, zu denen Wagner Illustrationen geschaffen hat. Sie sind jedoch im Inhaltsverzeichnis nicht mit aufgelistet. Es folgen Beispiele für die Aufteilung: in Groß- und Kleinkapitel:

##### **1. *Ein Gladiatorenkampf und eine Tierhetze in der Arena zu Pompeji 79 n. Chr.***

---

<sup>644</sup> Brief vom Bayerischen Staatsministerium des Innern für Kirche- und Schul- Angelegenheiten an die Königliche Akademie der Bildenden Künste München, an Professor Wagner, am 17.04.1874. Betreff Urlaubsgenehmigung für Urlaubsreise nach Italien. In: Wagner- Akte der Akademie der Bildenden Künste in München. Archiv und Sammlungen. [Siehe Abbildung 67a](#)

*Der Theaterzettel*

*Die Arena*

*Der Kampf*

*Pause*

*Die Hetze*

*Ende*

## **2. Ein Wagenrennen im Circus Maximus zu Rom 10 n.Chr.**

*Im Stalle*

*In den Thermen des Agrippa*

*Die Circus-Procession*

*Die Rennbahn*

*Schluß*

Alle Großkapitel im Buch berichten über spannende Ereignisse, Sitten und Gebräuche der altrömischen Gesellschaft zwischen 74 v. Chr. und 312 n.Chr. Trotz historischen Inhalts folgt der Aufbau des Buches keiner chronologischen Reihenfolge, sondern psychologischen und emotionellen Aspekten. Bereits das erste Großkapitel *Ein Gladiatorenkampf und eine Tierhetze in der Arena zu Pompeji 79 n.Ch.* beginnt dramatisch. Es erzählt vom Kräftemessen in einem Männerturnier auf Leben und Tod und von dem blutigen Kampf zwischen einem Stier und einem Panther. Wagner liefert dazu fünf größere Illustrationen, mehrere kleinere Zeichnungen, reich verzierte Initialen und Schlussvignetten.

Zunächst werden die ersten fünf Illustrationen besprochen. Die allererste Wagner-Illustration steht ganz am Anfang des Kleinkapitels *Der Theaterzettel*. Dieses Bild lässt sich als Einladung der Leser verstehen. Es nimmt Bezug auf das Bild vom *Gladiatorenkampf und der Tierhetze in der Arena*. Im Mittelpunkt befindet sich der Eingang der Arena mit seiner klassischen Architektur. Vor diesem kunstvoll gebauten Eingang stehen einige Pompejaner und Landleute und informieren sich an der Steintafel des Gebäudes über die Details des baldigen spektakulären Ereignisses in der Arena. Es geht dabei um ein Spiel zu Ehren der



Manen<sup>645</sup> des verstorbenen Vaters des Aedilen<sup>646</sup> Suetius Certus. Mit großer Erwartung lesen sie diese Neuigkeiten auf der Tafel direkt neben dem Portal. Dabei steht als Information: „Wenn es die Witterung erlaubt, wird die Gladiatoren-Bande des Aedilen Suetius Certus am 30. Juli in der Arena zu Pompeji einen Gladiatorenkampf aufführen. - Auch sollen Tiere gehetzt werden. - Der Zuschauerraum ist bedeckt.“<sup>647</sup> Doch die Vorfreude der Menschen auf den Kampf ist offensichtlich nicht groß, denn im Fall eines heftigen Regensfalls findet der Kampf nicht statt. Zu Beginn der Erzählung erfährt man, dass es damals in Pompeji sehr viel regnete, was die sichtbare Skepsis auf den Gesichtern der Leute eindeutig erklärt. Das konzentrierte Lesen, die Bewegungslosigkeit und die gelassene ruhige Körperhaltung der Gladiatorkampffans auf dem Bild weisen auf Zurückhaltung und Wachsamkeit hin, wodurch die Enttäuschung im Fall einer evtl. Vertagung vorbereitet ist.

Das nächste **Kleinkapitel heißt *Die Arena***. Die Götter waren diesmal mit der Stadt gnädig und der Regen hörte ganz auf. Es folgt eine Schilderung des Zuschauerraumes der Arena mit den Gästen vor der ersten Shownummer, der Tierhetze. Dazu kann der Leser das zweite größere Wagner-Bild bewundern. Im Mittelpunkt steht die majestätische Loge der Patrizierin Julia Felix (Abb.88.), die damals als schwerreiche Erbin in Pompeji lebte.<sup>648</sup> Mit viel Prunk umgeben wartet sie spannungsvoll auf das Ereignis. Zugleich malt Wagner sie aber auch nachdenklich, denn schließlich ist es ihr Stier, den Julia Felix selbst hatte großziehen lassen, der da gegen einen Panther kämpfen wird.

Das nächste Bild verfertigte Wagner zum **Kleinkapitel *Der Kampf***. Hier ist der gewaltige Kampf unter Gladiatoren in dieser Arena zu sehen. (Abb.89.) Für Wagner als Kriegsmaler bedeutete solch eine mehrfigurige Massenszene keine besondere Herausforderung. Erfahrung mit diesem Genre sammelte er ja schon früh. Hier wie auch im oben genannten Gladiatorenbild achtete er auf die präzise, stilgerechte Ausarbeitung der historischen Requisiten und der Architektur.

Die **vierte Illustration (eine halbseitige Darstellung)** zum Kleinkapitel *Pause* stellt die Grausamkeit dieses Arenaspiels heraus. Ein Sklave trägt einen gerade getöteten Gladiator in

---

<sup>645</sup>Die Manen, von [lateinisch \*dii manes\*](#) (m.), sind in der [römischen Religion](#) (vor allem zur [Kaiserzeit](#)) die Geister der Toten, auch einige Umweltgeister. Diese sind den Menschen meistens feindlich gesinnt. Sie wurden daher mit verschiedensten [Opfern](#) (u.a.Ziegen) und [Riten](#) milde gestimmt sowie als ([\*dii manes\*](#)), gute Götter‘ bezeichnet. Wurden diese Opfer und Riten nicht durchgeführt, so konnten die Manen zu [Larvae](#) beziehungsweise [Lemures](#) werden, die bedrohlichen Charakter aufwiesen.

<sup>646</sup>Ädil oder Ädilen. Historische Bedeutung: hoher altrömischer Beamter, der für Polizeiaufsicht, Lebensmittelversorgung und Ausrichtung der öffentlichen Spiele verantwortlich war. In: Duden Fremdwörterbuch. 4. neuberab. und erw. Aufl. Bibliografisches Institut. Mannheim 1982. S.32.

<sup>647</sup> Aus altrömischer Zeit. Kulturbilder. von Theodor Simons. S.3.

<sup>648</sup>Vgl. Aus altrömischer Zeit. Kulturbilder. von Theodor Simons. S.11.

den Nebenraum, wo bereits andere Leichen gestapelt liegen. (Abb.89a.) Als primitive Trage dient dabei ein Stab mit einem Haken am Ende, der dem Verstorbenen einfach in den Bauch gehängt wurde.<sup>649</sup> Wagner war über diese Grausamkeit offensichtlich so entsetzt, dass er in diesem Bild seinen Eindruck von derlei antikem Massaker auf abschreckende Weise für die Nachwelt festhielt.

Das letzte Bild bezieht sich auf das **Ende des Kleinkapitels**. Die scheinbar zur Ruhe kommende Stadt Pompeji ist zu sehen. Es herrscht Abendstimmung, doch die Ruhe der Stadt ist nur Schein, denn in der Ferne droht der unruhige Vulkan. Der Vesuv spuckt bereits schwarze Rauchstreifen. Mit diesem Anblick weist Wagner symbolisch auf den baldigen Untergang dieses Pompeji hin „mit all seiner Unzucht und Schande“<sup>650</sup>. (Abb.89b.)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Wagners Illustrationen Simons' Erzählung treu und sehr stimmungsvoll ausschmücken. Die künstlerische Leistung des Ungarn liegt neben seiner handwerklichen Virtuosität im Herausgreifen **spannungsvoller dramatischer Momente** mit Spiegelungen der eigenen Sensibilität. Er zeigt das gespannte Gesicht der Patrizierin, die an dem grausamen Spiel sichtlich große Freude hat. Wagner zeichnet die Sklaven, wie sie zur Belustigung der Menge kämpfen und einander töten müssen. Dieser Maler scheut sich auch nicht, das grauenvolle Schicksal des toten Gladiators darzustellen. Gerade in den tragischen Szenen setzt er die poetischen Aussagen Simons' bildlich um. In den annähernd 20 Illustrationen wie auch den aufwendigen Initialen am Anfang der Geschichten zieht Wagner treffsicher und konsequent seinen Stil durch. Einige Zeichnungen erinnern verblüffend an das Riesenbild des *Rom-Panorama* (1888), das Wagner zusammen mit dem Architekturprofessor Joseph Bühlmann ausführte. Ein prägnantes Beispiel dafür liefert auch Wagners Darstellung des *Triumphzugs vor dem Titus-Bogen in Rom* zum Kleinkapitel Simons' mit dem Titel *Der Triumph* bei der dritten Lieferung.<sup>651</sup> (Abb.89c.) Die Wiedergabe von antik-römischer Architektur, feiernden Römern und Römerinnen und des Triumphzugs allgemein lieferte sicherlich die Grundlagen für das angesprochene spätere Monumentalgemälde Wagners sowie seine kleinformatigen spektakulär aussagekräftigen Rom-Gemälde.

### **Vermerke zu Wagners in den 1870er Jahren ausgeführten Rom-Bildern**

---

<sup>649</sup> Ebd. S.21.

<sup>650</sup> Ebd. S.31.

<sup>651</sup> Ebd. S.27

Einige Rombilder bewunderten bei einem Besuch in München 1877 auch der ungarische König Ferenc József I. (Franz Joseph I.), seine Tochter Prinzessin Gisela und ihr Mann Lipót. Der König drückte Wagner seine persönliche Hochachtung im Wagner-Privatatelier aus.<sup>652</sup> 1878 ließ die ungarische Sonntagszeitung zwei längere Artikel über zwei Rom-Bilder von Wagner veröffentlichen: *Wagenrennen in Rom*<sup>653</sup> und *Stierkampf in Rom*<sup>654</sup>. Neben der Bildbeschreibung betonen die Autoren den dramatischen, ja sogar tragischen Inhalt dieser Darstellungen, den Wagner mit meisterhafter Virtuosität veranschaulichte. Erzählerische Kraft, technisches Können, Sinn für glaubwürdige bildhafte Vermittlung geschichtlicher Ereignisse all diese Qualitäten wurden in diesem Artikel genannt, was natürlich auch öffentliche Anerkennung von Wagners künstlerischer Begabung bedeutete.

## 5 Das Spanien-Prachtbuch (1880) von Simons und Wagner

### 5.1 Schriften über Spanien im Deutschland des 19. Jahrhunderts

Hier stellt sich wieder einmal die Frage: Warum schien damals das Thema Spanien dem Paetel Verlag attraktiv und interessant? Erst im 19. Jahrhundert erlebte Spanien als beliebtes Reiseziel eine Blütezeit in Deutschland. Die starke Popularisierung dieses Landes begann zu Anfang jenes Jahrhunderts. Als Bahnbrecher ist an dieser Stelle Alexander von Humboldt (1769-1859) zu nennen. Ziel seiner ersten Reise war es eigentlich, dort bestimmte naturwissenschaftliche Messungen durchzuführen.<sup>655</sup> Neben seinen Studien schenkte er aber der Kulturgeschichte des Landes große Aufmerksamkeit. So besuchte er beispielsweise die antik-römischen Ruinen in Sagunt und den heiligen Berg Montserrat.<sup>656</sup> Über den Letzteren verfasste er eine Schrift mit dem Titel *Der Montserrat bey Barcelona*, die 39 Seiten umfasste. Dieser heilige Ort inspirierte den Wissenschaftler sogar dazu, ein Gedicht zu schreiben.<sup>657</sup> Die Schrift über den *Montserrat bey Barcelona* widmete Humboldt Goethe und sie wurde bald Deutschlands berühmteste Beschreibung des heiligen spanischen Berges. Zahlreiche deutsche Dichter ließen sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Humboldts Schriften

---

<sup>652</sup> Vgl.: Vasárnapi Újság, XXIV. évf. ( Jhg.) 32.szám (Nr.) 1877. S. 508.

<sup>653</sup> Vgl.: Vasárnapi Újság, XXV. évf. ( Jhg.) 44.szám (Nr.) 1878. S. 695-697. (mit Abbildung nach Wagners Gemälde)

<sup>654</sup> Vgl.: Vasárnapi Újság, XXV. évf. ( Jhg.) 32.szám (Nr.) 1878. S. 506-507. (mit Abbildung nach Wagners Gemälde)

<sup>655</sup> Vgl.: Rebok, Sandra: Alexander von Humboldt und Spanien im 19. Jahrhundert. Analyse eines wechselseitigen Wahrnehmungsprozesses. Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 2006. S.13-14.

<sup>656</sup> Ebd. (Rebok, Sandra). S.13.

<sup>657</sup> *Der Montserrat bey Barcelona* In: Wilhelm Humboldts gesammelte Werke.3.Bd. G.Reimer Verlag.Berlin 1843. S.173-212. Hierzu das Gedicht *Der Montserrat*. Ebd. S.422.

anregen, so z.B. Ignaz A. Fessler, Christian von Ahlefeld oder Carolin Pichler.<sup>658</sup> Die Bewunderung für den Montserrat erreichte ihren Höhepunkt in Deutschland 1860, als Victor Balaguers` Buch über den heiligen Berg vollständig ins Deutsche übersetzt wurde und unter dem Titel *Montserrat. Sagen. Legenden und Geschichtenerschien*.

Zu den wichtigsten deutschen Publikationen über Spanien zu jener Zeit gehörte auch Wilhelm zu Löwensteins 1846 veröffentlichter Reiseband *Ausflug von Lissabon nach Andalusien und in den Norden von Marokko im Frühjahr 1845*. Löwenstein schrieb über die Landesspezifika Spaniens, Gebräuche und Traditionen der dortigen Menschen, über die Natur, die Architektur und die Kunst. Methodisch ähnlich aufgebaut ist **Alexander Zieglers** 1852 erschienenes zweibändiges Reisebuch *Reise in Spanien. Mit Berücksichtigung der national-ökonomischen Interessen*. In seinem Buch versuchte Ziegler ein detailliertes Bild -noch präziser als das von Löwenstein- vom damaligen Spanien zu liefern.

Die vielen deutschen Spanien-Veröffentlichungen jenes Jahrhunderts weisen auf ein steigendes Interesse für Spanien, vor allem in den bürgerlichen Kreisen, hin. Das Klima, die Naturgegebenheiten, die abwechslungsreiche Szene von Kultur und Kunst, die vielfältigen nationalen und religiösen Gebräuche, ähnlich einem farbigen Bild der Menschen in diesem Land, zogen wie ein Magnet immer zahlreichere Touristen an. Besonders der süd-andalusische Teil garantierte gerade den mitteleuropäischen Besuchern wegen der stark arabischen Prägung überraschende und unvergessliche Reiseerlebnisse. Die arabische Einwirkung war in den größeren südlichen Städten wie Granada, Cordoba, Sevilla und Cadiz, wo die Araber mehr als 700 Jahre (711-1490) prägend waren, besonders spürbar. Die dortige reich gezierte Moschee- und Palastarchitektur, die exotischen Früchte, die farbigen Wollteppiche und Tücher sowie die ganze arabische Lebensweise erweckten in den Reisenden Eindrücke des märchenhaften Orients. Dieses Reiseziel avancierte daher im 19. Jahrhundert zum beliebtesten und exklusivsten schlechthin.<sup>659</sup> Dort musste man einfach gewesen sein! Wagners und Simons` Prachtbuch mit insgesamt 330 Illustrationen sollte die Atmosphäre und den Reiz Spaniens lebensnah und unterhaltend nahebringen, wovon sich der Paetel Verlag sicher Anklang und einen großen marktwirtschaftlichen Erfolg versprach.

---

<sup>658</sup> Ignaz A. Fessler schrieb 1808 ein Gedicht unter dem Titel: Alonso, oder der Wanderer nach Montserrat, 1821 ließ sich Christian von Ahlefeld von Montserrat inspirieren und schrieb das Gedicht: *Die Narrenknabeoder die Wallfahrt nach Montserrat*. Carolins Pichlers Gedicht unter dem Titel: *Der Einsiedler auf dem Montserrat* ist 1829 verfasst worden.

<sup>659</sup> Hierzu: Rhein, Karin: *Deutsche Orientalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristika*. Tenea Verlag für Medien. Berlin 2003. S.30.

## 5.2 Die zweite Projektarbeit von Simons und Wagner

Simons, Wagner und der Paetel Verlag arbeiteten offensichtlich erfolgreich zusammen. Der Rom-Prachtband war noch gar nicht herausgegeben, als Wagner und Simons bereits an dem zweiten gemeinsamen Auftrag für die Paetels arbeiteten. Voraussichtlich versprach das Rom-Buch auf dem Buchmarkt einen großen Erfolg, weswegen es die Gebrüder Paetel wagten, auch die andere Prachtausgabe mit dem geplanten Titel *Spanien in Schilderungen* mit diesen Künstlern zusammen zu gestalten. Es ist sogar anzunehmen, dass der Verlag die notwendige Reise ganz oder zum Teil finanzierte. Im 19. Jahrhundert kam es nämlich öfter vor, dass Buchproduzenten Künstler wie Schriftsteller oder Maler beauftragten, zu anspruchsvollen Reisebüchern künstlerische Arbeiten zu liefern. Dass der jeweilige Verlag die erforderlichen Reisen finanziell unterstützte, war durchaus üblich.<sup>660</sup> Während der Forschungsarbeit hat die Autorin bezüglich einer solchen Reisefinanzierung allerdings keine Belege gefunden. Sicher ist, dass sich Wagner im Juni 1877 vier Wochen lang in Spanien aufhielt und intensiv arbeitete. Bei der Auswahl des Urlaubstermins spielten sicherlich das zuverlässig sonnige Wetter und auch die kulturellen Feiern im Juni wie die Sommerfeiern und andere nationale Gebräuche und religiöse Feste in Spanien eine wichtige Rolle.

## 5.3 Offizielle Unterstützung zur Spanienreise

1877 war Wagner bereits beamteter Professor der Münchner Kunstakademie. Bezüglich dieser Reise finden sich konkrete Dokumente in der Wagner-Akte der Münchner Akademie der Bildenden Künste. Hier liegt auch der Urlaubsantrag vom 26. Mai 1877<sup>661</sup> vor, in dem Wagner einen Urlaub von vier Wochen (von 04. bis 31. Juni) beim Bayerischen Innenministerium für Kirche und Schulanangelegenheiten beantragte. Gründe dieser Urlaubsplanung waren: erstens Recherchen und eine Materialsammlung zu dem bereits

---

<sup>660</sup> Ein Beispiel dafür: Der deutsche Verleger Hallberger bot 1877 dem österreichischen Maler C.L.Müller 4000 Gulden für eine Reise in den Orient. Der Maler hatte die Aufgabe, Illustrationen für den Prachtband Ägypten in Bild und Wort auszuführen. Vgl.: Brief Müllers an Laufberger vom 20.02.1877 aus Venedig. In: Seligmann, Adalbert: Carl Leopold Müller. Ein Künstlerleben in Briefen, Bildern und Dokumenten. Ricola Verlag. Wien/Berlin/Leipzig/München 1922. S.127-128.

<sup>661</sup>Siehe Abb.67b.im Bildanhang.

angefangenen Bild „Stierkampf“<sup>662</sup>, zweitens: Ausführung einer Illustrationsreihe zum Spanien-Prachtreisebuch für den deutschen Dichter Theodor Simons, das 1880 vom Paetel Verlag herausgegeben werden sollte, was wohl eigentlich den Hauptgrund für Wagners Spanien-Reise zusammen mit Simons dargestellt haben dürfte. Im Dokument vom 28. Mai 1877 erhielt der Professor die ministerielle Zustimmung und Genehmigung dazu.<sup>663</sup> In einem Dokument vom 26. Mai 1877 wird angegeben, dass Wagner während seiner Abwesenheit von dem Hilfslehrer Bergen vertreten würde.<sup>664</sup>

#### **5.4 Wagner-Simons Koproduktion: *Spanien in Schilderungen* -**

##### **Deckblatt, Vorwort, Widmung, Literaturliste, Aufbau**

Dieses Prachtbuch besteht aus einem Band mit 347 Seiten. Sein Deckblatt wurde aus hellbraunem Leder und braun-grün marmoriertem Buchkarton gefertigt. Es gibt weder ein Vorwort noch eine Einleitung und ebenso auch keine Widmung oder Information zur Vorgeschichte des Buches. Dies mag dem heutigen Leser ungewöhnlich erscheinen, denn man ist in unserer Zeit gewohnt, am Buchanfang ein Vorwort zu finden, in dem der Autor mit dem Leser ersten Kontakt aufnimmt, in die Geschichte einführt oder erklärt, wie es zu dem Buch gekommen ist, aber Simons verzichtete völlig darauf. Daneben deutet er während seiner Schilderungen oft auf Informationsquellen hin, eine Literaturliste oder ein besonderes Quellenverzeichnis gibt es jedoch ebenfalls nicht. Der Trend damaliger Reiseberichte ging offenbar mehr in die Richtung der Unterhaltung und man neigte weniger zu wissenschaftlich belegten Studien.

Simons Buch beginnt mit einem ausführlichen Inhaltsverzeichnis, wo auch Wagners Illustrationen nach Seiten aufgelistet sind. Als Erstes erfolgt die Aufzählung der 38 Bilder in Condruk, d. h. als ganzseitige Drucke. Solche waren damals als Wohnungsdekoration sehr beliebt. Darauf folgt die Reihe der 292 Zeichnungen als Illustrationen im Text (auch

---

<sup>662</sup> Brief an das Bayerische Staatsministerium des Innern für Kirche- und Schul- Angelegenheiten vom 26.Mai.1874. In: Wagner- Akte der Akademie der Bildenden Künste in München.Archiv und Sammlungen.

<sup>663</sup> Brief an Wagner vom Bayerischen Staatsministerium des Innern für Kirche- und Schul- Angelegenheiten an die Königliche Akademie der Bildenden Künste München, an Professor Wagner, am 28.Mai.1877. Betreff Genehmigung für Urlaubsreise. In: Wagner- Akte der Akademie der Bildenden Künste in München. Archiv und Sammlungen.

<sup>664</sup> Das Dokument befindet sich in der Wagner- Akte der Akademie der Bildenden Künste in München.Archiv und Sammlungen.

Zwischentextillustrationen genannt).<sup>665</sup> Dazu gehören größere, halb- oder viertelseitige Darstellungen, Initialen sowie Schlussvignetten.

Kontakt mit dem Leser wird dann im ersten Kapitel gesucht, gleich vor der Abfahrt nach Spanien. Der Schriftsteller stellt seine Person und die seines Begleiters, den Künstler Alexander Wagner, vor:

„Doch verzeih, o Leser, dass im Taumel der Gefühle der Reiselust ich ganz vergaß, dir die beiden Wanderer gebührend vorzustellen, denen du in kühner Fantasie auf ihrer Fahrt dich anzuschließen heute willens bist. Im Ersten erkennst du bald einen jener beneidenswerthen [sic!], von der Natur bevorzugten Menschen, welche mit Stift, Pinsel und Palette ausgerüstet eine ganze Welt umschlungen halten, welche dem Schöpfer seine schönsten Gedanken und Gebilde entwenden und in ihrer Mappe festhalten, um sie stilgerecht und täuschend, wenn auch indiscret [sic!] der Mit- und Nachwelt preiszugeben; einen jener Glücklichen, den Poesie und Kunst schon im Jünglings-Alter mütterlich umfingen, um ihn zu ihrem Dienst aufzuerziehen. Ihm zugestellt findest du im Zweiten, dem Schreiber dieser Zeilen, den schlichten Mann der frischen That [sic!], welchen die Mutter Natur mit nichts, [sic!] als mit einem gesunden Augenpaare belehnt hat,- beide Wanderer, wenn auch geschäftlich ganz divergierend [sic!], doch gleich stark empfänglich für Schönheit und für Ideale. So präsentieren sich die beiden Freunde, welche sich heute den Wellen anvertrauen, zur Fahrt in's [sic!] Land der Träume und der Dichtung.“<sup>666</sup>

In dieser kurzen Vorstellung stellt sich heraus, wie sehr Simons Wagner als Künstler und Freund schätzte. Die beiden Künstler haben während der ganzen Spanien-Reise sehr gut zusammengearbeitet. Dies zeigt sich in der harmonischen Angleichung von Wagners Arbeiten an die Beschreibungen seines Freundes Simons. Wir hatten von dieser stillvollen Anpassung ja bereits einen Eindruck bei dem Rom-Buch gewonnen.

Die 347 Seiten des Buches sind in 14 Großkapitel, den Zielstationen von Norden nach Süden entsprechend, gegliedert: *Marseille, Barcelona, Montserrat, Zaragosa, von Zaragosa nach Madrid, Madrid, Aranjues, Toledo, von Toledo nach Cordoba, Cordoba, von Cordoba nach*

---

<sup>665</sup>Vgl.: Theodor Simons: Spanien. In Schilderungen. Reich illustriert von Alexander von Wagner in München. In Holz geschnitten von Theodor Knesing in München. Gebrüder Paetel Verlag. Berlin 1880. S. XIII-XIV.

<sup>666</sup>Ebd. S.2.

*Sevilla, Sevilla, nach Granada, Granada.* Die Großkapitel sind wiederum nach Themen aufgeteilt. So ergibt sich eine Vielzahl kleinerer Unterkapitel.

## **5.5 Textillustrationen, Condrukke, Initialen und Schlussvignetten**

Wie schon erwähnt, folgt dem Inhaltsverzeichnis die Auflistung der Illustrationen, die Simons' Text auf eine unterhaltsame Weise visualisieren, deuten und den Band dabei dekorieren.

Wegen der hohen Zahl der Darstellungen musste in der vorliegenden Arbeit auf ausführliche Bildanalysen verzichtet werden. Einige werden jedoch angesprochen, um die künstlerische Leistung Wagners zu beleuchten. Die Auswahl dieser Illustrationen geschah nach geographischen und kulturhistorischen Gesichtspunkten:

- Szenen aus der im Nordosten in Katalonien liegenden Stadt Barcelona (interessant dort der christlich-europäische Einfluss)
- Bilder zur Hauptstadt Madrid (wegen ihrer vielen und besonderen nationalen Feste)
- Darstellungen aus dem südandalusischen Granada (hier faszinierte die ausgeprägt orientalische Atmosphäre besonders durch maurische Architektur<sup>667</sup>)

Wagners Bilder werden uns Schritt für Schritt vom Norden in die südlichere und zugleich für uns immer befremdlichere Welt Spaniens führen. Dabei kristallisiert sich der kulturelle Kontrast zwischen dem Norden und dem Süden Spaniens heraus.

Wagners malkünstlerische Leistung besteht neben seiner zeichnerischen Virtuosität aus der Auswahl und eigenwilligen Deutung der Szenen. Diese Bilder sind weit mehr als Buchdekorationen. Der Ungar tritt durch seine Zeichnungen mit dem Leser als Betrachter geradezu in Zwiesprache, denn seine starken Eindrücke von Spanien, seine künstlerische Einstellung, sein menschlicher Charakter, ja seine ganze Weltanschauung lassen sich von seinen Arbeiten ablesen. Seine Arbeiten begleiten den Text aber nicht dogmatisch. Wagner griff eindrucksvolle Momente heraus, die er in beredte Bilder umwandelte. So bringt er Spaniens Wirklichkeit lebendig vor Augen und diese Realitätstreue, verbunden mit erzählerischem Genie, begeisterte das Publikum an diesem großen Projekt.

---

<sup>667</sup> Als Mauren bezeichnet man die Urbevölkerung (auch Berbervolk genannt) muslimischer Konfession in Nordafrika. Sie eroberten im 8. Jahrhundert fast die gesamte Iberische Halbinsel und bis zum Ende des 15. Jahrhunderts konnten sie sich dort behaupten.



## 5.6 Illustrationen von Barcelona, Madrid und Granada

Zu den Lieblingsthemen des Münchner Kunstprofessors in **Barcelona** gehörten beispielsweise die Typen und Charaktere des Landes wie beispielsweise stolze katalanische Bauern in Tracht, anmutige Blumenverkäuferinnen der Innenstadt, Arbeitslose am Ufer des Mittelmeers, Bettler vor der Kathedrale von Barcelona, aber immer lebensvolle Schicksale, die sowohl alltäglichen Szenen entnommen sind als auch den Betrachter innerlich sehr anrühren. Simons wie Wagner versuchten ein reales Bild der Stadt wiederzugeben, vergaßen dabei aber auch nicht, gerade Leute aus unteren Gesellschaftsschichten darzustellen. Wir sprachen ja von ausgeprägter Wirklichkeitstreue - und Wagners Charaktere waren allesamt tägliche Großstadtrealität.

Die riesige christliche Kirche, die gotische *Kathedrale von Barcelona*, beeindruckte diesen ungarischen Maler besonders. Von der Fassade und dem Innenhof *De la Ocas* mit dem Springbrunnen und dem Schutzheiligen Georg fertigte er zwei Illustrationen an. Der in der Nähe liegende legendäre heilige Berg *Montserrat* mit seiner Klosteranlage inspirierte ihn ebenfalls. Neben diesen christlichen Bauten gibt es zwei Schilderungen von Wagner über das profane Straßenfest und einen katholischen Beerdigungszug, der sich auch auf der Straße bewegte. Bei unserer Aufzählung der Werke Wagners dürfen die Tierdarstellungen nicht fehlen, denn ein Pferdeomnibus und ein Eselwagen runden den Themenkreis des Kapitels *Barcelona* ab. (Abb.90. 90a – 90d.)

**Madrid** ist die nächste Stadt, die Thema wird. Hierzu verfertigte Wagner eine ganze Illustrationsreihe. Der Inhalt der Bilder umfasst Motive des berühmten spanischen Rituals in der Stierkampfarena von Madrid. Im Mittelpunkt steht der Kampf bewaffneter Menschen auf Pferden oder zu Fuß gegen einen Stier. Der Banderillero, dessen Aufgabe darin besteht, seine geschmückten Stechlanzen in den Rücken des Stiers zu stecken, um das Tier zu reizen, ist der Vorarbeiter des Picadors, des Lanzenreiters, der sich an der Quälerei des Tieres beteiligt. Dann erst tritt der Matador als Tiertöter auf. Der stolze Charakter der Hauptdarsteller und ihre Ausübung von Gewalt sind in den Bildern von Wagner sehr prägnant zum Ausdruck gebracht. Hierbei bezieht der Ungar auch deutlich Stellung, indem er seine negative Meinung bezüglich dieser dramatisierten Tierquälerei zum Ausdruck bringt. Dramatische Momente mit den

getöteten Stieren und Pferden in der Arena als Ergebnis dieses "Spaßes" spiegeln deutlich die ablehnende Haltung dieses Malers zu diesen Spektakeln wider. (Abb.91-91f.) Stierkampf Darstellungen waren im 19. Jahrhundert populär. Francisco de Goya malte am Anfang des 19. Jahrhunderts zum 1796 von José Delgado y Galvez geschriebenen Buch *Tauromaquia o arte torear á caballo y á pie*<sup>668</sup> eine ganze Stierkampf-Serie. In Delgados Schrift wurden die Regeln des Stierkampfes festgelegt, nach denen der spanische Tierkampf bis heute durchgeführt wird. Goyas Stierkampf-Serie vermittelt die Entwicklung dieses Kampfs von den Anfängen bis zu dem damals aktuellen Zustand dieser Feste in Spanien. Anders als bei Wagner, ist bei Goya der Stierkampf eine nationale Metapher: Der Stier deutet symbolisch auf die französischen Besatzer Spaniens und der Matador auf das Widerstand leistende Volk.<sup>669</sup> Um die Mitte der 1860er Jahre griff dieses Thema auch [Edouard Manet](#) (1832- 1883), ein großer Verehrer von Goya, auf und malte daraus einige Gemälde mit dramatischer Wirkung. Am Anfang des 20. Jahrhunderts setzte sich die Begeisterung für dieses Thema fort. Picasso befasste sich um 1930 ebenfalls mit dem Stierkampf. 1957 erhielt er von einem Verlag in Barcelona den Auftrag, eine Neuauflage der *Tauromaquia* zu illustrieren.<sup>670</sup>

Die **Granada-Bilderreihe** besteht hauptsächlich aus Architekturzeichnungen. Der Illustrator des Buches versetzt den Betrachter in eine faszinierende Welt, in der die christlich-europäische Kultur mit dem Orient vereinigt erscheint. Zu den interessantesten Illustrationen, bei denen der Kontrast markant zum Vorschein kommt, gehört die von der *Puerta della Justizia* (Pforte der Gerechtigkeit) (Abb.92). Hierbei handelt es sich um einen kleinen Altarraum in einer halboffenen katholischen Kapelle, der diesen Künstler mit dem Altarbild, das den Auferstandenen im Strahlenkranz (offenbar als Symbol der göttlichen Gerechtigkeit) darstellt, sichtlich beeindruckte. Weiteren Schmuck bilden ein Kruzifix, Kerzen und mehrere Votivgaben. Die maurische Architektur der Kapellenpforte steht im Gegensatz zum christlichen Innenraum und veranschaulicht die angesprochene Synthese der beiden Kulturen. Die Bogenkonstruktion der Pforte mit ihren abstrakten Ornamenten wird Hufeisenbogen oder maurischer Bogen genannt. Der Ursprung dieses Bogens geht auf den Rundbogen zurück, der durch Ergänzung mit islamischen Stuck- und Reliefelementen den der arabischen Baukultur angepassten Charakter erhielt. Solche Steinwerke sind typisch für Bauwerke der islamischen Moschee- und Palastarchitektur. Neben diesen eher kleineren maurischen Bauten schildert

---

<sup>668</sup> Delgado y Gálvez, José: *Tauromaquia o arte de torear á caballo y á pie*: Madrid: Vega, 1804. 4 Bl. 103 S. XXX Bl. Ill.8 Digitalisierte Variante: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/tauro/seite5.html> Zugriff vom 12.02.2011

<sup>669</sup> Hierzu: Buchholz, Elke Linda: *Francisco de Goya*. Könemann. Köln 1999. S.65. und S. 88-89.

<sup>670</sup>Vgl.: Moeller, Magdalena M.: *Picasso*. Druckgraphik, illustrierte Bücher u.a. Propyläen Verlag. Berlin 1986.S.240ff.

Wagner auch die auf einem Felsen über Granada gelegene *Alhambra*. Hierbei handelt es sich um eines der imposantesten Palastbauwerke der Maurenzeit in Andalusien. Reich illustriert sind seine märchenhaften Innenhöfe wie der Myrthenhof und der Löwenhof mit den reizvollen Wasserbecken, Springbrunnen und Säulengalerien. Die Innenräume dieses herrschaftlichen Palastes führt Wagner ebenfalls vor Augen und er stellt dabei die glanzvolle Raumgestaltung aus Stein, Holz und Stuck sowie die Dekoration, die reichen Muster der Keramikfliesen und den prunkvollen Arabeskenschmuck in den Mittelpunkt.(Abb.92a., 92b.)

Wagner lenkt den Blick in Granada überwiegend auf die herrschaftliche Architektur der Mauren und die mediterrane Naturlandschaft. Doch die Illustration *Zigeunerhöhlen am Monte Sacro* weist auf Wagners beständiges Interesse an der gespaltenen sozialen Struktur Spaniens hin. (Abb.92c.,92d.) Neben der herrschaftlichen Residenz und dem luxuriösen Palastleben inspirierten diesen Maler besonders Menschen, die in Armut leben, etwa wie in Barcelona oder in den anderen Städten Spaniens.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass diese Spanien-Illustrationen sehr viele landesspezifische Themen lebhaft und realistisch darstellen. Sie bieten damit eine abrundende Ergänzung zu Simons' Beschreibungen. Wagners Arbeiten bilden das Ergebnis einer intensiven Wiedergabe der Darstellungsgegenstände, die den beiden Künstlern in Spanien auffielen und die sie umgaben. Die Menschen, die Tiere, die dramatischen Schicksale wie auch die Bauwerke und die Natur faszinierten den Maler und seine Darstellung galt den Eigenheiten, die sich erst beim näheren Hinsehen eröffneten. Wagners Darstellung macht sichtbar, was Worte einer Reisebeschreibung nur schwer wiedergeben können. Er schildert immer die Seele der Menschen und der Dinge und versucht dabei weder zu entstellen noch zu idealisieren.

Die Leidenschaft für Reisen, die Entdeckung fremder Kulturen und faszinierender Menschen wie auch eine allgemeine Liebe zu sonnigen südländischen Landschaften zeigen sich ebenso in Bildern Wagners, die in der Türkei konzipiert worden sind. Die besondere Welt des Orients erlebte dieser Maler nämlich auch in Istanbul, wo er sein in den 1890er Jahren gemaltes Ölbild über die berühmte Brücke *Galata* schuf.<sup>671</sup> Die Auseinandersetzung mit der osmanischen Kultur begann für ihn bereits, als er das monumentale Gemälde mit der

---

<sup>671</sup> Eine Reproduktion über Wagners Gemälde *Stambul von der Galata-Brücke aus Konstantinopel* findet sich in: Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. S.59.

Massenszene über den Kampf der Ungarn mit der osmanischen Truppe in Nándorfehérvár (heute Belgrad) fertig stellte. Motive der osmanischen Welt fanden ihre Fortsetzung im Bild *Türkische Gefangene in der Kasematte von Ingolstadt*. Das Letztere ist eine mehrfigurige Komposition. Im 16. Jahrhundert gab es im bayerischen Ingolstadt eine Kasematte, die nach der Informationen der Autorin heute noch existiert, wobei es sich um eine Geschützstellung, wohl auch mit Räumen für Gefangene, handelt.

1899 konnte das Publikum zahlreiche Illustrationen von Wagner zu den oben erwähnten Werken in einer vom Verein Nemzeti Szalon (Nationalsalon) organisierten Ausstellung im Budapester Nationalsalon betrachten. Die Zeitschrift *Die Kunst für Alle* berichtete hierzu: „Der Verein *Nemzeti Szalon*, welcher in sein Programm auch Kunstpflege aufgenommen hat, eröffnete vor kurzem eine Separatausstellung von Gemälden und Studien des Münchner Akademieprofessors Alexander Wagner. Alexander Wagner, ein geborener Budapester, der dem kunstliebenden Publikum besonders durch die Illustrationen des Reisewerkes über Spanien bekannt ist, hat sechsundachtzig Nummern ausgestellt, worunter siebenundzwanzig Bleistiftzeichnungen zur illustrierten Ausgabe der Gedichte Petöfis ausführte. Die fertigen auch räumlich größten Bilder sind die *Karakiö-Brücke in Konstantinopel*, die *Alhambra zur Maurenzeit*, *Picador in der Arena*, *Toledanischer Bauer*. Die Vorzüge und Fehler der Wagner'schen Bilder sind zu bekannt, um auf alle dieser Werke einzugehen, wir wollen jedoch hervorheben, dass man die besten Stücke der Ausstellung unter den Studien findet, worunter einzelne Aquarelle wahre Kabinettstücke sind.“<sup>672</sup>

## **XII Wagners künstlerische Blickerweiterung: sein besonderes Interesse für Landschafts-, Tier - und Genremalerei**

Bereits in den frühen Geschichtsdarstellungen Wagners können wir bestimmte Bildelemente entdecken, die auf eine besondere Leidenschaft des Ungarn hindeuten. Diese Bildelemente fallen in jenen Werken Wagners nicht auf den ersten Blick auf, bringen aber seine Begeisterung für Natur und Landschaften zum Ausdruck. Durch die Einbindung, ja "Rahmung", der dargestellten Episoden in die Natur erreicht er eine Steigerung der Wirkung. Der Betrachter sieht sich sofort in die Atmosphäre integriert. Im Bild mit dem Krieger

---

<sup>672</sup>Die Kunst für Alle. 15.Nov.1899. S.94-95

Dugovics wird das beispielsweise durch die düstere Stimmung am Himmel oder bei der schmerzvoll dargestellten Königin Isabella, die auf ihre Heimat zurückblickt, durch die dunkle Erde erreicht.

Wagners Interesse gilt neben freilichtmalerisch wie auf einer offenen Bühne dargestellten Landschaften ebenfalls naturalistisch präzise ausgeführten Tierbildern und bäuerlichen Genreszenen, jene am liebsten auch unter freiem Himmel. Wir stellen diese Begeisterung vor allem bei seinen Spanien-Illustrationen oder bei den Petöfi-Gedichtsiustrationen mit Szenen aus der ungarischen Puszta fest. Neben vielen anderen Anregungen gaben ihm auch diese Aufträge für Gedichtillustrationen Anreiz zur Ausführung weiterer landschaftlicher Darstellungen in Öl oder als Aquarelle.

Zum besseren Verständnis einer solchen naturfreundlichen Kunstauffassung seien hier einige kunsthistorische Ereignisse jener Zeit als weiterer Anstoß für Wagner erwähnt: Die neuen künstlerischen Stilrichtungen aus Frankreich - nämlich: das Pleinair (Freilichtmalerei) und der Impressionismus - werden dabei hervorgehoben, denn sie drangen damals allmählich auch in die Akademie der Bildenden Künste in München ein.<sup>673</sup> Es war für die jungen Künstler, wie auch für ihre Dozenten, unvermeidlich, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Daneben ist auf Wagners ungarischen Freundeskreis hinzuweisen, der, angeregt von den französischen modernen Malern, leidenschaftlich einheimische Landschaften malte und damit das europäische Publikum faszinierte. Die bekanntesten Vertreter jener Gruppe dürften beispielsweise die Maler in Szolnok (eine Stadt in der ungarischen Tiefebene) sein oder sein ehemaliger Schüler Munkácsy, der bereits in seiner Jugend ungarische Landschaften zeichnete und malte, oder sein anderer Schüler Pál Szinyei-Merse, der gleichzeitig aber unabhängig von dem französischen Einfluss „das Pleinair, die Erforschung des Sonnenlichts in seiner form- und farbgestaltenden Wirkung entdeckt und angewandt hat“<sup>674</sup>.

## **1 Einflüsse und Gründe für Wagners Themenverbreitung**

### **1.1 Die französischen Vorimpressionisten und Realisten**

---

<sup>673</sup> Beispielsweise ist hier die Begeisterung von akademischen Studenten wie Leibl und Trübner (damals Student von Wagner) für Courbet in München zu nennen. In: Düchting, Hajo und Karin Sagner: Die Malerei des deutschen Impressionismus. DuMont. Köln 1993. S. 8-9. Auch in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Gegründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg.: Hans Vollmer. 22. Bd. Verlag E.A. Seemann. Leipzig 1928. S.587-588. Auch in: Söntgen, Beate: Sehen ist alles. Wilhelm Leibl und die Wahrnehmung des Realismus. Wilhelm Fink Verlag. München 2000. S.83. Auch noch: Der deutsche Impressionismus. Hrsg. Hülsewig-Johnen, Jutta und Kellein, Thomas. Ausstellungskatalog. Kunsthalle Bielefeld. DuMont. Köln 2009. S.17. Zu Trübner: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. 33. Bd. S.447.

Mehr zur Schule von Barbizon in: Bouret, Jaen: L'Ecole de Barbizon et le paysage français au XIX. Siècle. Neuchatel 1975.

<sup>674</sup> Szinyei Merse, Anna / Bakó, Zsuzsanna: Pleinair-Malerei in Ungarn. Impressionistische Tendenzen 1870-1910. Verlag des Museum und Kunstvereins Osnabrück. Osnabrück 1994. S.18.

Wagners Naturbegeisterung hing sicherlich mit den damals in München aufkommenden Bestrebungen zur freilichtmalerischen Landschafts- und Tiermalerei zusammen, die in erster Linie auf französische Maler der 1830 gegründeten Barbizon-Kolonie und deren holländische und englische Vorbilder zurückgingen.<sup>675</sup> Viele Mitglieder der Barbizon-Malerkolonie malten zunächst in der Tradition des Ateliers, in Barbizon strebten sie jedoch in Freilichtstudien nach einer realistischeren Naturdarstellung. Sie begannen den wahren Charakter der Landschaft (unter freiem Himmel) zu studieren und ihm nachzuspüren, Wald, Wiesen, Wolken und Blumen genau zu beobachten und das natürliche Licht des flüchtigen Augenblicks einzufangen, und setzten damit den groß-komponierten und klassizistischen<sup>676</sup> die intimen, emotional empfundenen Naturausschnitte entgegen, und zwar in der neuen Sicht der bereits zum Impressionismus hinüberleitenden "*Paysage intime*". Am Rande sei erwähnt, dass die Erfindung der Tubenfarbe diese Innovation begünstigte.

Die freilichtbetonte realistische Malerei der Barbizon-Maler war in München vor allem ab den 1850er Jahren bekannt. Die renommiertesten Münchner Maler solcher moderner freilichtmalerischer Landschaftskunst ab 1850 waren Adolf Lier (1826-1882)<sup>677</sup>, Carl Spitzweg (1808-1885)<sup>678</sup> und Eduard Schleich d. Ä. (1812-1874)<sup>679</sup>. Letzterer wurde auch als Begründer der so genannten *Münchner Landschaftsschule* sowie als Vorreiter der Dachauer Künstlerkolonie bekannt und er hatte auf die Richtung der neueren Münchner Landschaftsmaler einen bestimmenden Einfluss ausgeübt.

Auch im Bereich der genrehaften Landschaftsmalerei ließ sich damals in der Münchner Malerei der große Einfluss der Barbizon-Maler spüren, aber ebenso der holländischen Genremaler des 17. Jahrhunderts. Zu den bekanntesten Themen der Münchner Landschaftsschule gehörten beispielsweise die durch viel Licht durchfluteten Wiesen mit Bauern, Kühen und Schafen oder die Dorflandschaften mit Bauerhäusern, die dann ab den 1870er Jahren von dem Realisten Wilhelm Leibl<sup>680</sup> und seinen Anhängern oder dem Akademieprofessor Heinrich von Zügel in eine modernere impressionistische Richtung

---

<sup>675</sup> Vgl.: Abenteuer Barbizon. Ausstellungskatalog. Von der Heydt Museum, Wuppertal 2007. S.20.

<sup>676</sup> Vgl.: Abenteuer Barbizon. Ausstellungskatalog.S.93 und S.98.

<sup>677</sup> Vgl.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Gegründet von Ulrich Thieme und Felix Becker.Hrsg.: Hans Vollmer.23.Bd. Verlag E.A. Seemann. Leipzig 1929. S.211.

<sup>678</sup> Vgl.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Gegründet von Ulrich Thieme und Felix Becker.Hrsg.: Hans Vollmer. 31.Bd. Verlag E.A. Seemann. Leipzig 1937. S.394.

<sup>679</sup> Vgl.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Gegründet von Ulrich Thieme und Felix Becker.Hrsg.: Hans Vollmer.30.Bd. Verlag E.A. Seemann. Leipzig 1936. S.100. Hierzu auch: Uhde-Bernays, Hermann: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. (neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer) II. Teil. Bruckmann. München 1983. S.28-32. Das Geburtsdatum von Schleich ist hier irreführend angegeben: statt 1812 findet man 1807.

<sup>680</sup> Hierzu: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Gegründet von Ulrich Thieme und Felix Becker.Hrsg.: Hans Vollmer. 22. Bd. Verlag E.A. Seemann. Leipzig 1928. S. 587-588.

weitergeführt wurden.<sup>681</sup> Kehren wir zu den Münchner Ereignissen zurück, die Wagners künstlerische Entwicklung sehr beeinflussten!

Ab 1869 fanden im 1853/54 erbauten Münchner Glaspalast **Internationale Kunstausstellungen** statt, die vom kunstliebenden Ludwig II. sehr stark gefördert wurden.<sup>682</sup> Neben dem Ausstellen und Vermitteln von Kunstwerken wurden auch politische Ziele verfolgt: Die bayerische Hauptstadt wollte an dem bereits begonnenen Wettstreit anderer Staaten aktiv beteiligt sein und die führende Position von Paris streitig machen. „Hierzu bot die Organisation der ersten internationalen Kunstausstellung auf deutschem Boden einen guten Ausgangspunkt“<sup>683</sup>, meint die Kunsthistorikerin Andrea Grösslein. So eroberten die deutschen Pleinairisten, die Realisten und die Impressionisten unter französischem Einfluss allmählich die Münchner Kunstszene. Das Jahr 1869 war nicht nur wegen der Eröffnung der ersten internationalen Glaspalastausstellung bedeutend, sondern auch wegen der Vorstellung mehrerer freilichtmalerischer Werke der Münchner Landschaftsmaler Adolf Lier oder Josef Wenglein. Außerdem wurden ca. 350 Bilder aus Frankreich<sup>684</sup> ausgestellt, die das Münchner Publikum mit Begeisterung aufnahm. Dabei fanden sich Werke, unter anderem auch Landschaftsbilder, des berühmten Realisten Gustav Courbet und der bereits bekannten Freilichtmaler der französischen Barbizon-Künstlerkolonie wie Corot, Daubigny, Dupré, Millet und Rousseau.<sup>685</sup> Eduars Schleich d. Ä., der Vorstand des Ausstellungskomitees und der Preisjury war, hatte trotz Widerständen die oben genannten französischen Maler und hierzu noch Courbet und Manet ausgewählt und eine gute Platzierung veranlasst.<sup>686</sup> (Abb.93.<sup>687</sup>)

Den größten Eindruck auf die Münchner Künstler übte der realistische und gesellschaftskritische Maler Gustave Courbet aus. Er erhielt einen eigenen Saal, wo u. a. auch sein Bild *Steinklopfer* hing.<sup>688</sup> Jener war nicht nur durch seine Bilder anwesend, sondern auch als freier Dozent persönlich da.<sup>689</sup> Er ging mit einer Gruppe von Akademiemitgliedern in

---

<sup>681</sup> Vgl.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Gegründet von Ulrich Thieme und Felix Becker.Hrsg.: Hans Vollmer.36.Bd. Verlag E.A. Seemann. Leipzig 1947. S.582.

<sup>682</sup>Mehr hierzu in: Grösslein, Andrea: Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888. Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München. München 1987. S.30-31.

<sup>683</sup> Ebd.(Grösslein) S.33.

<sup>684</sup> Ebd.(Grösslein)S.49.

<sup>685</sup> Vgl.: Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast zu München 1869. Digitalisierte Seite: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast> Zugriff vom 17.06..2012

Courbet stellte insgesamt sieben Bilder aus. Darunter finden wir Stilleben, Genre und Landschaftsbilder. Courbets Werke im Katalog auf der Seite 14, 53, 55, 56, 64. Die Pleinairisten befinden sich auf den folgenden Seiten: Corot: S.48, 49, 54., Daubigny: S.62, 63., Dupré: S.50., Millet: S.55, 99., Rousseau: S.13.

<sup>686</sup>Hinweis darauf in: Grösslein, Andrea: Die internationalen Kunstausstellungen...S.52.

<sup>687</sup>Zur Abbildung: Glaspalast in München (1891). Quelle: Das alte München. Hrsg.: Richards Bauer. Schiremer/Moser. München 1982.S.84.

<sup>688</sup>Grösslein, Andrea: Die internationalen Kunstausstellungen...S.54-55.

<sup>689</sup> Vgl.: Lajos Végvári: Szinyei Merse Pál 1845-1920. Corvina. Budapest 1986. S.36-37.

die Natur und lehrte dort realistische Naturmalerei vor Ort, direkt vor den Motiven<sup>690</sup>, ganz in der Tradition der Künstlerkolonie von Barbizon und fern von der Tradition der Ateliermalerei. Dabei übernahm die Rolle des Übersetzers u. a. der Ungar Szinyei, der neben Deutsch auch fließend Französisch sprach.<sup>691</sup> Ein anderes Mal arbeitete Courbet im Akademieatelier von Prof. Ramberg, auf Wunsch anderer Dozenten wie Piloty und Kaulbach. Es entstand dabei nach einem Modell ein Frauenakt, nicht verschönert, nicht idealisiert, vielmehr mit allen körperlichen Fehlern des Modells. Dieses Bild wurde eines seiner bedeutendsten Aktbildnisse - *La Femme de Munich* (Die Münchnerin).<sup>692</sup> So entstand von der Hand dieses feinfühligen und einfühlsamen Meisters ein Bild von weiblicher Intimität in einer wahrheitsgemäßen Darstellung.<sup>693</sup> Der "Meister von Ornans" (Abb.94.<sup>694</sup>) bemühte sich, seine eigene, innovative Kunstauffassung durch Hervorhebung verborgener Wahrheiten der Dinge zu verdeutlichen; sein Ziel war eine Darstellung in höchster Ehrlichkeit. Diese neu gesehene Realität kann schamlos erscheinen, aber die Absicht des Künstlers war keineswegs Peinlichkeit oder Bloßstellung, sondern eine Hommage an die Wirklichkeitstreue. Damit schließt er an die offenherzige, aber keineswegs obszön gemeinte Darstellung des nackten Körpers bei Menschen und Göttern in der klassischen Antike an. Dass damit die unbefangene Verherrlichung körperlicher Schönheit einhergeht, versteht sich von selbst. Courbets Hommage gilt allerdings nicht nur dem makellos schönen Körper, sondern überhaupt der Natur, wie sie wirklich ist, auch wenn so ein Körper allgemein als hässlich angesehen werden würde. Courbet verteidigte seine gegen die vorherrschende idealisierende Kunst gerichtete künstlerische Position beispielsweise auch in seinem berühmten sozial engagierten Genrebild *Die Steinklopfer*, dessen Botschaft sich gegen den bürgerlich-städtischen Geschmack richtete. Courbet idealisierte nichts. Realistisch stellte er zwei arme und schmutzige Tagelöhner bei ihrer Arbeit in einem Steinbruch dar. Als Mittelpunkt zeigt das Bild die Wirklichkeit derart körperlicher Schwerstarbeit und Anstrengung. Solch ein reduziertes Thema ohne Erzählung löste damals in der offiziellen Kunstszene in Frankreich Empörung aus.<sup>695</sup>

Courbets Wirkung auf die Dozenten und Studenten der Münchner Kunstakademie lässt sich anhand zahlreicher in seiner Nachfolge entstandener Gemälde nachvollziehen. Wagner sah dies alles, hörte die Kritiken und betrachtete die französischen Exponate in der 1869

---

<sup>690</sup> Ebd. (Végyvári, S.36-37.)

<sup>691</sup> Ebd. (Végyvári, S. 36.)

<sup>692</sup> Vgl.: Fernier, Robert: *La vie et l'oeuvre de Gustav Courbet. Catalogue raisonné. 1-2. Bd. Lausanne/Paris 1977/1978.* Auch in : Courbet und Deutschland. Ausstellungskatalog von der Hamburger Kunsthalle und vom Kunstinstitut Frankfurt am Main. DuMont. 1978. S. 376.

<sup>693</sup> Vgl.: Courbet und Deutschland... S. 376.

<sup>694</sup> Zur Abbildung: Gustav Courbet: Selbstporträt (In seiner Pfeife befanden öfter –so sein offenes Selbstbekenntnis-Drogen wie z.B. Haschisch). Bilddaten: Entstehungsjahr 1848-1849. Öl auf Leinwand. Originalgröße 45 x 37 cm. Musée Fabre, Montpellier.

<sup>695</sup> Vgl.: Söntgen, Beate: *Sehen ist alles...* S.87-88. –Söntgen weist hier auf die Argumentation von Lind Nochlich bezüglich der allgemeinen Ablehnung Courbets „Steinklopfer“ wegen der Reduktion des Themas auf die Tatsache hin.



veranstalteten Ausstellung, bei der er mit zwei Bildern zu Szenen aus Goethes Schauspiel *Götz von Berlichingen* selbst vertreten war.<sup>696</sup>

Courbets schonungslose Art von Realismus brachte **die Kunstwelt** in Bewegung, nicht nur in München. Da waren viele Anregungen, da war unglaublicher Mut und da waren seine klaren künstlerischen Ansprüche, mit denen er alle schockierte. Der Einfluss auf Wagner blieb nicht aus. Das künstlerische "Erlebnis Courbet" gewann bei vielen Studenten an der Münchner Kunstakademie große Bedeutung. Studentengruppen gründeten sich und niemand wunderte sich über ihre Opposition zum damaligen etablierten Profil der Kunstakademie. Zu den rebellischsten Studenten der Kunstakademie gehörte Wilhelm Leibl, welcher am schnellsten mit der Akademie brach und der mit anderen geistesverwandten Studenten wie Johannes Sperl, Fritz Schider, Theodor Alt oder Rudolf Hirth den so genannten Leibl-Kreis unter folgendem Motto gründete<sup>697</sup>: Wir malen nach der Natur in ihrer wahren Erscheinung und auch in der Natur, d. h. direkt vor den Motiven! Und wir leben so, wie es uns gefällt: frei wie und frei nach Courbet. Anliegen dieser emanzipierten Künstlergruppe war es, die Welt aus ihrer Sicht möglichst lebensnah zu spiegeln. Gewürdigt werden sollten dabei weniger psychologische oder religiöse Hintergründe, sondern die Bilder sollten ihre Faszination einfach durch die Darstellung des wirklichen Lebens, vor allem der einfachen Menschen aus der unteren Gesellschaftsschicht z.B. eines von Jahrzehnten körperlich harter Arbeit gezeichneten Gesichts oder der zerfurchten Hand eines alten Bauern oder einer trauervollen Mimik eines unter erbärmlichen Verhältnissen wohnenden Feldarbeiters und der Außenseiter gewinnen. Diese realistische Kunstauffassung und Aufgeschlossenheit für die künstlerische Darstellung des einfachen Lebens auf dem Lande kommen in Wagners Genre- und Landschaftsdarstellungen ab 1870 ebenfalls zum Ausdruck.

## 1.2 Zweiter Beweggrund: Reise-Erfahrungen

---

<sup>696</sup> Vgl.: Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast zu München. München 1869. S. 84. Nr.639/640  
Digitalisiert auf der folgenden Seite: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00001760/images/&projectdirectory=glaspalast>  
Zugriff vom 24.03.2010

<sup>697</sup> Hierzu mehr in: Hermann-Bernays, Uhde: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. Teil 2. neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer. Bruckmann. München 1983. S.134f. Empfohlene Literatur hierzu: Petzet, Michael(Hrsg.): Wilhelm Leibl und sein Kreis. Prestel. München 1974. Auch noch: Schönmetzler, Klaus (Hrsg.): Wilhelm Leibl und seine Malerfreunde. Rosenheimer Verlagshaus. Rosenheim 2001.

Folgenreiche Erlebnisse für Wagner waren seine Studienreisen nach Ungarn und Spanien. Auch Reiseerlebnisse an historischen Orten wie Rom wurden für Wagners spätere historische Darstellungen bedeutsam. Im Hinblick auf seine Landschaftsmalerei boten ihm seine Ungarnreisen Forschungs- und Experimentiermöglichkeiten für neue Maltechniken, wobei es zur Spezifizierung seiner Farbenwahl kam. Das von ihm geliebte Spiel mit Licht und Schatten baute er weiter aus. Beobachtungen der Natur in der ungarischen Tiefebene wurden verarbeitet, etwa die sehr starke Sonneneinstrahlung oder die Luftbewegungen nach Gewittern sowie das Farbenspiel in der Dämmerung. Daneben studierte Wagner vor Ort die Lebensqualität und Lebensweise der bescheidenen Bewohner der ungarischen Tiefebene. Er stellte sich zu seinen Modellen und malte ungekünstelt die Lebenswirklichkeit unter freiem Himmel. So sammelte Wagner Erfahrungen, die mit denen der vorimpressionistischen Barbizon-Maler, des großen Realisten Courbet oder des Leibl-Kreises vergleichbar waren. Nicht mehr das Lesen und Studieren historischer Schriften und die komplette Ausführung der Darstellungen im Atelier bildeten die Grundlage der Darstellungen, im Vordergrund stand vielmehr das persönliche Erleben in Praxis und Wirklichkeit, wie es bis dahin in der Kunst zumindest in Ungarn noch nicht so weit verbreitet war. Aus diesem Grund lohnt es sich, Wagners künstlerischen Perspektivenwechsel etwas genauer zu untersuchen.

### **1.3 Reisen nach Ungarn – Die freiluftmalerischen Experimente**

Wagner fühlte sich der Natur und dem Volksleben seines Heimatlands Ungarn stark verbunden. Seine Anstrengungen, die Naturschönheit und die ethnographischen Besonderheiten Ungarns malerisch darzustellen, waren charakteristisch für sein Schaffen bis zu seinem Tod. Zahlreiche Zeichnungen, Aquarelle und Ölgemälde mit Szenen ungarischer Landschaften und des Volkslebens, einschließlich Darstellungen von Pferden und Kühen, bezeugen Wagners Bodenständigkeit. In seiner Heimat fühlte er sich frei und mutig genug für Experimente. Die ungarische Landschaft und Bevölkerung bildeten ein Teil seiner Selbst. Daher ist es nicht gerechtfertigt, wenn der ungarische Kunstgeschichtsschreiber László Szabó Wagner als Leugner seiner ungarischen Identität abstempelt.<sup>698</sup> Woran er dies erkannt haben will, weiß Szabó allerdings nicht zu sagen. Hier muss nochmals klar betont werden, dass Wagner seine Identität nie leugnete. Dies zeigte sich neben seinen vielen ungarnspezifischen

---

<sup>698</sup> Hinweis darauf in der Einleitung, Teil *Sammelbände, Lexika und archivarische Dokumente*

Bildern und zahlreichen Ungarn-Reisen z.B. an seinem Outfit. Der zeitgenössische Maler und Kunsthistoriker Lyka Károly, der in München und Rom studiert hatte, kannte diesen Künstler persönlich und schreibt über ihn und seine äußerliche Erscheinung, dass „Wagners ungarische Studenten schnell merkten, dass ihr Professor auf sein Ungarntum sehr stolz ist. Er trug einen langen schwarzen, verschnürten Mantel und sein Hut war ein ungarischer Pörghut [ähnlich wie ein Muschelhut].“<sup>699</sup> Nach einem Bericht der ungarischen Sonntagszeitung (Vasárnapi Újság) faszinierten Wagner beispielsweise die ungarischen Pferdehirten so sehr, dass er in seinen Pferdehirten-Bildern oft sich selbst als Pferdehirt darstellte, denn sein Gesicht mit dem typischen ungarischen Schnurbart eignete sich sehr gut als Vorlage.<sup>700</sup>

Wagner unternahm vor allem ab 1870 viele Reisen nach Ungarn zu seiner näheren Verwandtschaft und um Naturstudien durchzuführen. Nach der Sonntagszeitung (Vasárnapi Újság) fuhr er einmal in der Begleitung von Bertalan Székely, einem der erfolgreichsten Historienmaler und ehemaligen Münchner Akademiestudent sowie späteren Professor an der Budapester Musterzeichnerschule, für mehrere Tage nach Debrecen. Die beiden Künstler wurden in Debrecen durch zwei einflussreiche Politiker, nämlich Lajos Kiss (Abgeordneter) und Gergely Csáky (Ministerialrat), in der Pusztastadt Debrecen empfangen und durch die Gegend geführt und nach dem Aufenthalt kehrten die Künstler mit vielen Skizzen und Studien zurück nach München.<sup>701</sup>

Anders als Székely, der hauptsächlich die Anatomie als auch die Bewegungskultur von Pferden durch verschiedene Experimente erforschte und die Ergebnisse in Tabellen zusammenfasste<sup>702</sup>, bewegte Wagner neben dem zoologischen Interesse mehr: Er beobachtete die natürlichen Spezifika der ungarischen Tiefebene. Eigentümlichkeiten und typische Konstruktionen wie die Ziehbrunnen studierte er und schuf Bilder daraus. Die ungarische Puszta (ein Landschaftsraum der großen ungarischen Tiefebene, der aus baumarmer Steppe besteht) mit dem Hauptsitz Debrecen faszinierte ihn wegen ihrer besonderen Natur. Der meist wolkenfreie, intensivblaue Himmel, die Lichtverhältnisse in den verschiedenen

---

<sup>699</sup> Károly, Lyka: Magyar művészet Münchenben. (Ungarisches Künstlerleben in München) Magyar-nép könyvkiadó. Budapest 1951. S.26 hierzu auch: Károly, Lyka: Vándorlásaim a művészet körül. Visszaemlékezések. (Meine Wanderungen um die Kunst. Erinnerungen) Budapest 1970. S.51

Hinweise darauf findet man auch in: Káplán, György: Látogatás Wagner Sándor villájában. Magyar művész – bajor földön. Magyar Hirlap. 1986. Január 3. (3. Januar 1886). In diesem Bericht erinnert sich die Enkelin Wagners Otti Kollmann an Wagners ungarisches Aussehen. Hierzu noch: Balás-Piry, László: Geschichte der ungarischen Malerei im XIX. und XX. Jahrhundert. Genius Verlag. Berlin 1940. S.13.

<sup>700</sup>Vgl.: Wagner Sándor művei a Nemzeti Szalonban. Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung) 1899. okt.1.S.664. Hierzu auch: Szana, Tamás: A magyar művészet századunkban. Szépirodalmi könyvtár. Budapest 1890. S.117.

<sup>701</sup> Vgl.: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung). 21.év. (Jhg.) 38.szám (Nr.) 1874. S. 604.

<sup>702</sup> Mehr dazu in: Annamária Szöke: „Lassitott lónézés“. In: Székely Bertalan mozgástanulmányai. Kiállítási katalógus. Balassi kiadó-Tartóshullám. Budapest 1992. Digitalisierte Variante: [http://www.c3.hu/~rub/szekely\\_bertalan/index.html](http://www.c3.hu/~rub/szekely_bertalan/index.html) Zugriff vom 17.06.2012

Tagesabschnitten, die in starken Sonnenschein getauchte Landschaft, der salzige und sandige Boden, die lila Salzblumen, die trockenen Grasflächen und die wässrigen Schilfgebiete, in denen schon ab und zu bei 40 Grad Hitze eine Fata Morgana erscheinen kann, stellten für Wagner Naturerfahrungen dar, die er anderswo in Europa nirgends finden konnte.

#### 1.4 Beginn von Wagners Begeisterung für die ungarische Tiefebene

Während seiner Münchner Jahre verfügte Wagner über genug Möglichkeiten, festzustellen, wie viel die ungarischen Tiefebene für die ungarischen Maler und die Malerstudenten bedeuteten. Neben den Gedichten von Petöfi machte sein Schüler Munkácsy, als Hauptvertreter der ungarischen Tiefebene-malerei, mit seinen Bildern sicherlich einen großen Eindruck auf ihn. Anreize für die Darstellungen ungarischer Flachlandschaften gaben Wagner die vielen für Ungarn charakteristischen Exponate in den Münchner Ausstellungen: 1879, auf der internationalen Kunstausstellung im Glaspalast, präsentierten beispielsweise ein anderer ungarischer Schüler von Wagner, Gyula Aggházy, und sein Freund Otto Baditz zwei Bilder mit Genreszenen aus der Puszta.<sup>703</sup> Auf dieser Ausstellung stellte Wagner sein Gemälde mit dem Titel *Spanische Post bei Toledo*<sup>704</sup> aus und sah dabei zweifellos die genannten Gemälde, die ihn ziemlich sicher sehr beeindruckten. 1883, auf der II. internationalen Kunstausstellung im Glaspalast, wurde ein eigener Saal (Nr. 52) für ungarische Kunstwerke eingerichtet, in dem Wagner ebenfalls Pusztabilder, z.B. von Imre Révész, sehen konnte. Révész stellte ein Genrebild mit einer damals für die ungarische Tiefebene sehr typischen Csárda-Szene (Csárda heißt auf Deutsch Trinkstüberl) aus.<sup>705</sup> Wagner begeisterte sich für solche Csárdabilder und griff dieses Thema mehrmals auf. Sein großer Enthusiasmus für die Puszta-Themen zeigte sich eindeutig 1888, in der III. internationalen Kunstausstellung im Glaspalast, denn er präsentierte hier ein Gemälde unter dem Titel *Pferdetrieb auf der Hortobágy*<sup>706</sup>.

#### 1.5 Wagner und die Szolnoker Maler

---

<sup>703</sup> Gyula Aggházy: *Zwangskonzert auf der Puszta*. Nr.15. S.7 in: Glaspalastausstellungskatalog 1879. Otto Baditz: *Genre aus Ungarn*. Nr.44. S. 8. in: Glaspalastausstellungskatalog 1879. Digitalisierte Variante unter: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast> Zugriff vom 17.06.2012

<sup>704</sup> Alexander v. Wagner: *Spanische Post bei Toledo*. In: Glaspalastausstellungskatalog 1879. Nr. 1089. S. 37. Digitalisierte Variante: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast> Zugriff vom 17.06.2012

<sup>705</sup> Imre Révész: *In der Csárda* (damals im Besitz der Königin von Ungarn). In: Glaspalastausstellungskatalog 1883. Nr.1652, S.185. Digitalisierte Variante unter: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast> Zugriff vom 17.06.2012

<sup>706</sup> Alexander v. Wagner: *Pferdetrieb auf der Hortobágy*. In: Glaspalastausstellungskatalog Jg.1888. Nr.2395. S. 151. Digitalisierte Variante unter: <http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast> Zugriff vom 17.06.2012

Kritik an Wagners Genrekunst wird in *Magyarország művészet története* (Geschichte der Kunst Ungarns) von Lajos Fülep und Anna Zádor ausgesprochen: „Wagners Kunst verflachte allmählich durch die schalige leblose Atmosphäre der Münchner Akademie und wurde dann äußerlich.“<sup>707</sup> Seine Genrebilder „bieten außer volkstümlichem Spektakel nichts anderes“<sup>708</sup>. „(...) nach der Genremalerei experimentierte Wagner mit exotischen Themen, die aber wegen ihrer leeren, trockenen und kunterbunten Kunstauffassung kaum Interesse wecken“<sup>709</sup>. Es wäre interessant zu wissen, auf welche sachlichen Beobachtungen Fülep und Zádor diese vernichtende Kritik an Wagner begründen. Detaillierte Argumente konnten jedoch bei diesen Kunsthistorikern nicht gefunden werden.

Motivationen, um in der ungarischen Tiefebene Studien zu machen, bekam er vor allem von seinen ungarischen Malerbekanntem, die mit der freiluftmalerischen Pusztamalerei bereits Erfolge erzielten. Gute Kontakte pflegte Wagner zu den vom österreichischen Landschaftsmaler August von Pettenkofen (1822-1889)<sup>710</sup> geförderten Künstlern in Szolnok<sup>711</sup> und zu den Künstlerkollegen Antal Ligeti und Károly Lotz, die wohl in Kontakt zu jenem Künstlerkreis standen. Wie bereits erwähnt, inspirierte ihn auch die Pusztamalerei seines ehemaligen Schülers Munkácsy, ähnlich wie die Maler in Szolnok.<sup>712</sup> In den 1870er Jahren eigneten sich die ungarischen Maler in Szolnok die neue unkonventionelle

<sup>707</sup> Fülep, Lajos und Zádor, Anna: A magyarországi művészet történet. (1970). S. 400. Originaltext: „A müncheni akadémia áporodott élettelen légkörében aztán művészete elsekélyesedett, külsőségesé vált.(...) ezek a művei [melyek témái a nép életéből lettek merítve] a népieskedő látványosságon túl semmit sem nyújtanak. (...)“

<sup>708</sup> Ebd. Originaltext: „... de ezek a művei a népieskedő látványosságon túl semmit sem nyújtanak.“

<sup>709</sup> Ebd. Originaltext: „(...) a népies zsánerek után Wagner exotikus témakkal kísérletezett, amelyek azonban üres, száraz és tarkabarka festői felfogásuk következtében alig tarthatnak érdeklődésre számot.“

<sup>710</sup> August Xaver Karl Ritter von Pettenkofen (10. Mai 1822 in Wien - 21. März 1889 in Wien) war ein [österreichischer Maler, Lithograph, Illustrator und Karikaturist](#). 1834 trat er in die Wiener Akademie ein, wurde Schüler von [Leopold Kupelwieser](#) und später auch von [Franz Eybl](#). In dieser Zeit beschäftigte er sich mit der typischen [Genremalerei](#) des Wiener [Biedermeier](#). 1841 bis 1843 leistete Pettenkofen seinen Militärdienst und 1848 wurde er Illustrator der österreichischen Kriegsberichterstattung unter Einfluss von [Carl Schindler](#). Im Zuge dieser Tätigkeit kam er in den ungarischen Ort [Szolnok](#). Dieser Aufenthalt wurde zum Schlüsselerlebnis für den als menschenfurcht beschriebenen Künstler, da er ihn zu einer neuartigen malerischen Auffassung führte. 1852 reiste er nach Paris, wo er Kontakt zur Landschaftsmalerei der [Schule von Barbizon](#) fand. Daneben unternahm er regelmäßig Studienreisen nach Italien besonders mit Leopold Carl Müller, Johann Gualbert und Eugen Jettel. 1872 wurde Pettenkofers Ehrenmitglied der Münchner Akademie. Pettenkofen, dessen Werke bereits zu Lebzeiten hoch geschätzt wurden, wurde 1876 in den Ritterstand erhoben. 1889 verstarb er im Sanatorium Loew in seiner Geburtsstadt Wien. Im selben Jahr wurde die Pettenkofengasse dem Künstler zu Ehren in Wien benannt. 1893 erhielt er ein gemeinsames [Ehrengrab](#) mit [Leopold Karl Müller](#) am [Wiener Zentralfriedhof](#) (Gruppe 14 A, Nummer 29), das von [Viktor Tilgner](#) gestaltet wurde.

Vgl.: Mikula, R.: [Pettenkofen \(Pettenkofen\) August von](#). In: [Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 \(ÖBL\)](#). Band 8. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1983. S.11. Digitalisierte Variante: [http://www.biographien.ac.at/oebl\\_8/11.pdf](http://www.biographien.ac.at/oebl_8/11.pdf) Zugriff vom 20.11.2010 Hierzu auch: Weixlgärtner, Arpad: [Pettenkofen, August Ritter von](#). In: [Allgemeine Deutsche Biographie \(ADB\)](#). Bd.53. Duncker & Humblot. Leipzig 1907. S.32–35. oder Rózsaffy, Dezső: Pettenkofers Szolnokon (Pettenkofen in Szolnok). In: [Művészet \(Kunst\)](#), 4.évf.(4.Jhg.), 6.szám (6.Nummer), 1905. S.386-399.

Mehr zu den Reisen Pettenkofers nach Szolnok in: Aurenhammer, Hans : A Szolnoki Festőiskola. Die Szolnoker Malerschule. Ausstellung 1975-1976 in Szolnok, Budapest, Wien u. Graz. Selbstverlag der Österreichischen Galerie. Wien 1975. S. 7-8. Deutsche Übersetzung: S. 69-70.

<sup>711</sup> Eine Stadt in der ungarischen Tiefebene an der Theiß, südöstlich von Budapest.

Auf die stilistische Ähnlichkeit zwischen den Tiefebenebildern Pettenkofens und Wagners weist Rudolf Oldenbourg hin, in: Oldenbourg, Rudolf: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. Teil II. Verlag Bruckmann. München 1922. S.191.

<sup>712</sup> Die folgenden Szolnoker Maler waren von Munkácsys Pusztamalerei sehr beeindruckt: Lajos Deák-Ébner (1850-1934), der neben Paál ein ungarischer Barbizonist war. (Kelp, Anna: A XXI. századi magyar művészet... S.72f.), Gyula Aggházy (1850-1919), Laszlo von Pataky (1857-1912), Pál Böhm (1839-1905), Artúr Tölgyessy (1853-1920), Béla von Spányi (1852-1914) Pál Vágó (1853-1928), Tivadar Zemplényi (1864-1917), Ármin Glatter (1861-1931) und Gyula Glatner (1886-1927) Mehr hierzu in: Balogh, László: Die ungarische Facette der Münchner Schule. München/Mainburg 1988. S.75-89.

Hierzu auch: Szinyei Merse, Anna/Bakó, Zsuzsanna: Pleinair-Malerei in Ungarn. Impressionistische Tendenzen 1870-1910. S.42-47. Auch noch: Munkácsy és művészetének szellemi örökösei. Kiállítási katalógus (Ausstellungskatalog.) Békéscsaba 2000.

Freilichtmalerei der Barbizon-Schule an. Es gab allerdings Abweichungen, denn während die Franzosen ihre Landschaftsdarstellung mit ihrer subjektiven und intimen Gefühlswelt verbanden – denken wir an die geheimnisvollen Waldszenen des ungarischen Malers László Paál oder an die stillen, melancholischen Waldwege in den Bildern von Diaz Dupré und Rousseau<sup>713</sup> –, bemühten sich die Szolnoker, eine durchaus poetische Landschaftsauffassung mit **objektiver** Landschaftsbetrachtung zu vereinen. Unter den französischen Malern kann Jean Charles Cazin dafür als Beispiel genannt werden. Cazin war in seinen Darstellungen die atmosphärische Wiedergabe einer Landschaft wichtig. Daraufhin komponierte er die Lichtverhältnisse, die Luftbewegung, die Lichtstärke und die Farbenspiele.<sup>714</sup> Gerade diese Bemühungen schlugen auch in den Werken der Szolnoker Künstler durch. Zu den bedeutendsten ungarischen Hauptvertretern dieser Richtung zählten Arthur Tölgyessy<sup>715</sup> und Gyula Aggházy,<sup>716</sup> beide ehemalige Studenten der maltechnischen Klasse Wagners an der Münchner Kunstakademie. Während ihrer Studienzeit unternahmen sie Reisen nach Frankreich und brachten von dort frische künstlerische Impulse nach Szolnok mit. Ausschlaggebendes Vorbild wurden dabei die gerade erwähnte freilichtmalerische Barbizon-Schule sowie Cazin, von denen wir ja schon gehört haben. Die Konfrontation mit den von der romantischen Landschaftsmalerei abgekehrten und den modernen französischen Bewegungen folgenden Szolnoker Künstlern<sup>717</sup> verstärkte Wagners experimentierfreundliche Kunstdarstellung. (Einige Bilder der damaligen Künstler in Szolnok: 95.<sup>718</sup> 95a.<sup>719</sup> 95b.<sup>720</sup> 95c.<sup>721</sup> 95d.<sup>722</sup> 95e.<sup>723</sup> 95f.<sup>724</sup>

## 1.6 Wagners Puszta-Bilder

<sup>713</sup> Vgl.: Kelp, Anna: A XXI. századi magyar művészet viszonya a francia festészethez. Globus kiadó. Budapest 1928. S. 74- 75

<sup>714</sup> Ebd. (Kelp, Anna) S. 77-78

<sup>715</sup> Mehr dazu im Anhang *Wagners Studenten aus internationalen Kreisen*. Kleinkapitel: *Wagners ungarische Studenten*.

<sup>716</sup> Mehr dazu ebd.

<sup>717</sup> 1901 wurde schließlich die Szolnoker Künstlerkolonie offiziell gegründet und 1902 öffnete sie ihre Türe. Den Grundstein dafür legte aber zweifellos August von Pettenkofer. Vgl.: Aurenhammer, Hans : A Szolnoki Festőiskola. Die Szolnoker Malerschule. S.41-42.

Empfohlene Literatur dazu: Végvári, Lajos: Szolnoki Művészet 1852-1952 (Szolnoker Kunst). Budapest 1952.

<sup>718</sup> Zur Abbildung: Gyula [Aggházy \(1850 - 1919\)](#): Éjszaka a faluban (Die Nacht im Dorf) 1880. 55 x 85cm Öl auf Leinwand. Signiert. Dieses Bild war im März 1998 bei der 3.Auktion der Kieselbachgalerie in Budapest zu erwerben. Quelle: <http://www.kieselbach.hu/m-7977> Zugriff vom 04.12.2010

<sup>719</sup> Zur Abbildung: Lajos Deak-Ébner: Szolnoki vásár (Markt in Szolnok) Öl auf Leinwand. 37,5x54cm. Signiert. Dieses Bild war im Herbst 2004 bei der 26.Auktion der Kieselbachgalerie in Budapest zu erwerben. Quelle: <http://www.kieselbach.hu/m-11139> Zugriff vom 04.12.2010

<sup>720</sup> Zur Abbildung: Lajos Deak-Ébner: Eső után (Nach dem Regen). Öl auf Leinwand. 77x118 . Signiert. Dieses Bild war im Herbst 2002 bei der 19.Auktion der Kieselbachgalerie in Budapest zu erwerben. Quelle: <http://www.kieselbach.hu/m-1185> Zugriff vom 04.12.2010

<sup>721</sup> Zur Abbildung: Lajos Deak-Ébner: Déli pihenő (Mittagspause) . Öl auf Holz. 24,5x41,5. Signiert. Dieses Bild war im Winter 2001 bei der 17.Auktion der Kieselbachgalerie in Budapest zu erwerben. Quelle: <http://www.kieselbach.hu/m-1572> Zugriff vom 04.12.2010

<sup>722</sup> Zur Abbildung: Károly Lotz: Tavasz szántás (Frühlingsfurche) 19x26,5cm. Öl auf Leinwand. Dieses Bild war im Frühling 2001 bei der 19.Auktion der Kieselbachgalerie in Budapest zu erwerben. Quelle: <http://www.kieselbach.hu/m-4684> Zugriff vom 04.12.2010

<sup>723</sup> Zur Abbildung: Károly Lotz: Az ökrösszekér (Das Ochsen gespannt). 23x36,5cm. Öl auf Leinwand. Dieses Bild war im Winter 1999 bei der 10. Auktion der Kieselbachgalerie in Budapest zu erwerben. Quelle: <http://www.kieselbach.hu/m-2368>

<sup>724</sup> Zur Abbildung: Károly Lotz: Itatás (Tränken). 43x73 cm. Öl auf Leinwand. Dieses Bild war im Frühling 1999 bei der 7. Auktion der Kieselbachgalerie in Budapest zu erwerben. Quelle: <http://www.kieselbach.hu/m-4029>

Zur Beantwortung der Frage, warum sich Wagner mit der ungarischen Puszta malkünstlerisch auseinandersetzte, bedarf es eines kurzen Überblicks über die Entwicklung der ungarischen Pusztamalerei:

Die Verehrung der Großen Ungarischen Tiefebene (im weiteren Tiefebene oder Puszta) als Symbol für Freiheit und Unabhängigkeit Ungarns begann in der Literatur zunächst in den 1830er Jahren. Vorher galt das Plattensee-Hochland als Symbol für das Nationalgefühl. Dichter wie Sándor Kisfaludy und Dániel Berzsenyi verbanden dieses verwilderte hügelige Hochland samt seinen Burgruinen mit der politischen Abhängigkeit Ungarns.

Ab den 1840er Jahren entsprach diese karge verlassene Landschaft nicht mehr der neuen Gefühlslage der Ungarn, da der Wunsch nach politischer Freiheit immer stärker wurde. Die Aufmerksamkeit der Literaten richtete sich deshalb immer mehr auf die Große Ungarische Tiefebene, eine weite, grenzenlos scheinende Landschaft, die zum Verweilen, Nachdenken und freien Handeln einlädt. Der bedeutendste Dichter der Tiefebene war Sándor Petöfi. Petöfi hatte einen starken emotionalen Bezug zu dieser Flachlandschaft, weil er dort in der kleinen Stadt Kiskörös geboren und aufgewachsen ist. Petöfi war ein Kenner der Puszta und von ihr sehr fasziniert. Sie diente ihm als wichtigste Inspirationsquelle für seine Landschafts- und politisch-volkstümlichen Gedichte.

Die Begeisterung für die Tiefebene als Freiheitssymbol mit ihren natur- und kulturräumlichen sowie volkstümlichen Einzigartigkeiten spielte ab den 1850er Jahren bis zur Jahrhundertwende auch in der Landschafts- und Genremalerei eine bedeutende Rolle. Die bedeutungsvollsten Vertreter der Tiefebene-malerei waren Károly Markó (1793-1860) sowie die Maler um den Österreicher August Xaver Karl Ritter von Pettenkofen in Szolnok. Dieser Kreis befasste sich hauptsächlich mit den gedämpften Farben der Puszta und den Sitten der dort lebenden Bauern, die farbenfrohe Trachten trugen. Diese Szolnoker Künstler zählten zu den vehementesten Verbreitern der Puszta als malerisches Motiv und als Ausdruck des politisch freien Ungarns. Wagner und seine Schüler wie Gyula Aggházy schlossen sich auch der oben erwähnten Bewegung an. Wagner fühlte sich mit seinem Heimatland sehr verbunden und aus nationaler Überzeugung fasste er den Entschluss, sich mit dieser bedeutsamen nationalen Symbollandschaft künstlerisch tiefgehender auseinanderzusetzen. Da es in der vorhandenen Literatur keinen Hinweis auf Auftraggeber oder auf irgendeine Geschäftsidee gibt, liegt die Annahme nahe, dass Wagner seine Pusztabilder aus dem oben ausgeführten Grund malte.

Wagners freilichtmalerische Skizzenbilder der Puszta, die er dann ziemlich sicher in seinem Atelier ausarbeitete nach der Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung) handelte es sich um „zahlreiche Skizzen“<sup>725</sup> „-wie wir gleich sehen werden-, können mindestens in vier Kategorien eingeteilt werden. Bei der Betrachtung dieser Gemälde wird deutlich, dass sich Wagner auf eine neue Art intensiv mit dem natürlichen Licht und seinen Erscheinungsweisen befasste. Dabei verzichtete er nicht auf die traditionelle Lehre der Piloty-Klasse, wie z.B. die lebensnahe Ausarbeitung der Bildgegenstände und die Hervorhebung der physiologischen und psychologischen Charaktereigenschaften der Figuren durch maltechnische Praktiken. Er versuchte seine neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse über Licht und Farben mit seinem vorhandenen maltechnischen Wissen zu verbinden. Dieses Experiment ist ihm offensichtlich gelungen, denn in seinen Pusztabildern lässt sich die figurative Ausarbeitung und Charakterisierung sowie andererseits das flutende Licht nicht als Konkurrenz spüren. Nicht störend, sondern abgewogen und aufeinander abgestimmt, präsentierte er die unterschiedlichen Techniken.

Die häufigsten Bildtypen:

- Die **ungarischen Graurinderbilder** wie das Gemälde *Zwei Rinder bei Dämmerung in der Puszta*<sup>726</sup>, die *Heuernte* (Verbleib unbekannt) oder die *Ungarische(n) Ochsen* (Verbleib unbekannt). (Abb.96.<sup>727</sup> 96a.<sup>728</sup> 96b.<sup>729</sup> 96c.<sup>730</sup>)

<sup>725</sup> Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung). Rovat: Mi újság? 21.évf. (21.Jhrg.) 38.szám (38.Nr.), 1874.09.20. (20.09.1874) S.604.

<sup>726</sup> Im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung. Freundlicher Hinweis auf die Bilddaten von Peter Luedemann (Kunsthistoriker in der Neuen Pinakothek München) in einer E-Mail vom 18.02.2009. Detail aus der E-Mail: „Das für Sie relevante Gemälde von Alexander von Wagner gelangte bereits kurz nach seiner Ausführung in den Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, da es 1904 anlässlich seiner Ausstellung auf der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast direkt vom Künstler erworben wurde. In den Räumlichkeiten des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus hängt es erst seit kurzem, genauer gesagt seit Mai 2008 (im Archiv der Staatsgemäldesammlungen ist der Vorgang der Ausleihe dokumentiert). Welche Kriterien für die Auswahl gerade dieses Gemäldes ausschlaggebend waren, vermag ich allerdings nicht zu sagen, und da inzwischen (September 2008) bekanntlich ein Regierungswechsel stattgefunden hat, wird sich die Frage vermutlich auch kaum klären lassen. Eine historische Akte zur Person A. von Wagner gibt es hier im Haus nicht.“ Ein Hinweis auf den Ankauf des Bildes durch den bayerischen Staat auch in: Kunst für Alle. 19. Jhrg. Bruckmann. München 1904. 556.

<sup>727</sup> Zur Abbildung: Freundlicher Hinweis auf Bilddaten von Gyöngyvér Kolozsváry (Mitarbeiterin der Kieselbach Galerie in Budapest) in einer E-Mail vom 9.12.2008. Zitat aus der E-Mail (deutsche Übersetzung): „Auf der Rückseite des Bildes steht eine Ausstellungsetikette mit der Schrift: Hugo Arnot Gemälde Salon. Wien I. Kartnerstraße 63-65. Daneben steht noch eine Etikette der MNG (Ungarische Nationalgalerie) mit der Nummer 246/966. Außerdem war es auf der 50. Auktion der BÄV zu erwerben.“ Bilddaten: Sándor Alexander Wagner: *Heuernte*. Öl auf Leinwand, 128 x 95 cm. Rechts signiert: A. Wagner. o.J., Verbleib unbekannt

<sup>728</sup> Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: *Zwei Rinder bei Dämmerung in der Puszta* (1904). 87 x 117cm. Öl auf Leinwand. Heute im Besitz der Staatlichen Gemäldesammlung in München. Wie bereits erwähnt, hängt es im Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus in München. Eigenhändig fotografiert mit der Genehmigung vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus im Februar 2009.

<sup>729</sup> Zur Abbildung: Sándor Alexander Wagner: *Rinder*. ca. 18 x 23cm. Aquarell auf Papier. Staatliche Grafische Sammlung München. Inv.Nr.43878.

<sup>730</sup> Abbildung in: Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung). 40sz. (Nr.) 46évf. (Jhg.) 1899. S.66.



- Die **Pferde- und Eselbilder**: Bei ihnen bemerkt man die Sorgfältigkeit der anatomischen Studien und Bewegungsbeobachtungen Wagners. Im Allgemeinen war die Vorliebe für die ungarischen Pferde in den Münchner und ungarischen Künstlerkreisen sehr verbreitet. Als Beispiel dieser Begeisterung bietet sich die Familie Adam, eine Münchner Künstlerdynastie, an, denn sie pflegte eine langjährige Tradition zu den königlichen Gestüten in Ungarn. Von hier holte sich die Münchner Künstlerfamilie Adam ihre Modelle für die Pferde- und Schlachtenbilder.<sup>731</sup> Wagner stand den ungarischen Pferden ebenso leidenschaftlich gegenüber wie seine Münchner Kollegen. Beispiele hierzu sind folgende Bilder: *Pferdekopf*, *Zwei Füllen*, *Eselfuhrwerk*, *Wasserfuhrwerk*.<sup>732</sup> Auch auf sehr vielen Illustrationen seiner Spanienreise finden sich immer wieder Verherrlichungen von Tieren, namentlich von Pferden und Eseln. (Abb.97.<sup>733</sup> 97a.<sup>734</sup>)

- Die volkstümlich angezogenen **Puszta-Bauern bei ihrer Arbeit und mit ihren Sitten** bilden eine weitere Gruppe. Bildbeispiele hierzu sind *Markt in Budapest*, *Vor der Csárda*, *Bei Szolnok*. (Abb.98.<sup>735</sup> 98a.<sup>736</sup> 98b.<sup>737</sup> 98c (siehe Bildanhang), 98d. 98e. 98f. (siehe Bildanhang)

- Wichtig sind auch Wagners **Debreciner Csikósbilder** (Debreciner Pferdehirtenbilder). Beispiele hierzu: *Pferdehirt*, *Pferdehirt mit Peitsche*, *Ungarischer Reiter*, *Debreciner Bauer*, *Ungarisches Fünffergespann*<sup>738</sup> *Csikósrennen in Debrecen* (*Pferdehirtenrennen in Debrecen*),

---

<sup>731</sup> Hierzu mehr in: Albrecht Adam und seine Familie. Hrsg. von Dr. Ulrike von Hase- Schmundt. Ausstellungskatalog. Universitätsdruckerei und Verlag Dr. C. Wolf und Sohn. München 1981. S. 45-48.

<sup>732</sup> Abbildungen hierzu in: Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Kunst und Künstler. Redaktion Karl Scheffler. Jhg. XVII. Verlag von Bruno Cassierer. Berlin 1919.

<sup>733</sup> Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Das Wasserfuhrwerk. Ohne Jahr. Verbleib unbekannt. Reproduktion in Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. Kunst und Künstler.

<sup>734</sup> Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Az istállóban (Im Stalle). ohne Jahr, Verbleib unbekannt.

Dieses Bild stammte aus der Sammlung von Aladár Fónagy. Fónagy war am Anfang des 20. Jhs. einer der Gründungschefs der ungarischen Firma *Fabank* (Holzbank) und besaß damals eine der bedeutendsten Gemäldekollektionen von ungarischen Künstlern. Wie viele andere ungarische Sammler, musste sich Fónagy auch in den 1920er Jahren von seiner Sammlung trennen. 1929 wurde seine kostbaren Stücke in den Auktionen des Ernst Museums in Budapest versteigert. Überliefert ist heute diese Sammlung nur in Form eines auf dem Ecséri Antiquitätenmarkt in Budapest gefundenen Fotoalbums. Vgl: Informationen zur Geschichte der Sammlung- Fónagy auf der Webseite der Galerie Kieselbach in Budapest: <http://www.kieselbach.hu/cgi-bin/kieselbach.cgi?MENUID=HIREK&HIRID=1462&ARCHIV=&KATID=641> Zugriff vom: 04.12.2010

<sup>735</sup> Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Markt in Budapest. Ohne Jahr. Verbleib unbekannt. Reproduktion in Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. Kunst und Künstler.

<sup>736</sup> Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Vor der Csárda. Ohne Jahr. Verbleib unbekannt. Reproduktion in Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Kunst und Künstler.

<sup>737</sup> Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Bei Szolnok. Ohne Jahr. Verbleib unbekannt. Reproduktion in Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Kunst und Künstler.

<sup>738</sup> Fünffergespann bedeutet: vier Pferde nebeneinander und eines davor sind zu lenken! Dabei wird auch nicht unbedingt langsam kutschiert, was der Stolz eines jeden rechten csikós` (Pferdehirtes) ist.

*Gestüt in der Puszta, Der Siebenspänner aus Debrecen, Csikós auf der Hortobágyer Puszta* oder das *Pfingstrennen in Debrecen*. ( Abb.99.<sup>739</sup> )

## 2 Die Wagner-Ausstellung im Münchner Glaspalast 1920

Eine ausgewählte Sammlung, darunter auch zahlreiche Pusztabilder, wurde nach dem Tod des Malers 1920 im Münchner Glaspalast ausgestellt. Was war der Grund der Präsentation dieser größeren Kollektion? Um dies beantworten zu können, ist es unentbehrlich, Wagners Verhältnis zur Münchner Künstlergenossenschaft zu skizzieren.

Dieser Ungar war trotz seiner Neigung zur modernen Freilichtmalerei und seines sozialen Interesses für die Landbevölkerung Mitglied der konservativen Münchner Künstlergenossenschaft. Er hatte als Adeliger viele Gönner aus der Oberschicht und fühlte sich ihnen natürlich verpflichtet. Nicht zu vergessen ist der langjährige gute Kontakt zum bayerischen Königshaus. Über diese außerordentlich gute Beziehung berichten die an Wagner adressierten ministerialen und königlichen Briefe in der historischen Wagner-Akte der Münchner Akademie der Bildenden Künste.<sup>740</sup> Außerdem konnte der Ungar auf viele Jahre beste Zusammenarbeit mit der Münchner Künstlergenossenschaft zurückblicken. Vor allem an der Organisation und Geschäftsleitung der Ausstellungen der Künstlergenossenschaft nahm er intensiv teil. 1897, 1898 und 1899 übernahm er unter der Leitung von Franz von Lenbach eine Position in der Ausstellungsgeschäftsführung. 1901 wurde er Jurymitglied für alle Ausstellungen.<sup>741</sup> Wagners Treue zur Künstlergenossenschaft wurde 1920, ein Jahr nach seinem Tod, durch eine Nachlassausstellung mit 67 seiner Ölbilder und Aquarelle im Saal 42 des Glaspalastes honoriert.<sup>742</sup> (Abb.100.<sup>743</sup>)

---

<sup>739</sup>Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Hetesfogát (Der Siebenspänner aus Debrecen) um 1880. Öl auf Leinwand. 100,5 x 200 cm  
Ungarische Nationalgalerie, Budapest.

<sup>740</sup> Siehe Dokumente mit den Auszeichnungen: Abb. 69., 70. im Bildanhang  
<http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast>  
Glaspalastausstellungskatalog 1897. Unter: Ausstellungsleitung S. 8. Zugriff vom 17.06.2012  
Ebd. Glaspalastausstellungskatalog 1898. Unter: Ausstellungsleitung S. 9.  
Ebd. Glaspalastausstellungskatalog 1899. Unter: Ausstellungsleitung S. 9  
Ebd. Glaspalastausstellungskatalog 1901. Unter: Ausstellungsleitung S. 12

<sup>742</sup> Ebd. Glaspalastausstellungskatalog 1920., Ausstellung der Künstlergenossenschaft S. 65-67

<sup>743</sup> Zur Abbildung: Werkverzeichnis der Wagner - Ausstellung, Auszüge aus dem Katalog der Glaspalastausstellung 1920. Quelle:  
[http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://mdz1.bib-bvb.de/~db/bsb00002427/images/&projectdirectory=glaspalast&templateurl=templates2&collectionurl=http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de\(S.65-66\)](http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast/zendindex.html?zendurl=http://mdz1.bib-bvb.de/~db/bsb00002427/images/&projectdirectory=glaspalast&templateurl=templates2&collectionurl=http://www.bayerische-landesbibliothek-online.de(S.65-66))  
Zugriff vom 05.12.2010

Bei der Auswahl der Bilder für diese Ausstellung hatten die Organisatoren bestimmte Kriterien, z.B. die Hervorhebung charakteristischer Züge an Wagners Werken und die Präsentation seiner künstlerischen Vielseitigkeit, ausgewählt:

- Die zahlreichen ungarnspezifischen Bilder wie die Pusztabilder und Tierdarstellungen weisen auf Naturliebe und starke Heimatverbundenheit hin.
- Die klassischen Themen wie das historische Werk *Konstantin der Große* oder die römischen Soldatenbilder spiegeln Wagners Interesse an der Geschichtsdarstellung, und zwar nicht nur für die Ungarns und Bayerns, sondern für die Gesamteuropas wider.
- Italienische und spanische Architektur, südländische Landschaften sowie die Lebensweise der dortigen Menschen faszinierten ihn ebenso. Auch der Orient zog Wagner an und so entstanden einige Ölbilder mit orientalischen Landschaften, Innen- und Außengebäuden und orientalischen Tänzerinnen.
- Kämpfende Stiere, Pferde und Esel zählten ebenso zu seinen Lieblingsmotiven.

Die Ausstellung bot einen schönen Querschnitt aus Wagners Werken und hinsichtlich des gesamten künstlerischen Schaffens dieses Malers. Die Tageszeitung *Münchner Neueste Nachrichten* fasste anlässlich dieser Ausstellung Wagners künstlerisches Schaffen wie folgt zusammen:

„Er hatte sich zu einer Eigenart entwickelt, die gar zu weit ablag von dem, was man seit etlichen Jahrzehnten unter Malerei verstand, entwickelt zu einer seltsamen Härte des Vortrags, die ihre Ursachen wohl nur in einer besonderen physiologischen Verfassung seines Sehapparates haben konnte. Er sah alles wie im allerschärfsten Licht und mit einer unerbittlichen Klarheit, die wahrhaft Malerisches nicht mehr aufkommen, seine Meisterschaft, Form und Bewegung zu geben, nicht mehr zur vollen Geltung gelangen ließ. (...) Wir sehen, dass sein Besitz an zeichnerischer und malerischer Erfahrung schlechthin enorm war, viel größer als bei manchen, die ihren Ruhm nicht überleben mussten. Man spürt in den älteren Stücken die Piloty-Schule, in die der 1838 in Budapest geborene Künstler geraten war, spürt aber auch den Erdgeruch der heimatlichen Scholle noch in Münchner Werken, in seinem tiefen Verständnis für das Pferd und die Erscheinung des Vieh`s [sic!], die Pusztalandschaft. (...) Welch ein umfangreiches Gebiet beherrschte seine Kunst!“<sup>744</sup>

---

<sup>744</sup> Die Kunstaussstellung im Glaspalast. Die Sammelausstellungen. In: Münchner Neueste Nachrichten. 27.07.1920.

Im nächsten Abschnitt wird ein Puszta-Bild aus der oben erwähnten Gruppe vorgestellt: *Puszta Bauern bei ihrer Arbeit und mit ihren Sitten*. Die künstlerischen Innovationen des "neuen Wagner" lassen sich daran recht gut zeigen und verständlich machen.

### 3 Bildbetrachtung

#### 3.1 Beschreibung des Gemäldes *Pfingstrennen in Debreczin*

Auf dem Gemälde *Pfingstrennen in Debreczin* (Abb.101-101b.<sup>745</sup>) (auf Ungarisch heißt diese Stadt Debrecen ohne z) sehen wir eine Episode aus einem traditionellen Pferdewettrennen in der Puszta bei Debrecen. Traditionell fanden (und finden heute noch) die Pfingstrennen immer im Rahmen eines großen Festes an Pfingsten statt.

Wagners Darstellung spiegelt sehr authentisch die frühsommerliche Festatmosphäre im zarten Sonnenstrahl wider. Das Pferdewettrennen hat gerade begonnen: Auf der linken Seite zeigt sich bereits der schnellste Reiter. Auf der rechten Bildhälfte, neben der Rennbahn, sieht man einen jungen Mann mit einer roten Flagge, das Zeichen zum Start. Alle Pferde galoppieren stürmisch los. Ihre heftigen, schnellen Bewegungen wirbeln dabei viel Staub auf und diese Staubwolke verdeckt auch auf dem Bild einen Teil der rechten Seite des Hintergrunds. Die beiden ungarischen Trikoloren mit ihren Farben Rot Weiß Grün, die Symbole Ungarns als Königreich, das 1867 ja wiederhergestellt wurde, sind für den sachkundigen Betrachter auch hinter all dem aufgewirbelten Staub zu erkennen.

Die in bunte Tracht gekleideten Reiter zeigen keine Balanceprobleme bei dem rasanten Ritt; sie beherrschen ihre Pferde sicher. Meist setzt sich schon nach ein paar Metern der schnellste

---

<sup>745</sup>Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Pfingstrennen in Debreczin. 1875. Öl auf Leinwand. 143 x 270 cm. Signiert unten rechts: A Wagner (AW signiert). Inv.-Nr. HK-2487. Hamburger Kunsthalle. Freundlicher Hinweis auf die Bestätigung und Grunddaten zu diesem Gemälde von Dr. Ute Haug (Provenienzforschung/Archiv der Hamburger Kunsthalle) in einer E-F vom 13. Juli 2009. Zitat aus der E-Mail: „Tatsächlich befindet sich das von Ihnen angefragte Gemälde im Bestand der Hamburger Kunsthalle[sic!] und das bereits seit 1900. Es kam durch das Vermächtnis von Gottlieb Leonhard Gaiser (1817-1892) ins Museum. Herr Gaiser betrieb seit Ende der 1840er Jahre Handel mit Palmöl aus Westafrika. Er betrieb dort in den besten Zeiten 30 Faktoreien an der Westküste und 15 im Landesinneren. Hauptsächlich importierte die Firma Palmkerne, aus denen mit der Gaiser-Methode Palmöl erzeugt wurde. Gaiser baute die Ölfabrik Gaiser & Co in Harburg (Heute Hamburg-Harburg). Unter dem Namen Gaiser & Witt erwarb er in Kamerun verschiedene Niederlassungen und in Kamerun gründete er die Hamburg-Afrika-Gesellschaft. Somit wurde Gaiser zum größten Importeur von Palmölprodukten. Später verkaufte er seine Ölmühle an den Fabrikanten Friedrich Thörl.“ Von Ute Haug empfohlene Literatur hierzu: Oskar Berggruen: Aus dem Wiener Künstlerhaus, in: Zeitschrift für Bildende Kunst. Beiblatt zur Zeitschrift für Bildende Kunst 1875, Jg. 11, Nr. 8, Sp. 118-122, S. 119; Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1900, Hamburg 1901, S. 19; Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der neueren Meister, hrsg. von Alfred Lichtwark, Hamburg 1910, S. 187, Nr. 1; Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, bearb. von Eva Maria Krafft, Carl-Wolfgang Schumann, Hamburg 1969, S. 398; Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, bearb. von Jens E. Howoldt u. Andreas Baur, Hamburg 1993, S. 221.

Reiter durch, wie in diesem Bild, und jubelnd winkt er mit seinem schwarzen Trachtenhut der Zuschauermenge zu. Gleichzeitig bringt er sein Pferd ohne große Anstrengung zum Stillstand.

Wagner achtete sehr genau auf die natürlichen Züge bei Mensch und Tier: Das führende dunkle Pferd schaut nach unten, weil sein Reiter die Zügel strafft und als Sieger nun sein Pferd langsamer werden lässt. Der Maler beteiligt den Betrachter so intensiv an seiner genauen Wiedergabe, als säße er selbst im Sattel. Eben solchen Realismus bringt der Künstler bei der feinen Zeichnung sämtlicher anderen Pferde mit ihren Reitern zutage, denn alle beugen sich nach vorne, wie auch beim schnellen Ritt die Köpfe der Pferde nach vorne fliegen und die Mähnen nach hinten flattern. Die Gestik und Mimik der Pferdereiter schildern ebenso lebendig Konzentration und betonen ihre Willenskraft. Jeder sieht, dass Pferd und Reiter bis zum Ende des Rennens an ihre Grenzen gehen. Wagner scheut keine Mühe bei der Ausarbeitung feinsten Einzelheiten.

Über die realistisch dargestellte Freude des schnellsten, grüßenden Reiters hinaus sind diese Mimik und Gestik auch als Präsentation eines politisch freien stolzen Ungarns zu deuten. Wagner bringt typische Präsentationsgebärden des wiederhergestellten Königreichs Ungarn, wie die Nationalflagge im Hintergrund, zur Geltung. Die rechte Hand mit dem Hut des führenden Reiters streckt sich triumphierend nach oben wie auch die Fahne im Hintergrund nach oben zeigt. Die anderen Pferdewirte gebrauchen die typische Lederpeitsche, schließlich geht es auch für sie um alles!

Im nahen Hintergrund, neben der Rennbahn, sieht man die Zuschauer. Das Gelände ist voll mit Reitern, Pferden und heiteren Gästen. Aus dem Zuschauerfeld ragt wieder die Trikolore als Merkmal des erneuerten Identitätsbewusstseins nach jahrzehntelanger Fremdherrschaft hervor. Den weiten Hintergrund bildet eine grüne Landschaft mit Pappeln und Büschen. Nebenan erstreckt sich eine Viehweide mit der typischen Konstruktion eines ungarischen Ziehbrunnens. Wagner schließt auch den Hintergrund mit zwei ungarischen Flaggen ab.

Das Pfingstrennen bzw. Pfingstkönigreich (pünkösdi királyság) bildete in Ungarn im 19. Jahrhundert ein jährliches Großereignis. Noch heute lebt diese Volkstradition in bestimmten Regionen der ungarischen Tiefebene, z.B. in Hortobágy und in Bugac Puszta. Im Zentrum der Feiern steht die Wahl der Pfingstkönigin und des Pfingstkönigs. Es handelt sich um einen Wettbewerb unter jungen Männern mit Pferderennen und Stockziehen. Der Gewinner darf ein Jahr lang sein "Königreich" regieren. Das heißt, dass er zu Hochzeiten und Festen im Dorf als Ehrengast eingeladen wird. Er kann in den Dorfkneipen kostenlos trinken, während sein Pferd

von anderen bewacht wird. Dieses Brauchtum bildet den Hintergrund des dargestellten Rennens, den Wagner natürlich genau kannte und stolz als typische Szene für sein Ungarn herausstellte.

## **Bildaufbau**

Wagner gab diesem Gemälde ein Längsformat. Trotz der ereignisvollen, dichten Szene können im Bild eine logische Aufteilung und Übersicht erkannt werden:

Der **Vordergrund** nimmt fast die Hälfte der Bildfläche ein. Hier spielt sich das Pferderennen ab. Den Handlungsbeginn schob Wagner auf die rechte Seite des Vordergrundes, wodurch der Betrachter in die rechte Seite des Bildes geführt wird. Der **Hintergrund** ist in mehrere Partien aufgeteilt:

- Neben der Laufbahn erstreckt sich eine grüne Fläche. Von dort beobachten königliche Soldaten als Wettkampfrichter den Ablauf.
- Hinter den Soldaten sehen wir die Zuschauer sowie eine Tiergruppe mit Pferden und Kühen. Ein Holzzaun trennt diesen Raum von der Laufbahn.
- Im weiteren Hintergrund stehen im Grünen Büsche und Pappeln, der typische Ziehbrunnen und das nationale Symbol, die Nationalflagge in Rot Weiß Grün.

Wagner komponierte alle seine Werke sehr präzise, wie sein Meister Piloty, und dennoch wirken sie naturnah. Die architektonische Genauigkeit macht die Bildkonstruktion übersichtlich. Der breite Vordergrund mit dem zentralen Motiv erlaubt dem Betrachter einen schnellen Bildeinstieg. In wenigen Sekunden erschließt sich sofort das ganze Bild, Fläche für Fläche. Dank des Längsformats kann ein detaillierter Einblick in die Landschaft und in das Ereignis gewonnen werden. Die **Hervorhebung eines Zentrums** durch eine bewusste Flächenaufteilung gehörte zu den wichtigsten Merkmalen der Piloty-Schule. Wagner übernahm diese Kunst ohne Schwierigkeiten. Der Hauptdarsteller wird in seinen Bildern bis zur Markierung durch psychologische Eigenschaften herausgestellt. So erleben wir in Wagners Bild den führenden Reiter auf seinem schwarzen Pferd, wie er seinen Hut schwenkt und sein Pferd zügelt. Mit Mimik und Gestik zieht dieser Sieger magnetartig die Blicke des

Betrachters auf sich und man fühlt sich in diese ganze Szene einbezogen. Eine solche magnetische psychologische "Spielerei" übernahm Wagner als Stärke seines Professors Piloty, die er jedoch in eigener Interpretation weiterführte.

## **Farbgebung**

Das Gemälde stellt eine Momentaufnahme aus der oben erwähnten bäuerlichen Sitte dar, die traditionsgemäß unter freiem Himmel stattfindet. Die **Farbpalette** ist anders als bei Wagners historischen Darstellungen. Man sieht kaum Spuren der dunklen Töne des so genannten "Atelierstils". Die frühsummerliche Atmosphäre tritt durch die Pastelltöne der Farbspiele, den Wechsel der hellen, frischen Grüntöne wie auch durch das Vibrieren von hellem Beige gelb und Grauviolett im Bodestaub beeindruckend zum Vorschein.

Die neuen freilichtmalerischen Impulse kommen in diesem Gemälde sehr gut zur Geltung. Eindrucksvoll lässt Wagner uns den Übergang der Jahreszeiten erleben: den Ausgang des Frühlings und den Eintritt des Sommers in seiner Puszta. Zart hellblau strahlt der Himmel vor leicht beigem Hintergrund. Im Vordergrund wirbelt der hellbeige-grauviolette Staub und die Grüntöne wechseln sich ab: Einmal Lindgrün, im Kontrast dazu intensiv leuchtendes Grasgrün und ein in Verbindung mit Pappeln und Büschen dunkles Olivgrün schaffen ein Bild voller Lebensfreude. Dabei weist Wagner immer auch auf die nationale Zugehörigkeit hin: Die grünen Flecken werden hier und da mit kleinen roten Tupfern durchsetzt (z.B. bei der roten Weste des jubelnden Reiters, im Grasfeld oder beim roten Rock der Bäuerin links und ebenso wieder im Gras) und die rot-grünen Stellen sind oft mit Weiß ergänzt, als Hinweis auf die Farben der ungarischen Nationalflagge.

Die Pastellfarben im Hinter- und Vordergrund bilden einen Kontrast zu den dunkelbraunen und schwarzen Pferden. So erscheinen die mit Weiß aufgehellten Stellen so, als ob auf die dunklen Farbfelder das natürliche Licht der Sonne scheint. Das gleichmäßige Arrangement der hellen und dunklen Farbtöne sorgt für einen gewissen Ausgleich im Bild. Die ergänzenden Farben (d. h. im Farbkreis gegenüberstehende Farben, auch Komplementärfarben genannt) erscheinen wie das Gelbbeige mit dem Hellviolett oder Rot mit Grün oder zartes Hellblau mit hellem Gelb. Sie untermauern den Einfluss der modernen Freilichtmalerei Frankreichs und machen das Bild unter Verzicht auf grell konkurrierende Reize angenehm anschaulich. Die Anwendung vom dunklen bläulichviolett bzw.

bläulichgrauen Schatten statt einem reinen Schwarz setzt ebenfalls Zeichen in dieser Richtung.

### **Wagners Vorstudie zum Gemälde *Das Pfingstrennen in Debreczin***

Die Wiedergabe solch naturtreuen Farberlebens erforderte von Wagner blitzschnelle Skizzenarbeit und dabei ein geradezu wissenschaftlich genaues Vorgehen. Nur so konnte er den schnell wechselnden Lichtverhältnissen und den rasanten Bewegungen von Pferden und Reitern gerecht werden. Es galt dabei, Eindrücke von den Motiven zu skizzieren und aufzunehmen, die Farbspiele in Licht und Schatten wiederzugeben und das Ganze im Atelier fertig zu komponieren.

Wie oben erwähnt, folgte Wagner den weiteren Farbaufspaltungen der Fläche bei den impressionistischen Malern nicht. Eine Skizze, die Vorstudie des *Pfingstrennens* (Abb.102.<sup>746</sup>) die sich in der Ungarischen Nationalgalerie befindet, zeigt jedoch, dass die impressionistische Methode der Zerlegung der Flächen in Farben dem Künstler keine Schwierigkeiten bereitete.<sup>747</sup> Wie wir sehen, handelt es sich bei Wagners Studien um schnell zusammengefasste Skizzen. Dabei sind die einzelnen Bildelemente durchaus locker nebeneinandergesetzte Farbflecken und Farbstreifen, ähnlich wie bei den französischen Impressionisten. Auf diese Tendenz deutet auch eine andere Skizze mit Reitern von Wagner hin, die ebenso von der Ungarischen Nationalgalerie aufbewahrt wird. Doch Wagner trieb die Farbzerlegung nicht mehr weiter, sondern verfolgte -wenige Schritte vor jenem progressivsten Impressionismus- seinen persönlichen Malstil.

### ***Das Pfingstrennen in Debreczin: ein Gemälde der wilden Bewegungen***

---

<sup>746</sup> Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Csikósverseny (Pferdehirtenrennen). Um 1870. Öl auf Leinwand. 44 x 22,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria in Budapest (Ungarische Nationalgalerie in Budapest). Invt.nr.FK4196.

<sup>747</sup> Hierzu auch Wagners Bild *Száguldó lovasok* (Rennende Reiter) (Abb.103).

Zur Abbildung: Sándor (Alexander) Wagner: Száguldó lovasok (Rennende Reiter). Um 1870. Öl auf Leinwand. 22,3x 44cm. Magyar Nemzeti Galéria in Budapest (Ungarische Nationalgalerie in Budapest). Invt.nr.57.93 T.



Wagner wollte nie ein revolutionärer Künstler sein. Er schilderte mit offensichtlichem innerem Engagement kraftvolle Szenen aus Alltag und Festtag der einfachen Bevölkerung. Wilde, vom Menschen gebändigte Pferde sind in der Kunst als urwüchsiges Kraftsymbol, als welches sie seit Menschengedenken gelten, dargestellt. Diese mitreißenden Bewegungen will Wagner dem Betrachter suggerieren. Insofern hat diese dargestellte Kraft in der Tat etwas Mitreißendes, wobei diese Wirkung sicher im Sinne Wagners nicht nur bei ungarischen Betrachtern beabsichtigt ist. Die Kenntnis Wagners von der Anatomie des Menschen wie der Tiere hat etwas Faszinierendes. Hier wird der Einfluss seines ungarischen Freundes und Künstlerkollegen Bertalan Székely, eines ausgesprochenen Pferdenarren, deutlich, mit dem er auch gemeinsame Reisen in die Puszta unternahm.

### **XIII Josef Bühlmann und Sándor (Alexander) Wagner: *Panorama von Rom mit dem Einzug Constantins im Jahre CCCXII (1888/1889)***

#### **1 Das Interesse für antike Themen und Panoramabilder im 19. Jahrhundert in Bayern**

Das Ziel der Münchner Panoramagesellschaft, die der Auftraggeber des Bühlmann-Wagner-Rompanoramas war, bestand darin, das an Architektur äußerst reiche antike Rom und ein historisches Ereignis, welches für das europäische Christentum eine wichtige Rolle spielte, faktisch möglichst getreu und fotorealistisch exakt rekonstruieren zu lassen. Bei der thematischen Auswahl war das damals allgemeine Interesse für die Antike in der bayerischen Hauptstadt entscheidend. Ausgehend von der starken Kunstförderung des Wittelsbacher Königshauses bis hin zur Errichtung einer eigenen Malklasse für realistische, **monumentale Historienmalerei** an der Kunstakademie (wie oben beschrieben), wurde der antiken Geschichte und Architektur besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Daher waren in München die Voraussetzungen für ein gelungenes, möglichst getreues und optisch realistisches Rompanorama-Projekt optimal. (Der exzellente Ruf der realistischen monumentalen Historienmalerei der Münchner Kunstakademie wurde bereits angesprochen.)

Mediengeschichtlich gesehen waren im 19. Jahrhundert großformatige Bilder wie z.B. monumentale Fresken, Ölbilder sowie Panoramabilder<sup>748</sup> sehr populär. Zu dem letzteren, damals sehr beliebten Medium schreibt Wolfgang Kehr, dass „die Panoramen [...] nicht mehr Tafelbild und noch nicht Kino [waren]. Mit ihrer Tendenz zu einem perfekt illusionistischen Realismus faszinierten sie auch das nicht kunstverständige Publikum. Man könnte sie als Vorläufer einer virtual Reality bezeichnen, denn schon in den Kommentaren zu den ersten Panoramen wird von der Unmöglichkeit gesprochen, sich der Täuschung zu entziehen.“<sup>749</sup> Vor allem in der bayerischen Hauptstadt ging dies auf eine längere Tradition zurück. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich diese Stadt neben der Fresken- und Monumentalölbildmalerei auch zu einem der wichtigsten europäischen Zentren der Panoramamalerei.<sup>750</sup>

### **1.1 München als ideale Stadt für die Popularisierung des Bühmann-Wagner-Rompanoramas (Abb.104.<sup>751</sup>, 105.<sup>752</sup>, 106., 106a.<sup>753</sup>)**

Einen guten Anlass zur Popularisierung des *Rompanoramas* stellte beispielsweise die 1888 eröffnete Münchner Internationale Kunstausstellung dar. Die Panoramagesellschaft erhoffte sich durch dieses Weltereignis eine viel größere Besucheranzahl für dieses Meisterwerk (nicht nur Kunstverständige, sondern auch einfache Kunstliebhaber wurden erwartet). Die Kalkulation der Panoramagesellschaft bestätigte sich. Franz von Reber schreibt über das Ereignis wie folgt: „Der glänzende Erfolg ist bekannt. Er vermochte sich trotz des im Jahre 1888 durch die große Kunstausstellung wie durch die gleichzeitige deutsche Kunstindustrie-Ausstellung entstandenen Ueberschusses [sic!] des Gebotenen siegreich zu behaupten, und die Zugkraft des Werkes ging auch im Jahre 1889 trotz der Münchner internationalen

<sup>748</sup> Mehr zum Thema *Allgemeine Beliebtheit der Panoramabilder im Deutschen Reich am Ende des 19. Jhs.* In: Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Syndikat Verlag. Frankfurt 1980. Hierzu auch: Oettermann, Stephan: Die Reise mit den Augen. Orama in Deutschland. In: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Stroemfeld/Roter Stern Frankfurt a. Main 1993. Auch noch: Comment, Bernard: Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst. Nicolaische Verlagsbuchhandlung Berlin 2000. S. 8.

<sup>749</sup> Zitiert nach Forster Gisela, sie weist in ihrer Dissertation auf die genaue Quelle dieses Zitats hin: Kehr, Wolfgang: Kunstpädagogik in der Erlebnisgesellschaft. Unveröffentlichtes Manuskript 1998. In: Forsters Dissertation: Forster, Gisela: Die rekonstruierenden Bildwelten des Kunstdidaktikers, Architekturzeichners und Architekten Josef Bühmann (1844-1921). Selbstverlag. Berg 1999. S.50. Prof. Dr. Wolfgang Kehr ist Ordinarius am Institut für Kunstpädagogik der LMU, München. Zu kunstgeschichtlichen Themen und zur Theorie und Praxis der Kunsterziehung schrieb er zahlreiche Bücher und Artikel z.B. *Geschichte der Münchner Kunstakademie in Bildern* oder *Die Akademie der Bildenden Künste München. Kreuzpunkt europäischer Kultur.*

<sup>750</sup> Hierzu mehr in: Schiermeier, Franz: Panorama München. Illusion und Wirklichkeit. München als Zentrum der Panoramaherstellung. Schiermeier Verlag. München 2009

<sup>751</sup> Zur Abbildung Sándor Alexander Wagner: Ónarckép (Selbstbildnis). Reproduktion. Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie. Inv.Nr.10612/59.

<sup>752</sup> Zur Abbildung: Josef Bühmann. Bildquelle: Yadegar Asisi: Rom CCCXII. Panometer Leipzig 2006.

<sup>753</sup> Zur Abbildung: 1c: Panoramagebäude in der Theresienstraße. Bildquelle: Franz Schiermeier: Panorama München... 1d: Schnitt durch das Gebäude 1e: Grundriss des Gebäudes, Hierzu auch: Yadegar Asisi: Rom CCCXII.17.

Jahresausstellung keineswegs zurück. Es kann daher wohl keinem Zweifel unterliegen, dass die epochenmachende Darstellung auch in den nächstfolgenden Jahren, in welchen sie einigen der größten Städten des Continents, vorab Berlin, zugänglich gemacht werden soll, ihre Bedeutung bewähren, ja an Celebrität noch gewinnen werde.<sup>754</sup>

## 1.2 Die erhaltene Überlieferung des Originalbildes

Das Bühlmann-Wagner-Rompanorama existiert heute nicht mehr. Überliefert ist das Original nur noch in Form von Leporellos (Bilderserien in Faltbuch): Zwei unterschiedlich große Reproduktionen in Leporelloform befinden sich in der Architektursammlung der Münchner Technischen Universität.<sup>755</sup> Dieses Material besteht jeweils aus drei Teilen: der Abbildung des Rundbildes (das größere Format ist: ca. 2 m lang und ca. 80cm hoch, das kleinere ist ca. 1 m lang und 40 cm hoch), einer Erklärung des Werkes und dem Textbuch, das Franz von Reber zusammengefasst hatte.<sup>756</sup> Diese großformatigen Repros in Leporelloform sind nur mit Genehmigung in der Architektursammlung des Museums der Technischen Universität in München zugänglich. Das oben erwähnte Textbuch von Reber mit dem Titel *Panorama von Rom* wurde 1888 und 1890 von der Münchner Panorama Gesellschaft herausgegeben<sup>757</sup> (Abb.107.). Die Veröffentlichung der zwei großformatigen Reproduktionen im kleinen Faltbuchformat geschah ebenfalls 1890.<sup>758</sup> (Abb.108.)

## 1.3 Auftraggeber des Rompanoramas

Bei diesem prächtigen Rompanorama-Projekt handelte es sich um ein 1888/89 konstruiertes zylinderförmiges historisches Monumentalbild<sup>759</sup> für das Münchner Panoramagebäude. Die

---

<sup>754</sup>Reber, Franz von: Panorama von Rom. Textbeilage zu: Roma. Das alte Rom im Jahre 312 n. Chr. Rundgemälde von Professor Joseph Bühlmann und Professor Alexander von Wagner. Hanfstaengl Verlag. München 1890. S.1. Zitiert nach Forster Gisela: Die rekonstruierenden Bildwelten des Kunstdidaktikers, Architekturzeichners. S.51.

<sup>755</sup> Abbildungen hierzu auch in der Bühlmann Dissertation von Gisela Forster ab S.71.

<sup>756</sup>Inv. N.3088 a (Th) B 154, Architektursammlung der TU München

<sup>757</sup> Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312. Mit einer Orientierungstafel. Verlag der Panoramagesellschaft München. München 1888.

2. Panomara von Rom. Mit dem Einzug Constantins im Jahre CCCXII. Von Franz von Reber. Mit einer Orientierungstafel, der Skizze des Panoramas und 23 Textillustrationen. 2. Auflage. Verlag der Panorama Gesellschaft München. München 1890.

<sup>758</sup>Die Reproduktionen des Rompanoramas wurden von dem Münchner Hanfstaengl Fotostudio gefertigt und unter dem folgenden Titel herausgegeben: Das alte Rom. Triumphzüge Kaiser Constantins im Jahre 312 n. Chr.Franz Hanfstaengl Kunstverlag A.G. München 1890. Hinweis auf diese Publikation auch in: Münchner Neueste Nachrichten 07.12.1893.

<sup>759</sup>Die erste Eröffnung dieses Rundbildes in dem Münchner Panoramagebäude war 1888. Nach der Fertigstellung 1889 fand die zweite statt. Quellen hierzu: Mehrere Presseberichte und Werbeanzeigen zum Rompanorama in dem Bayerischen Kurier und Münchner Fremdenblatt

Maße der dort ausgestellten Rundbilder betragen 15 Meter in der Höhe und 120 Meter in der Länge,<sup>760</sup> was eine gewaltige Gesamtfläche von 1800 Quadratmetern ergab.<sup>761</sup>

Der Auftraggeber dieses Kunstwerks war die Münchner Panoramagesellschaft, deren Hauptsitz sich in dem palastartigen Panoramagebäude in München in der Theresienstraße 78 befand.<sup>762</sup> Das Ausstellungsgebäude dieser Gesellschaft wurde 1880 eigens für runde Monumentalwerke errichtet und es maß 40 Meter in der Breite und Tiefe. Es wurde nach den Plänen des in Frankfurt tätigen Architekten Ing. Seestern-Pauly erbaut. Seestern-Pauly verfügte über Erfahrung, denn er baute 1879 das Main-Panorama in Frankfurt/Main, 1891 dann das Panorama in Hamburg-Dammtor.<sup>763</sup> Der direkte Auftraggeber des Bauprojekts und der Erwerber des Bauplatzes in der Theresienstraße 78 war dabei das 1848 gegründete Frankfurter Bankhaus Erlanger & Söhne.<sup>764</sup>

#### 1.4 Die Künstler des *Rompanoramas*

Den offiziellen Auftrag für das *Rompanorama* erhielt zunächst der schweizerische Architekt und Akademieprofessor für Bauzeichnen, Bauformlehre und Perspektive Josef Bühlmann.<sup>765</sup> Als Architekt war er durch seine Teilnahme am Architekturwettbewerb *Reichstag Berlin* über die Grenzen Bayerns hinaus bekannt. In der 1986 herausgegebenen Publikation von Winfried Nerdinger *Die Architekturzeichnung* sind einige seiner Reichstag-Zeichnungen, die im Museum der Technischen Universität in München aufbewahrt werden, veröffentlicht.<sup>766</sup>

In erster Linie ist das Rompanorama als bauzeichnerische Rekonstruktion des antiken Rom mit seinem ganzen Reichtum an prachtvoller Architektur und Skulpturen gedacht. Schon die kleinen aneinandergefügten skizzenhaften Zeichnungen zum Großpanorama aus der Feder Bühlmanns, die sich ebenfalls in der Architektursammlung der Technischen Universität

---

zwischen 1888-1893. Auch in: Geschichte der Rekonstruktion - Konstruktion der Geschichte. Ausstellungskatalog. Hrsg.: Winfried Nerdinger, Markus Eisen und Hilde Strobl. Prestel Verlag. München 2010. S.398.

<sup>760</sup>Vgl.: Sándor Wagner Emlékezési. In: Vasárnapi Újság. 01.Mai.1910 18.szám (Nr.) 57.évf.(Jhg.)

<sup>761</sup> Vgl.: Schäche, Wolfgang: Josef Bühlmann und Alexander von Wagner – Die Schöpfer des Rom-Panoramas von 1888. In: Yadegar Asisi: Rom CCCXII. Panometer Leipzig. 2006. S.17. Hierzu auch: Franz Schiermeier: Panorama München.

<sup>762</sup> Stadtarchiv München: Münchner Adressbücher 1887. Verzeichnis der Bureau- und Geschäftslokalitäten. S.44.

<sup>763</sup> Vgl.: Detert/Ballenstedt: Architektur. Bd.1. Reinhard Welz Vermittler Verlag. Mannheim 1900. S.192. Digitalisiert auf: <http://books.google.de/books?id=xZD5jhN5Nr4C&pg=PP1&dq=.:+Detert/Ballenstedt:+Architektur.+Bd.1&hl=de&sa=X&ei=JtTdT4u0FYiC4gT7r72NCg&sqj=2&ved=0CDoQ6AEwAA#v=onepage&q=Seestern-Pauly%20&f=false> Zugriff vom 17.06.2012

<sup>764</sup> Vgl.: Schäche, Wolfgang: Josef Bühlmann und Alexander von Wagner. In: Yadegar Asisi: Rom CCCXII. S.15.

<sup>765</sup> Saur Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd.15. K.G.Saur. München-Leipzig 1997. S.37.

<sup>766</sup>Beispielsweise in: Nerdinger, Winfried: Die Architekturzeichnung. Prestel Verlag. München 1986. S.129ff.

München befinden, zeugen von meisterhaftem räumlichem, dreidimensionalem und perspektivischem Denken sowie dem zeichentechnischen Können dieses Architekturprofessors. Für dieses riesige linienbestimmte technische Kunststück musste Bühlmann selbst erst einen speziellen Apparat entwickeln, mit dem er in der Lage war, seine Zeichnung auf die in der Horizontalen (conca) und in der Vertikalen (convex) gebogene und aufgespannte Leinwand optisch gerecht aufzutragen. Bühlmann wurde bei seiner Arbeit von mehreren Mitarbeitern unterstützt.<sup>767</sup>

Neben dieser Ingenieurleistung war eine kunstmalerische Darstellung des für das christliche Europa so wichtigen Ereignisses gefragt,<sup>768</sup> das den Einzug Constantins in Rom entsprechend feierlich darstellte. Für diese gewaltigen Ansprüche, Historienbild mit Architektur-Landschafts- und Figurenmalerei zu vereinen, musste erst einmal laut Franz von Reber, dem zeitgenössischen Verfechter dieses Panoramabildes, ein Künstler ersten Ranges gefunden werden, „welcher geneigt und in der Lage war, die konstruktive Zeichnung zu einem den künstlerischen Anforderungen der Gegenwart und speziell der Panoramamalerei entsprechendem Bild auszugestalten. Es war ein Glück, Professor Alexander Wagner für das Unternehmen gewinnen zu können.“<sup>769</sup> Reber, als Interpret des Rompanoramas, ging mit seiner Auslegung weiter und schrieb „[d]enjenigen, welche bei der Einleitung der Angelegenheit beteiligt waren, konnte ja nicht unbekannt sein, dass kein deutscher Meister gefunden werden könnte, der mit der Antike vertrauter wäre, [sic!] als Wagner, welcher schon wiederholt durch klassische Kulturbilder die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise auf sich gezogen hatte. Ebenso bekannt ist es allen, dass kaum einer der Luft des europäischen Südens nach Farbe und Ton in größerer Treue und mit mehr Verständnis nahe gekommen sei, [sic!] als er. Mit der Überwindung der zahlreichen mit einem solchen Unternehmen nothwendig [sic!] verbundenen Schwierigkeiten wuchs die Begeisterung für die Sache und schon im Juli 1886 nach Vollendung der Farbenskizze wurde der Vertrag mit der Panoramagesellschaft München geschlossen. Den Rest des Jahres verbrachten die beiden Künstler in rastlosen Studien in Rom, wo auch durch Professor Wagner ein Aquarellbild vom Capitolsturm aus entstand, welches zwar die Erscheinung der Stadt in der Gegenwart gab, aber doch die landschaftliche Stimmung begründete [sic!] wie sie zu allen Zeiten gewesen sein muss und dem Werke unentbehrlich war. Auch fehlte es nicht an Gelegenheit, dort manches für den figürlichen und gerätlichen Teil vorzubereiten, was der künstlerischen Schönheit wie der

---

<sup>767</sup>Vgl.: Bühlmann, Josef und Alexander Wagner: Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312. 2. Auflage. 1890. S.6.

<sup>768</sup>Mehr darüber in den folgenden Kleinkapiteln: 1.6 *Das Thema des Rompanoramas im Überblick* und d1.6.1 *Die Bedeutung der Schlacht an der Milvischen Brücke*

<sup>769</sup>Bühlmann, Josef und Alexander Wagner: Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312. 2. Auflage. Verlag der Panorama Gesellschaft in München. München 1890. S.5-6.(Vorwort).

archäologischen Wahrheit zu hohem Werte erwuchs und die figürlichen Kompositionen, welche Professor Wagner unmittelbar nach seiner Rückkehr für die Triumphzugs-Darstellung entwarf, wesentlich förderte.“<sup>770</sup>

## 1.5 Die künstlerische Herausforderung Wagners

Ausgehend von Wagners umfangreichen künstlerischen Unternehmungen (wir haben sie geschildert), sammelte er auch mit großformatigen Bildern ausreichend Erfahrung, um diese in mehrfacher Hinsicht schwierige Aufgabe meistern zu können. Das einzige Problem hätte ihm die Zylinderform der Darstellung bereiten können, da Wagner bisher noch kein rundes Monumentalbild geschaffen hatte. Gemäß dem riesigen Rundformat musste er die figürlichen Kompositionen entsprechend einsetzen. Es galt, Material und Proportionen dem Bildformat und der Flächengröße ohne Entstellungen anzupassen. Der zu den Arbeiten 1886 hinzugezogene Ungar führte dazu monatelange Farbstudien durch und schon wenig später wurden die ersten Skizzen fertig gestellt.<sup>771</sup>

Neben anderen kompositorischen Gesichtspunkten war es wichtig, vor allem auf die Farbtechnik, die Lichtverhältnisse, die Schattierungen und auf die zahlreichen Farbwerte zu achten. Die reliefartige Bildhaftigkeit von Architektur, Landschaft und Figuren sollte die Illusion mehrdimensionaler Naturtreue erwecken. Wie bereits erwähnt, nahmen beide Künstler mehrere Rom-Reisen zur Optimierung ihrer Darstellungsweise auf sich.<sup>772</sup> Dass sich nach dem König von Bayern selbst auch der Prinzregent äußerst großzügig mit Genehmigungen und ebenso spendabel zeigte, stellte dabei einen glücklichen Zufall dar.<sup>773</sup>

Wagner hatte bei der malerischen Ausführung mehrere Helfer. Otto Eckmann<sup>774</sup>, ein gewisser Fricke und der Ungar Ferenc Kozics<sup>775</sup> unterstützten ihn.<sup>776</sup> Eckmann schrieb sich im Oktober 1883 in die technische Malklasse der Münchner Kunstakademie ein und wurde ein

---

<sup>770</sup> Ebd.(Bühlmann, Josef und Alexander Wagner: Rom mit dem Triumphzuge Constantins...1890. Vorwort. )

<sup>771</sup> Vgl.: Schäche, Wolfgang: Josef Bühlmann und Alexander von Wagner – Die Schöpfer des Rom-Panoramas von 1888. In: Yadegar Asisi: Rom CCCXII. S.16.

Auch in: Bühlmann, Josef und Alexander Wagner: Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312. 2. Auflage. S. 5-6.

<sup>772</sup> Siehe oben das Zitat von Reber. Hierzu auch: Schiermeier, Franz: Panorama München. S. 60.

<sup>773</sup> Siehe Abb.67c. Brief von 14.Okt. 1886 (Genehmigung einer Reise nach Italien wegen des Rompanoramas) im Bildanhang.

<sup>774</sup> Mehr zu Eckmanns Biographie in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. von Hans Vollmer. 10.Bd.Veb. E. A. Seemann Verlag. Leipzig 1917. Nachdruck o.J. S. 329-330.

<sup>775</sup> Mehr zu Kozics' Biographie im Anhang: *Wagners Schüler aus Internationalen Kreisen*. Auch in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. 21.Bd.Veb. Leipzig 1927. Nachdruck Hrsg. von Hans Vollmer. o.J. S. 370.

<sup>776</sup> Vgl.: Bühlmann, Josef und Alexander Wagner: Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312. 2. (1890). S.6.

ordentlicher Student Wagners.<sup>777</sup> Bei Fricke handelt es sich höchstwahrscheinlich um Johann Heinrich Theodor Fricke, der sich 1880 in die Antikenklasse der Münchner Kunstakademie einschrieb,<sup>778</sup> aber ob er später ein Student Wagners wurde, konnte durch Quellen nicht belegt werden. Der Dritte, der Ungar Ferenc Kozics, war ebenfalls Student an der Münchner Akademie bei Wagner.<sup>779</sup> Interessant ist, dass sich Kozics in München hauptsächlich mit filigraner Miniaturmalerei befasste. Dennoch bereitete ihm das monumentale Panoramabild offensichtlich kein großes Problem, auch beanspruchen großformatige Bilder mit mehreren Figuren und Architekturdarstellungen ähnlich viel Präzisionsarbeit wie Miniaturarbeiten. Der zeitgenössische Kunstgeschichtsschreiber und Maler Károly Lyka betrachtete Kozics in seinem Buch *Ungarisches Künstlerleben in München* nur als Souvenir-Maler, der vor allem Feen, Froschkönige und Libellen malte. Zweifellos waren seine märchenhaften Miniaturen vor allem bei amerikanischen Interessenten begehrt, wodurch viele von Kozics' Miniaturen in amerikanische Sammlungen gelangten. Was Lyka in seinem Buch versäumte: Kozics auch als Maler von Porträts, Aktmotiven, Tieren und Landschaften darzustellen sowie als Helfer Wagners bei der Ausführung des Rompanoramas.

Die Staatliche Grafische Sammlung in München bewahrt mehrere Skizzenbücher von Kozics<sup>780</sup> auf, die noch aus seiner akademischen Studienzeit stammen. Bereits damals zeigte sich sein starkes Interesse für Frauen- und Männerporträts. Zahlreiche Akte, Frauenbeine und Hände finden sich entworfen in diesen Skizzenbüchern. Auch seine Pflanzen, Landschaften, Pferde und Reptilien sind detailliert ausgearbeitet (Abb.109., a, b, c<sup>781</sup>). Kozics war ein zeichnerisch sehr talentierter und gebildeter Feinmaler, ein Meister im Detail, was Wagner offensichtlich sehr imponierte, und deswegen fiel wohl seine Entscheidung bei der Auswahl eines Helfers bei dem monumentalen *Rompanorama* auch auf Kozics.

## 1.6 Das Thema des *Rompanoramas* im kurzen Überblick

---

<sup>777</sup> Daten zu Otto Eckmann in: Matrikelbuch der Akademie der Bildenden Künste. Digitalisierte Seite: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1883/matrikel-04381](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1883/matrikel-04381) Zugriff vom 13.10.2010.

<sup>778</sup> Daten zu Johann Heinrich Theodor Fricke in: Matrikelbuch der Münchner Akademie. Digitalisierte Seite: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1880/matrikel-03899](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1880/matrikel-03899) Zugriff vom 13.10.2010.

<sup>779</sup> Hierzu mehr im Anhang: *Wagners Schüler aus internationalen Kreisen*. Kleinkapitel: *Wagners Ungarische Studenten*. Ferenc Kozics' Matrikeldaten: Matrikelnummer:3991, Eintritt:10.10.1881, Ort(Faksimile): aus Preßburg (Ungarn), Stand der Eltern: dessen Vater: Photograph, Konfession: katholisch, Alter: 17, Fach bei Einschreibung: Antikenklasse. In: Matrikelbuch: 1841-1884. Digitalisierte Variante: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1881/matrikel-03991](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1881/matrikel-03991) Zugriff vom 24. März.2011

<sup>780</sup> Die Staatliche Grafische Sammlung in München verfügt insgesamt über sechs Skizzenbücher mit den Inventarsignaturen: Skizzenbuch 100,101,102,103,104,105. Das sechste Skizzenbuch befand sich in einem schlechten Zustand. Es wird gerade restauriert (Oktober 2010).

<sup>781</sup> Zu den Abbildungen: Bildquelle: die oben genannten Skizzenbücher. Eine mündliche Fotogenemigung erhielt die Autorin vor Ort, in der Staatlichen Garfischen Sammlung, München.

Der Inhalt des Rompanoramas hängt mit der Regierungszeit der römischen Kaisern Maxentius (geb. 280, gest. 312 -Regierungszeit: von 306 bis 312) und Constantin (geb. zwischen 275 und 285 in Naissus heute Nis in Serbien, gest. 337 -Regierungszeit 306 bis 337) zusammen. Maxentius war der Sohn eines Kaisers des Römischen Reiches, ähnlich wie Constantin. Der Vater von Maxentius, Maximian, regierte von 286 bis 305 als Unterkaiser (Caesar), dann als Kaiser (Augustus). Er wollte seine Erbansprüche nicht durch die Regelung der Tetrarchie<sup>782</sup> einschränken lassen eine Auseinandersetzung war daher vorauszusehen. Maxentius wurde 306 in Rom von den Prätorianern zum Kaiser ausgerufen,<sup>783</sup> aber von den regierenden Augusti im System der Viererherrschaft (Galerius, Severus, Maximinus DaiaundConstantius) nicht als legitimer Kaiser anerkannt. Besonders Galerius verweigerte ihm die Anerkennung.<sup>784</sup> Maxentius gelang es aber 307, kurz nach seiner Machtübernahme, die Truppen von Severus und Galerius niederzuschlagen, und somit gewann er die Machtherrschaft über Mittel- und Süditalien, Nordafrika und zeitweise auch über Spanien. 307, kurz nach seinen militärischen Erfolgen befand sich Maxentius in einer unglücklichen Lage. Die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit im Römischen Reich war nicht groß. 308 brach in Afrika ein Aufstand unter der Führung Domitius Alexander gegen ihn aus, was die Getreidelieferung nach Rom blockierte.<sup>785</sup> Der Nahrungsmittelmangel führte in der römischen Hauptstadt zu großer Unzufriedenheit. Das mangelnde Ansehen des Kaisers äußerte sich in einer Straßenschlacht zwischen den Prätorianern und dem Volk. „Man begann ihn als 'Tyannen' zu hassen.“<sup>786</sup> Die Kaiserkonferenz 308 in Carnuntum an der Donau besiegelte Maxentius` Schicksal endgültig. Er wurde zum Reichsfeind erklärt und weiterhin nicht als Kaiser anerkannt. Constantin sah seine Chance gekommen, um den Reichsfeind in Rom zu schlagen.<sup>787</sup> 312 standen sich nun die zwei Gegner an der Milvischen Brücke (Ponte Molle) in Rom gegenüber,<sup>788</sup> wo die Truppen von Maxentius endgültig zusammenbrachen. Als sich die verbleibenden Soldaten vor den Kriegern Constantins in Richtung Rom bewegten, brach die Brücke unter dem Gewicht der Truppe ein. Maxentius und seine Soldaten starben in den Wellen des Tibers. Nach diesem Sieg zog Constantin in Rom als neuer Kaiser ein.

### 1.6.1 Die Bedeutung der Schlacht an der Milvischen Brücke

<sup>782</sup>Vierkaisersystem mit zwei Senioren Kaisern (Augusti) und zwei Unterkaiser (Caesares).

<sup>783</sup>Vgl.: Dörries, Hermann: Konstantin der Große. 2.Auflage. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart 1958.S.22.

<sup>784</sup>Vgl.: Jochen, Martin: Spätantike und Völkerwanderung. Oldenbourg Verlag. München 2001. S.10.

<sup>785</sup>Ebd.. (Jochen, Martin).S.11.

<sup>786</sup>Dörries, Hermann: Konstantin der Große.S. 28.

<sup>787</sup>Hierzu mehr in: Batsch, Christophe/ Egelhaaf-Gaiser, Ulrike/ Stepper, Ruth: Zwischen Krise und Alltag. Franz Steiner Verlag. Stuttgart 1999. S. 260-262.

<sup>788</sup>Vgl.:Schmitt, Oliver: Konstantin der Große (275-337): Leben und Herrschaft. Kohlhammer. Stuttgart 2007.S.150. Hierzu auch: **Dörries**, Hermann: Konstantin der Große.S.28.



Die Schlacht an der Milvischen Brücke zeigte eine richtungweisende Bedeutung vor allem für Europa. Hier ist weniger der Sturz eines Kaisers zugunsten eines anderen wichtig, sondern dieses Ereignis strahlt weit darüber hinaus. Mit dem Triumph Constantins wurde die Verfolgung der Christen ganz abgeschafft und das Christentum von der religio licita zur offiziellen Staatsreligion. Dies bildete die eigentliche Geburtsstunde der Epoche des "christlichen Abendlandes" in der Weltgeschichte. Sowohl die Christen (Christen) als auch die Polytheisten durften ihren Glauben uneingeschränkt ausüben und dem Toleranzedikt von Rom folgte 313 in Mailand ein zweites, dessen Geltungsbereich sich auf ganz Europa erstreckte.<sup>789</sup> Im Wesentlichen schloss es sich der Linie des bereits bestehenden Galerius-Edikts an, das 311 herausgegeben worden war. Das mailändische Edikt ist eher als Ergänzung dazu anzusehen. „Hier wurde vermerkt, dass einerseits den Christen wie auch den Heiden die freie Entscheidung in ihrer Religionswahl zukomme, keinem beider Gruppen wurde die praktische Durchführung untersagt, es durfte sich nun jeder ohne Auflagen und Einschränkungen zum Christentum bekehren, die Gelegenheit der komplett uneingeschränkten Religionsausübung war für die Christen garantiert, aus diesem Punkt folgend – der öffentlichen Ruhe und Ordnung willen – auch dem Nichtchristen und das Ganze wurde angeordnet, dass keinem Amt oder Kult etwas entrissen zu sein scheine. (...) Es erweckt den Anschein, als ob nicht die Christen neben den heidnischen Religion geduldet wurden, sondern als ob das Christentum die oberste Religion ist (...).“<sup>790</sup> -so der Historiker Benjamin Knör.

War Constantin dabei selbst überzeugter Christ, oder benutzte er die christliche Partei nur für seine machtpolitischen Berechnungen, um seine Position zu optimieren? Die Frage nach dem Verhältnis Constantins zum christlichen Glauben ist unter Wissenschaftlern heute jedenfalls immer noch umstritten.

Fakt ist allerdings, dass sich Constantin ziemlich spät zum Christentum bekannte, denn erst 337 ließ er sich, wenige Tage vor seinem Tod, auf seinem Sterbebett öffentlich taufen.<sup>791</sup> Allerdings war das Hinauszögern der Taufe möglichst nah an dem Tod allgemein üblich, um danach garantiert ohne Sünde vor Christus dem Richter zu stehen. Somit ist er in der Tat

---

<sup>789</sup> Vgl.: Schmitt, Oliver: Constantin der Große (275-337)... S.15.

<sup>790</sup> Knör, Benjamin: Die Konstantinische Wende. Studienarbeit.1.Aufl. GRIN Verlag für akademische Texte. München 2007. S.19.

Digitalisierte Version: <http://books.google.de/books?id=LeE2rmLSvtcC&dq=isbn:3640498488>

Zugriff vom 16.11.2010

<sup>791</sup> Hierzu: Dörries, Hermann: Konstantin der Große. S.145. Hier Hinweis auf die Erstquelle: Euseb: Leben Konstantins in Eusebius. Werke. Bd.1.Hrsg.: I.A.Heikel 1902. Übersetzung von Pfäffisch in der Bibliothek der Kirchenväter 1913.

bekennender Christ gewesen sogar mit der damals üblichen Verhaltensweise bezüglich seiner Taufe.<sup>792</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Constantins Erfolg und Machtübernahme die Entstehung und Verstärkung der beschriebenen religiösen Toleranz begünstigten, aber auch durch die Förderung des christlichen Glaubens in Rom gewann das Christentum allmählich immer mehr Einfluss.

### **1.6.2 Die Darstellung des Einzugs Constantins in der Bühlmann-Wagner'schen Koproduktion**

Trotz der entscheidenden Schlacht an der Milvischen Brücke stellt die Koproduktion von Bühlmann und Wagner nicht die kriegerischen Verhältnisse auf dem Schlachtfeld dar. Der Schwerpunkt beim Konzipieren lag nicht auf dem Milvischen Brückenbauwerk und der dort abgelaufenen Handlung. Bühlmann entschied sich stattdessen für die Darstellung des Geschehnisses nach der Schlacht, nämlich für den feierlichen Einmarsch des siegreichen Kaisers mit seinen Soldaten in die Hauptstadt des Römischen Reiches, um ihre **architektonischen Meisterwerke** hervorzuheben.

Bühlmann und Wagner starten ihre Darstellung mit dem Beginn des Einzugs. Station für Station nähern sich die Gruppen dem **Kapitol** (Jupiter), dem kultischen, Jupiter geweihten Zentrum der Stadt. Bis zum Ziel Constantins sind die wichtigsten, prachtvollen Gebäudekomplexe der ewigen Stadt vor die Augen des Betrachters gestellt. Der Einmarsch setzte bei dem **Augustus-Forum** ein und ging weiter, in Richtung Colosseum, zu den Tempeln der Venus und der Roma, zum Titus-Bogen, zur Basilika Aemilia, zum Tempel des Ianus Quirinus, zur Curia, zum Tempel des Cesar, zum Tempel der Vesta, zum Tempel des Castor und des Pollux und führte endlich zum Bogen des Septimus Severus. Der Fußmarsch gelangte weiter zum Juno-Tempel, wo ein Stieropfer stattfand und zum Zielpunkt, dem Capitol. (Abb.110, a, b, c, d, e, f, g)

### **1.6.3 Der Standpunkt des Betrachters und die wichtigsten figürlichen Kompositionen**

---

<sup>792</sup> Ebd. (Dörris, Hermann)

Reber zeigt in seinem erklärenden Text zum Rundgemälde genau auf den Standpunkt des Betrachters. Nach seiner Beschreibung befinden wir uns bei der Betrachtung des Rompanoramas auf dem Kapitol, dem kleinsten der sieben Hügel Roms. Dieser Hügel besteht aus drei Teilen: dem südwestlichen Teil mit dem Palast Caffarelli, der Vertiefung mit den verschiedenen Museen und dem nordöstlichen Gipfel mit der Kirche Santa Maria in Aracoeli. Der Betrachter steht ganz genau auf dem nordöstlichen Gipfel, auf dem sich die Kirche Santa Maria Aracoeli befindet.

Reber thematisiert in der 1890 erschienenen Schrift zum Rundgemälde die dargestellten Menschengruppen. Die wichtigsten **figürlichen Kompositionen** sind: Kaiser Constantin und seine treuen Anhänger beim capitolinischen Nationalheiligtum, empfangen durch den Senat, eine Komposition mit den Hofdamen, unter anderem Constantins Gattin Fausta, Constantins Tochter Constantina und seine Mutter Helena, sowie die christliche Priesterschaft beim Tabularium (das römische Staatsarchiv für Urkunden), Constantins Elitekrieger, die zusammen mit einigen besiegten Soldaten von Maxentius marschieren, und Heiden mit einer betenden Priesterin während des Vollzugs eines Opfers vor dem Juno-Tempel.<sup>793</sup>

## 2 Resonanz des Panoramabildes in Wagners Heimatland

Auf den Erfolg des Rompanoramas in Bayern wurde bereits hingewiesen. Im Gegensatz zu Bayern fand Wagners Rundbild in Ungarn keinen großen Widerhall. Diese Behauptung wagt die Autorin auf Grund der wenigen Artikel, die sie in der damaligen zeitgenössischen ungarischen Presse gefunden hat. Man muss dazu sagen, dass das Rombild schon allein seiner Größe wegen nie in Wagners Heimatland ausgestellt wurde. Dennoch wurde Wagners Leistung anerkannt und er zählte zu den wichtigsten ungarischen Vertretern der Panoramamalerei. Árpád Feszty setzte in Ungarn am Ende des 19. Jahrhunderts zusätzlich Akzente, wie beispielsweise mit dem 1893 ausgeführten, heute in Ópusztaszer stehenden Rundbild *Einzug der Ungarn*<sup>794</sup> (in Pannonien zur Zeit der Völkerwanderung 895). Bei der Ausführung dieses ungarnspezifischen Rundbildes half Feszty neben László Mednyánszki,

---

<sup>793</sup>Vgl.: Bühlmann, Josef und Wagner Alexander: Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312 : Rundgemälde. Panorama Gesellschaft. München 1890. S.28-31.

<sup>794</sup> Árpád Feszty: A magyarok bejövetele (Der Einzug der Magyaren). Öl auf Leinwand. 120m x 15m. Ópusztaszeri Nemzeti Történeti Emlékpark. (Nationaler Historischer Andachtspark in Ópusztaszer) <http://opusztaszer.hu/?r=1903> Auch noch: <http://mek.oszk.hu/01500/01591/html/elemzes.htm> Zugriff vom 17.06.2012.

Ignác Újváry und Béla Spányi, einem ehemaligen ungarischen Schüler Wagners, Pál Vágó (1853-1928).<sup>795</sup> Vágó fuhr 1883 nach seinem Studium in München nach Paris und verbrachte dort mehrere Jahre. 1891 hielt er sich wieder in München auf.<sup>796</sup> Damals war das historische Rompanorama seines Professors Wagner in dem Panoramagebäude ausgestellt.<sup>797</sup> Es ist ziemlich sicher, dass Vágó seine ersten Erfahrungen im Bereich Rundbildmalerei in Paris und in München bei Wagner sammelte, und vermutlich bot ihm Feszty nach diesen internationalen Erfahrungen die Mitarbeit als Maler beim oben genannten Panoramabild zur Geschichte Ungarns an. (Abb.111.<sup>798</sup>)

### 3 Exkurs: Wagners Plakate

Ab den 1870er Jahren war in Deutschland die öffentliche Werbung für ein künstlerisches Ereignis in Form eines Plakats nach französischem Vorbild zunehmend stärker verbreitet. Vorher gab es zwar Infoblätter für künstlerische Aktionen wie Künstlerbälle oder Faschingsveranstaltungen, die auch in München zirkulierten. Selbst Piloty und seine Schüler zeichneten zahlreiche Einladungen für Künstlerpartys, diese waren aber nicht öffentlich auf Anschlagssäulen plakatiert und ausgehängt, sondern wurden nur innerhalb der Künstlerkreise verteilt.

Große Änderungen in diesem Bereich brachte der deutsche Sieg über Frankreich 1871. Die importierte Idee des Plakats wurde in Deutschland nun positiv aufgenommen und die bayerische Kunstmetropole München entwickelte sich schnell zum Zentrum des so genannten Künstlerplakats und behielt diese Vormachtstellung bis ins Dritte Reich bei.<sup>799</sup> Gründe für diese rasche Verbreitung waren das lebhaft ausgeübte Ausstellungswesen und der internationale Kunsthandel in München.<sup>800</sup> Anfangs bemühte man sich darum, einen eigenen deutschen Plakatstil zu entwickeln, denn manche Kritiker argwöhnten, „die französische Plakatgraphik

---

<sup>795</sup> Informationen zum Panorama *Einzug der Ungarn* in: Vágó Pál festőművész emlékére. (Ikon: MÜVEK.) <http://www.vagopal.hu/muvek/index.html> Zugriff vom 22. 10.2010.

Mehr zu Vágós Kunst in: Margitay, Ernő: Vágó Pál. In: Lyka, Károly: Művészet.12 évf (Jhrg).6.sz.(Nr.) 1911. S.239-242.

<sup>796</sup>Vgl.: Lyka, Károly: Magyar művészetlet Münchenben. (Ungarisches Künstlerleben in München 1867-1896. Művelt nép kiadó. 1951. S.48. Vágós Matrikeldaten an der Münchner Kunstakademie: Matrikelbuch 1841-1884. Paul Vago aus Jahz Apati (Ungarn). Matrikelnummer 3495. Sein Vater ist verstorben. Eintritt: 06.11.1877. Konfession: katholisch. Alter:25. Fach bei Einschreibung: Antikenklasse. Digitalisiert: [http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1841-1884/jahr\\_1877/matrikel-03495](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1877/matrikel-03495) Zugriff vom 22.10.2010

<sup>797</sup>Sicher ist, dass das Rundbild im Panoramagebäude noch 1892 und 1893 ausgestellt war. Hinweis darauf in: Münchner Neueste Nachrichten 05.05.1892, ebd. 26.08.1892, ebd..01.12.1893.

<sup>798</sup>Zur Abbildung: Árpád Feszty: A magyarok bejövetele (Der Einzug der Magyaren). Detailansicht. Bilddaten: siehe Fußnoten 799 und 800.

<sup>799</sup> Vgl.: Plakate in München 1840-1940. Hrsg. vom Münchner Stadtmuseum. 2. veränd. Auflage. München 1978. Vgl.: S.11.

<sup>800</sup> Ebd.(Plakate in München 1840-1940). S.81.

fördere den Verfall von Sitten und Moral“<sup>801</sup>. Deshalb „bezog man sich lieber auf das, was die Geschichtsforschung im 19. Jahrhundert aufgedeckt und dem Deutschen nahe gebracht hatte: die großartigen eigenschöpferischen Leistungen von Antike und Renaissance. Das Resultat war ein Historismus, d. h. Formen und Figurenkombinationen aus historischen Werken aller Epochen [...]“<sup>802</sup> -so der Plakatsforscher Mellinghoff. Die Deckblätter der Glaspalastausstellungskataloge und die Ausstellungsplakate des Glaspalastes um 1870 wiesen künftig klar in diese stilistische Richtung. Doch mit dem Erscheinen der Sezession am Anfang der 1890er Jahre entstanden immer mehr großflächige Plakate in einem ganz neuartigen Stil, auch mit provozierendem Inhalt. Ein bevorzugtes Thema bildeten jetzt beispielsweise nackte Frauenkörper.<sup>803</sup>

Wagner zählte zu den früheren Münchner Plakatkünstlern, die mit Vorliebe die Tendenz des antikisierenden Stils aufnahmen. Das Rompanorama gab ihm um 1890 den wichtigsten Beweggrund, Plakate zum antiken Themenkreis zu entwerfen. Ziel war die Bekanntmachung des Rompanoramas. Am Ende des 19. Jahrhunderts wurden von Franz Hanfstaengl zwei Plakate zu diesem Thema von Wagner veröffentlicht,<sup>804</sup> die ihm später als Grundlage für andere Plakatvarianten dienten. In einer mehrbändigen Publikation von 1980, die von der Stiftung Franz Thyssen unterstützt wurde<sup>805</sup>, findet sich eine solche Plakatvariante, die eindeutig als Plakat Wagners zu identifizieren ist. (Abb.112.<sup>806</sup>) Die Autoren dieses Bandes teilten dieses Plakat der Gruppe *Werke anonymer Künstler* zu, doch die Bildelemente, die Titelschrift sowie der zeichnerische Stil weisen ohne Zweifel auf Wagners Entwurf hin, der auch als Deckblatt zur 1889 und 1890 erschienenen Rompanorama-Beschreibung von Franz Reber (1. und 2. Auflage) diente. Das Münchner Stadtmuseum beherbergt dieses Wagner-Plakat mit dem Titel *Panorama von Rom mit dem Einzug Constantins im Jahre CCCXIII*. Es ist leider nicht vollständig erhalten geblieben, sondern nur die obere Hälfte des gesamten Werks. Im Vordergrund steht eine monumentale Säule mit einem filigran dargestellten Siegesengel. Der untere Teil des Bildes von der antiken Stadt Rom fehlt komplett.

Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg verfügte in den 1980er Jahren über originale Wagner-Plakatentwürfe mit dem zusammenfassenden Titel *Das alte Rom*. Dabei geht es

---

<sup>801</sup> Mellinghoff, Frieder: Kunst – Ereignisse. Plakate zu Kunstaussstellungen. Harenberg Kommunikation. Dortmund 1978. S.8.

<sup>802</sup> Ebd. (Mellinghoff, Frieder)

<sup>803</sup> Vgl.: Plakate in München 1840-1940. Hrsg. vom Münchner Stadtmuseum. S.81-82.

<sup>804</sup> Vgl.: Die Kunst unserer Zeit. – Eine Chronik des modernen Kunstlebens XII. München 1901. S. 41.

<sup>805</sup> Vgl.: Das frühe Plakat in Europa und den USA. Hrsg.: Lise Lotte Möller u.a. Bd.1.Gebr. Mann Verlag. Berlin 1973. IX-X.

<sup>806</sup> Vgl.: Das frühe Plakat in Europa und den USA. Hrsg. Opitz, Klaus u. a. Bd. 3. Gebr. Mann Verlag. Berlin 1980. Bildnr. 5115. Ohne Druckvermerk.

insgesamt um zwei Entwürfe.<sup>807</sup> Der ungarische Kunsthistoriker István Wagner erhielt am Ende der 1980er Jahre diese Informationen von der Kunsthistorikerin Ruth Malhotra, die damals am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg tätig war. Trotz mehrerer Anfragen im Hinblick auf diese Plakate bekam die Autorin dieser Arbeit aus Hamburg bisher keinerlei Antwort. Ob sich die von Frau Ruth Malhotra erwähnten Plakate immer noch in diesem Museum befinden, kann hier leider nicht beantwortet werden. Sicher ist, dass diese Plakatentwürfe in der Münchner Lithografiewerkstatt der Gebrüder Obpacher gefertigt worden sind<sup>808</sup>, genauso wie die Plakate der Publikation, deren Herausgeber die Thyssen-Stiftung war (siehe oben). Im Mittelpunkt des Ersten steht ein altertümliches Viergespann und in dem des anderen ein römischer Hornist. Gemalt sind sie mit Tempera, Deckweiß und Bronzefarbe, unten mit dem Signum AW.

#### **4 Die Begeisterung für das *Panorama von Rom* und seine zeitgenössische Nachbildung von Yadegar Asisi (frei nach dem Motto „Pixel statt Pinsel“<sup>809</sup>)**

1992 fiel das Foto-Leporello des *Panoramas von Rom mit dem Einzug Constantins im Jahre CCCXII* von Bühlmann und Wagner in die Hände des Berliner Architekten und Künstlers Yadegar Asisi<sup>810</sup>. (Abb.113.<sup>811</sup>) Seine Begeisterung für dieses Rundbild gab ihm Mut und Inspiration, Experimente durchzuführen und das Original mehrmals nachzubilden. Den Schaffensprozess der größten Rompanorama-Fassung Asisis, die von 2005 bis 2008 im Leipziger Panometer ausgestellt war, fasste Juliane Voigt, eine ehemalige Mitarbeiterin des Atelierbüros für Architekturgrafik von Asisi in Berlin, in einen Aufsatz unter dem Titel *Pixel statt Pinsel-Panoramamalerei im 21. Jahrhundert* zusammen. Voigt beschreibt Asisis genaue Arbeitsweise bei der Rompanorama-Nachbildung folgendermaßen: „Er malte das Gemälde

---

<sup>807</sup> Inventarnummer der Plakatentwürfe: 1893/539 und 4739 Hinweis darauf in: István Wagner: Wagner Sándor. Unveröffentlichtes Manuskript. S.165.

<sup>808</sup> Vgl.: Schmied, Max: Katalog der Ausstellung deutscher Plakate im städtischen Suermond Museum. Aachen 1897. Hinweis auf diese Quelle in: István Wagner: Wagner Sándor. Unveröffentlichtes Manuskript. S. 165.

<sup>809</sup> Titelbezeichnung eines Aufsatzes über Yadegar Asisis Nachbildung des Rompanoramas von Juliane Voigt. In: Yadegar Asisi: Rom CCCXII. Panometer Leipzig. 2006. S.61-88.

<sup>810</sup> Yadegar Asisi, eigentlich Yadegar Azizi Namini, (1955 in Wien) ist Architekt, Hochschullehrer und Künstler. Von 1973 bis 1978 studierte er Architektur an der Technischen Universität Dresden und schloss sein Studium als Diplom-Ingenieur ab. Es folgte ein Studium der Malerei an der Hochschule der Künste in Berlin. Mit seinen monumentalen Panoramabildern in den sogenannten „Panometern“ in Leipzig und Dresden knüpft er an die großen Panoramen des 19. Jahrhunderts an. Panometer ist eine Wortschöpfung des Künstlers, gebildet durch das Zusammenziehen der Wörter Panorama und Gasometer. Es bezeichnet einen ehemaligen Gasometer, der heute als Ausstellungsgebäude für 360-Grad-Panoramen und besonderer Veranstaltungsort dient. Das Panometer Leipzig besteht seit 2003, das Panometer Dresden seit Dezember 2006. Rom CCCXII laut WIKI 106 Meter x 31 Meter. Weitere Werke: „1756 Dresden“ (2006), „Amazonien“ (seit 2009 im Panometer Leipzig): in Vorbereitung befindet sich das Panorama „Pergamon“, welches 2012 im Ehrenhof des Pergamonmuseums auf der Berliner Museumsinsel zu sehen sein wird. Literatur: Yadegar Asisi: Architekt der Illusionen. Faber & Faber. Leipzig 2004.

<sup>811</sup>Zur Abbildung: Der Künstler Yadegar Asisi.

noch einmal ab auf einer Größe von 430 cm x 60 cm. Mit dem ersten Verfahren ließ er das Bild auf Stoff drucken und präsentierte es in 10-facher Vergrößerung innerhalb der Ausstellung in einer eigenen Rotunde. Obwohl diese Öl-auf-Leinwand-Fassung eigentlich eine farbige Kopie des Originals gewesen ist, arbeitete er ein Jahr lang daran.<sup>812</sup> Nach diesem kleineren Projekt führte der Architekt einen monumentalen Auftrag im Leipziger Panometer aus. „Nach anfänglichen Überlegungen“, so Voigt weiter, „das Bild wieder als Ölmalerei anzulegen, beschloss Asisi die komplette Erstellung des Bildes am Computer. [...] Der erste Schritt: Asisis scannt das Fotoleporello ein und setzt die Bindungen passend aneinander. [Um die räumliche Wirkung, d. h. die panoramatische Perspektive, zu erzielen] musste Asisi das Foto in einzelne Teile trennen und die Perspektiven neu anlegen.“<sup>813</sup>

Dieses Panoramabild weist eine Höhe von 34 Metern und eine Breite von 104 Metern<sup>814</sup> auf. Es ist damit mehr als zweimal höher als das Bühlmann-Wagner-Bild. Das neue Panorama musste anders konstruiert werden, der Architekt entschied sich zur Vergrößerung des Himmels und zu einer anderen Gestaltung des Vordergrundes. Das Bühlmann-Wagner-Originalbild diente als Grundlage dieser Computer-Nachbildung, aber Asisi hat sich nicht immer genau an die Vorgaben gehalten. Grund dafür war die mangelnde Schärfe der Leporellofotos (schlechte Fotoqualität: Auf diesen Fotos lassen sich z.B. die Gesichter der Figuren oft kaum oder gar nicht erkennen. Die Haltung der Figuren ist wegen schwarzer Verfärbungen ebenso schlecht sichtbar. Auch die Architekturkonturen sind hier und da verschwommen.) Wichtige Stellen waren an dem Leporello gar nicht zu erkennen, weshalb diese in Asisis Bild nach eigener Interpretation hinzugefügt wurden. Dabei mussten die aufgetretenen Verzerrungen sowie die neu eingebauten Elemente stets maßgerecht abgestimmt werden. Der Künstler nahm sich den gestalterischen Freiraum, Fassaden notfalls neu einzufügen, Strukturen zu verdichten und Szenen zur besseren Einfügung umzuarbeiten. (Abb.114. a,b.<sup>815</sup>)

### **Zwischenbemerkung**

Bei der Betrachtung erwächst ohne Vorkenntnis der Hinzufügungen und Anpassungen in der Tat der Eindruck, dass hier die ganze gewaltige Szene von einem unmittelbaren Betrachter

---

<sup>812</sup> Yadegar Asisi: Rom CCCXII. Panometer Leipzig. 2006.S.62.

<sup>813</sup>Ebd. (Yadegar Asisi: Rom CCCXII). S. 65.

<sup>814</sup> Bei der Breite schwanken die Angaben zwischen 104 und 106 Metern.

<sup>815</sup>Abbildungen: Das Rompanorama Asisi.

und Zeitgenossen ins Bild gebracht worden sei. Diese computertechnische wie architektonische Meisterleistung hat mit Sicherheit zweierlei für die Nachwelt geleistet: erstens die Erhellung der herausgegebenen Leistungen von Bühlmann und Wagner mit ihren damaligen Möglichkeiten, die sie, wie sie selber schreiben, erst technisch erschließen mussten, und zweitens das bleibende Gedächtnis sowohl eines bedeutenderen Ereignisses als auch der Bedeutung jener Stadt, die nicht nur für jeden Italiener sprichwörtlich bis heute la città, "die Stadt schlechthin", darstellt.

### **5 Aktualität: Eine Installierung des Rompanoramas auf der Ausstellung *Geschichte der Rekonstruktion-Konstruktion der Geschichte* (22.07.2010 - 31.10.2010) in der Pinakothek der Moderne in München**

In der Pinakothek der Moderne in München fand in dem oben genannten Zeitraum eine Ausstellung des Architekturmuseums der Technischen Universität München statt, die sich mit Rekonstruktionen befasste. Im Mittelpunkt stand die alte Brücke von Mostar, deren Wiederaufbau pro und kontra diskutiert wurde. Bei dieser Brücke handelt es sich um eines der bedeutendsten historischen Monumente auf dem Balkan. 1993 wurde sie im Feuer kroatischer Soldaten zerstört, und alle Steine stürzten in den Fluss Neretva. Nach dem Ende des Bürgerkrieges taten sich UNESCO, Weltbank und die Stadt Mostar zusammen, um die alte geschichtsträchtige Brücke wiederaufzubauen. 2004 wurde sie feierlich eingeweiht und ein Jahr später in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufgenommen. Sie stellt die erste als Kopie bezeichnete Rekonstruktion eines zerstörten Denkmals dar.<sup>816</sup>

Rekonstruktionen der Architektur gab es immer schon, dennoch wurde seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder Kritik angemeldet. Das Streben nach der Wiederherstellung eines architektonischen Werks wurde von einigen Künstlern und Kunsthistorikern oft sogar als phantasielos, unehrlich und veraltet betrachtet. Der zeitgenössische Verfechter der

---

<sup>816</sup>Vgl.: Seibel, Wolfgang: Geteilte Ansichten zur Rekonstruktion. Ausstellung in der Pinakothek. In: OE1.ORF.at  
Digitalisierte Version: <http://oe1.orf.at/artikel/257715> Zugriff vom 14.11.2010



rekonstruierenden Architektur Winfried Nerdinger<sup>817</sup> sah dies aber vollkommen anders und äußerte: Die „Denkmalpflege hat diese Rekonstruktionen als Fälschungen, Lüge und Betrug bezeichnet, weil es nicht Originalzeugnisse einer bestimmten Zeit sind. Man kann das durchaus auch anders sehen, indem ich sage, eine solche Rekonstruktion vermittelt mir einen historischen Eindruck, ein historisches Ambiente, und ob das nun der originale Stein ist oder ob es ein neugeschaffener Stein ist, das hat eigentlich gar nicht so große Bedeutung“<sup>818</sup>. Nerdinger geht weiter: „Wiederaufbauten sind immer auch Neubauten. Er [gemeint Nerdinger] verweist darauf, dass es neben einer Geschichte der Novitäten und Veränderungen immer auch eine der Tradition und des Bewahrens gegeben hat. Nicht zuletzt ist diese relevant, wenn es um Erinnerungskultur geht. Rekonstruktion heißt Erinnern -an Personen und historische Ereignisse, an nationale und politische Identität, an religiöse Tradition oder vergangene Macht.“<sup>819</sup> All diese Argumentationen waren die Beweggründe von Nerdinger, die von ihm und seinem Team jahrzehntelang gesammelten Materialien über rekonstruierte Bauten im Rahmen einer historischen Ausstellung, die zwischen Juni und Oktober 2010 in der Münchner Pinakothek der Moderne stattfand, zu präsentieren. Für die Durchführung dieses Konzeptes haben sich u.a. das Architekturmuseum der TU München und das Institut für Denkmalpflege und Bauforschung der ETH Zürich zusammengefunden.<sup>820</sup> Die beinahe 300 repräsentativen Fallbeispiele und Rekonstruktionen von Japan bis Kanada und von der griechischen Antike bis heute wurden nach zehn unterschiedlichen Themen aufgeteilt präsentiert. In dieser Ausstellung bestand die Möglichkeit, eine Abteilung mit dem Thema *Rekonstruktion als Antikenrezeption von der Zeichnung zur Animation* zu sehen, mit einer Installierung von sieben großformatigen Schwarzweißfotos vom Original des riesigen Werkes von Bühlmann und Wagner<sup>821</sup> in Form eines Paravans. (Abb.115.,a.<sup>822</sup>) Die Medien der **Rekonstruktionsversuche** dieser Ausstellungsabteilung orientierten sich an der jeweiligen Technologie. Dabei handelte es sich zunächst um zweidimensionale Zeichnungen, Ölgemälde, diesen folgten 360°-Panoramen wie das von Wagner und Bühlmann. Neben diesen zeichnerischen und malerischen Bildmaterialien wurden Filmausschnitte aus Hollywoodklassikern auf eine großformatige Leinwand projiziert, die ebenfalls präzise Einblicke in die ewige Stadt Rom gewährten. Mit den Möglichkeiten des Films und seit

---

<sup>817</sup> Winfried Nerdinger (1944 in Augsburg), Architekturhistoriker, ist Direktor des [Architekturmuseums der Technischen Universität München](#), Professor für Geschichte der Architektur und Baukonstruktion an der [TU München](#) und Direktor der Abteilung Bildende Kunst der [Bayerischen Akademie der Schönen Künste](#) sowie außerordentliches Mitglied im [Bund Deutscher Architekten](#) (BDA).

<sup>818</sup> Seibel, Wolfgang: Geteilte Ansichten zur Rekonstruktion. Ausstellung in der Pinakothek. <http://oe1.orf.at/artikel/257715>

<sup>819</sup> Ebd. (Seibel, Wolfgang)

<sup>820</sup> Geschichte der Rekonstruktion- Konstruktion der Geschichte. Ausstellungskatalog. Hrsg.: Winfried Nerdinger, Markus Eisen und Hilde Strobl. Prestel Verlag. München 2010. Vorwort.

<sup>821</sup> Über dieses Material verfügt das Architekturmuseum der Technischen Univ. München.

<sup>822</sup> Zu den Abbildungen: Die Installierung des Rompanoramas in der Pinakothek der Moderne München. Privatfotos der Autorin.

kurzem der Computersimulation und Animation wurde die virtuell rekonstruierte Antikenwelt in Weiterführung des Werkes von Wagner und Bühlmann zu einem aktuellen und unmittelbaren Erlebnis für die Besucher.

### **Schlussbemerkung**

Für präzise Rekonstruktionen der antiken Welt hat die Bühlmann-Wagner-Konstruktion sicherlich damals einen großen Beitrag geleistet. Zusammenfassend kann Folgendes gesagt werden: Sowohl die klassischen als auch die digitalen modernen Rekonstruktionen können heute neben dem Aspekt der Unterhaltung das geschichtliche Bewusstsein und die Vorstellungskraft stark unterstützen. Aus dieser Überzeugung schließt sich die Autorin dem Architekturprofessor Nerdinger und dem Publizisten Wolfgang Seibel an. Letzterer äußert im Hinblick auf die Wiederherstellung historischer Denkmäler: „Befürworter einer Wiederherstellung sind keine Fälscher, und sie gehören auch nicht auf die Galeere, wie ein Modernist forderte. Sie wollen die Erinnerung an Vergangenes wachhalten, mögen sie dies vielleicht auch nostalgisch verklären, politisch instrumentalisieren oder touristisch ausschlichten. Die Altstadt in Warschau, der Campanile am Markusplatz [in Venedig] oder die Brücke von Mostar sind nicht authentisch und doch kein Betrug. Sie symbolisieren Geschichtsbewusstsein und zeigen, wie gut und unverzichtbar Architektur für große Teile der Bevölkerung sein kann.“<sup>823</sup>

## **XIV Presseecho zu Wagner direkt nach seinem Tod (1919)**

### **Benachrichtigungen über Wagners Tod**

Wagner ist am 19.01.1919 verstorben. Hierbei standen natürlich verschiedene Todesanzeigen (vor allem von seinen Familienmitgliedern) in **den *Münchner Neuesten Nachrichten***. Bei der Anzeige vom 20.01.1919 finden sich folgende Unterschriften:

Abschied hat hier genommen:

Marie von Wagner, geb. Oldenbourg Witwe, Wagners Sohn Alfred Wagner, Major a.D.,

---

<sup>823</sup>Seibel, Wolfgang: Geteilte Ansichten zur Rekonstruktion. (Online-Artikel)

Wagners Tochter Paula von Schoch, geb. Wagner, Wagners Schwiegertochter Ella Wagner, geb. Solbrig, Wagners Schwiegersohn Gustav von Schoch, General der Infanterie,

Wagners Schwiegersohn Dr. Karl Seitz, der Mann von Wagners 1891 verstorbener Tochter Bertha,

Enkelsohn Robert Seitz, Dipl.-Architekt, Enkeltochter Otti Schoch

Die Beerdigung fand am 22. Januar um 3:00 Uhr auf dem südlichen neuen Friedhof in München statt. Der Künstler wurde neben seiner 1869 verstorbenen ersten Frau Bertha Oldenbourg und seiner erstgeborenen Tochter Bertha Seitz geb. Wagner bestattet. Auf dem von Reiner Kaltenegger gefertigten Grabstein liest man einen schönen Grabtext aus dem Buch Jeremia, der uns daran erinnert, dass Wagner seine ewige Ruhe in Gottes Händen fand:

„Ich habe dich je und je geliebt, darum habe ich dich zu mir gezogen aus lauter Güte.“ (Jeremia, 31.V.3.) (Abb.116.,a.<sup>824</sup>) Über den Todesfall von Wagner berichtete auch die ungarische Tageszeitung *Az Újság* (Die Zeitung) am 22. Januar 1919.

## **Schlusswort – Zusammenfassung der Ergebnisse**

Wagner entschied sich bereits in seiner frühen Jugend für eine künstlerische Laufbahn. Talent, Fleiß und der zur Zeit gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Umbrüche erforderliche Blick für Neuerungen und Interessenverlagerungen förderten seinen Entschluss. Die damaligen historischen Ereignisse in Ungarn wie die jahrzehntelange Widerstandshaltung gegenüber dem zentralisierenden Habsburger Reich, die Reformbewegung zu einer bürgerlichen Gesellschaft, die Revolution und der Kriegsausbruch 1848/49, die Kriegsniederlage sowie die nachfolgende Revanche und Rezession prägten Wagner stark. Diese historischen Ereignisse waren grundlegend für die Entwicklung von Wagners Vorliebe für die Geschichtsmalerei. Neben geübten akademischen Geschichtsmalern wie Weber in

---

<sup>824</sup>Familiengrabstein von Alexander von Wagner im Münchner Südfriedhof, Thalkirchner Straße 17. Fotoquelle: [http://www.google.de/imgres?q=alexander+von+wagner&hl=de&biw=734&bih=306&tbnid=rVVhr7wUC9Z6OM:&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_von\\_Wagner&docid=sjB6tMY80b\\_eBM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/89/Grave\\_of\\_Alexander\\_von\\_Wagner\\_\(1838-1919\).jpg/220px-Grave\\_of\\_Alexander\\_von\\_Wagner\\_\(1838-1919\).jpg&w=220&h=293&ei=oa2mT8L8FK\\_T4QSm9IHJCQ&zoom=1&iact=hc&vpx=392&vpy=-53&dur=63&hovh=234&hovw=176&tx=99&ty=192&sig=115778057969112349197&page=1&tbnh=96&tbnw=69&start=0&ndsp=11&ved=1t:429,r:4,s:0,i:77](http://www.google.de/imgres?q=alexander+von+wagner&hl=de&biw=734&bih=306&tbnid=rVVhr7wUC9Z6OM:&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Wagner&docid=sjB6tMY80b_eBM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/89/Grave_of_Alexander_von_Wagner_(1838-1919).jpg/220px-Grave_of_Alexander_von_Wagner_(1838-1919).jpg&w=220&h=293&ei=oa2mT8L8FK_T4QSm9IHJCQ&zoom=1&iact=hc&vpx=392&vpy=-53&dur=63&hovh=234&hovw=176&tx=99&ty=192&sig=115778057969112349197&page=1&tbnh=96&tbnw=69&start=0&ndsp=11&ved=1t:429,r:4,s:0,i:77) Zugriff vom 06.05.2012

Pest, Blaas in Wien und Piloty in München entfaltete er seine Neigung in kurzer Zeit zur Professionalität. Das figurative Zeichnen und Malen hatte er zu einer meisterhaften Synthese gebracht. Beide Techniken beherrschte er virtuos. Außerdem belegen seine Werke enorme Kenntnisse im Bereich der Freskomalerei, der Illustrationszeichnung und der Ölmalerei. Monumentale Maße sowie ungewöhnliche schwierige Formate wie das des Rom-Panoramas meisterte er ebenfalls hervorragend.

Die Forderungen der neuartigen Geschichtsmalerei bewerkstelligte er beispielhaft. Die Betonung der Stofflichkeit, die in Anlehnung an die erfahrbare Lebenswelt vollbrachte Aufarbeitung geschichtlicher Szenen, eine zur Kunst erhobene Faktentreue mit subjektiv-stilistischen Hervorhebungen, wirkungsvolle, Emotionen auslösende Darstellungen von Bildfiguren gehörten zu seinen Stärken. Bereits in seiner Studienzeit brachte ihm das hochkarätige königliche Aufträge ein.

Als Kunstprofessor für Maltechnik wurde er zum Verfechter der realistischen Geschichtsmalerei. Der Schwerpunkt des Unterrichts lag bei Wagner in der strengen Vorbereitung auf die höchste Stufe der akademischen Künstlerausbildung, der Meisterklasse von Piloty. Wagner kannte die künstlerische Auffassung, geschichtliche Denkweise und maltechnischen Forderungen seines älteren Kollegen sehr gut und somit konnte er seinen Schülern das verlangte maltechnische und kompositorische Wissen zum Bestehen der Aufnahmeprüfung, z.B. bei Piloty vermitteln. Die Wagner-Klassen gehörten somit zu den wichtigen Vorbereitungsstufen auf das Endstudium in der Meisterklasse. Obwohl Wagner und Piloty den akademischen Stil vertraten, erlaubten sie ihren Schülern den Kontakt zu den modernen Kunstrichtungen des Naturalismus oder auch des Impressionismus. Dies beweist auch der Fall von Pál Szinyei Merse.<sup>825</sup> Doch diese Art von Unterstützung der Akademieprofessoren blieb nur auf dem Niveau der Ermutigung. Der nächste Schritt, die fachspezifische Begleitung der Schüler bei dieser modernen Malerei, fehlte an der Münchner Kunstakademie. Dennoch zog die Münchner Kunstakademie und somit auch Wagners technische Malklasse Studenten aus der ganzen Welt an. Die Mehrheit dieser Studenten

---

<sup>825</sup> Siehe den Abschnitt *Wagners Einfluss auf die Akademiestudenten aus Ungarn und Einblicke in seine Lehrtätigkeit an der Münchner Akademie anhand der Berichte von Pál Szinyei Merse, Mihály Munkácsy*

stammte aus Mittel- und Osteuropa. Dies führte zur internationalen Anerkennung Wagners und hob das Ansehen der Münchner Akademie.

Ein profilierter Künstler wie Wagner präsentiert sich immer als Zeuge seiner Zeit, und zwar pro oder kontra. Die Liebe zu seiner Heimat hat er nie verschwiegen und das Streben nach der politischen Unabhängigkeit Ungarns hatte er im kulturellen Bereich stets wohlwollend unterstützt. Sein europäisches Format beweist er in seiner Loyalität auch zur Bayerischen Monarchie. Er ist also für die damalige Zeit ein echter europäischer Künstler. Diese weltoffene und heimatverbundene Denkweise machte es ihm möglich, zu anderen europäischen Horizonten leichter Zugang zu finden. Naturgemäß regten sich immer wieder Stimmen, denen dieser weite Horizont zu groß war. Mich zumindest fasziniert gerade dies.

Für die ungarische Kunstentwicklung hatte Wagner eine zeitgenössisch aberkannte, jedoch nachhaltig wirksame Bedeutung. Zusammenfassend ist festzuhalten: Wagner zeigte sich mit seinen Darstellungen aus der ungarischen Geschichte, seinen zahlreichen ungarischen Milieu-, Tier- und Landschaftsbildern, seinem Freskopjekt für den Buffetsaal im Pester Redoutengebäude und Illustrationen zu Petöfis Gedichten als akkurater und sehr bewusster Förderer der ungarischen Kunst. Seine Werke im Stil des Münchner Akademismus fanden in der ungarischen offiziellen Kunstszene hohe Anerkennung. Deswegen zählt er zu den wichtigsten Persönlichkeiten des Kulturtransfers zwischen Bayern und Ungarn. Außerdem unterrichtete er viele ungarische Kunststudenten, wodurch er einen großen Beitrag zur qualitativen Verbesserung der künstlerischen Entwicklung seiner Heimat leistete. Sein Ansehen kann mit Fug und Recht als weltweit bezeichnet werden. Jetzt, nachdem die Nachforschungen leichter möglich sind, ist diese geehrte Persönlichkeit auch besonders zu würdigen.

## **Bildanhang - Auflistung**

Abb.1. Sándor (Alexander) Wagner nach einem Originalfoto (Bildaten im Text S. 12.)

Abb.2. Brief vom 17. August 1899. (Daten hierzu im Text S. 26.)

Abb.3. Porträt von Baron Ignác Eötvös de Vásárosnamény (Daten hierzu im Text S. 27.)

Abb.4. Taufbuch der Pester deutschen evangelischen Kirchengemeinde (Daten hierzu im Text S. 27.)

Abb.5. Taufbuch der Pester deutschen evangelischen Kirchengemeinde (Daten hierzu im Text S. 27.)

Abb.6. Evangelisches Gymnasium Fasar in Budapest. Aufnahme 2010, Privatsammlung (Text. S.28.)

Abb.7. Immatrikulation 1849-1850 (Daten hierzu im Text S.30. )

Abb.8. Immatrikulation 1850-1851 ( Daten im Text S.30.)

Abb.9. Summierte Schulleistung vom 1849-1850. ( Daten im Text S.31.)

Abb.10. Detailliertes Schulzeugnis vom ersten Semester des Jahres 1851 ( Daten im Text S.31.)

Abb.11. Henrik Weber ( Daten im Text S.32.)

Abb.12. Ausgeführter Entwurf der Fassade der Akademie der bildenden Künste in Wien (Daten hierzu in Text S.38)

Abb.13. Karl von Blaas (Daten hierzu im Text S.41.)

Abb.14. Das alte Gebäude der Königlichen Bayerischen Kunstakademie in der Neuhauserstr. in München (Daten hierzu im Text S.43)

Abb.15. Porträt von Baron József Eötvös (Bildaten im Text S.43)

Abb.16. Auszug aus dem [Matrikelbuch 1841-1884](#). (Bildaten im Text S.43.)

Abb.17. Hermann Anschütz (Daten hierzu im Text S.44)  
Hiltensperger (Daten hierzu im Text S.44.)

Abb.18. Johann Georg

Abb.19. Wilhelm von Kaulbach (Daten hierzu im Text S.47)      Abb.20. Peter von Cornelius  
(Daten hierzu im Text S.47.)

Abb.21. Karl von Piloty (Daten hierzu im Text S.54.)

Abb.22. Zahlenstatistik der ungarischen Kunststudenten an der Akademie in München 1856-1899 (S.57)

Abb.23. Leopold von Ranke (im Text S.59)

Abb.24. Karl Piloty: *Gründung der Katholischen Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609)* (Bildaten im Text S.62.)

Abb.25. Louis Gallait: Die Abdankung [Karls V.](#) (1841) (Bildaten im Text S.63)

Abb.26. Edouard de Biéve: Der Kompromiss des niederländischen Adels 1566 (Bildaten im Text S.63)

Abb.27. Paul Delaroche: Der Tod von Königin Elisabeth. (Bildaten im Text S. 67)

Abb.28. Karl Piloty: Seni vor der Leiche Wallenstein (Bildaten im Text S. 69)

Abb.29. Das Ungarische Nationalmuseum (Privatphoto) (im Text S.75)

Abb.30. József Barabás: EötvösJózsef (1845). (Bildaten im Text S.77)

Abb.31. Mihály Munkácsy: Selbstporträt II.(1881) (Bildaten im Text S.78.)

Abb.32. Bertalan Székely: Selbstporträt.1860. (Bildaten im Text S.78)

Abb.33. Gyula (Julius) von Benczúr. Foto. (Bildaten im Text S.79)

Abb.34. Sándor (Alexander) Wagner: Dugovics Titusz önfeláldozása. (Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`), Detail. S.83.

Abb.34. Sándor (Alexander) Wagner: Dugovics Titusz önfeláldozása. (Selbstaufopferung des TituszDugovics`), 1859.Öl auf Leinwand.168 x 147 cm. Ungarische Nationalgalerie Budapest.

Abb.35. Karl Piloty: *Die Schlacht bei Ampfing* (1852). Staatliche Grafische Sammlung, München. (Im Text S.86)

Abb.35a, Detail

Abb.35b, Detail

Abb.36. Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber: *Heiliger Johann de Capestrano als Held der Schlacht von Nándorfehérvár*. (Bildaten im Text S.86.)

Abb.37. Sándor (Alexander) Wagner: *Isabellas Abschied von Siebenbürgen* Öl auf Leinwand 135 X 171 cm (1863) heute in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest (im Text. S.91)

Abb.38. Karl Piloty: *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus* (1873). Öl auf Leinwand. 490 X 710. Neue Pinakothek in München(im Text S. 96)

Abb.39. Altes Bayerisches Nationalmuseum München (Aufn.1885-1914) (im Text S.99)

Abb.40. Die Innenseite des alten Bayerischen Nationalmuseum (heute Völkerkundemuseum. Im Text S.99)

Abb.41. Ministeriale Bestätigung über die Aufnahme Wagners als Hilfslehrer 1866 (im Text S. 101)

Abb.42. Gyisis Zeichnung, Erinnerung an die Piloty – Klasse (im Text S. 101)

Abb.43. Der Maler Ludwig von Hagn (im Text S. 102)

Abb.44. Königliches Dokument über die Festeinstellung Wagners als ordentlicher Professor der Akademie (im Text S. 104)

Abb.45. Sándor (Alexander) Wagner: *Erzsébetkirályné*. (Königin Elisabeth) Öl auf Leinwand. 274 x 187 cm. Magyar NemzetiMúzeum Budapest. (Ungarisches Nationalmuseum) (im Text S. 105)

Abb.46. Sándor (Alexander) Wagner: *Königin Elisabeth*.1867. Öl auf Leinwand. 53.5 x 44cm. Ungarisches Nationalmuseum, Budapest (im Text S.105)

Abb.47. [Wilhelm Leibl](#): *Porträt des Malers Paul v. Szinyei Merse*. Museum der Schönen Künste, Budapest (im Text S. 107)

Abb.48. MihályMunkácsy. *Selbstbildnis*. Um 1870. Sammlung von Imre Pákh (USA) (im Text S.107)

Abb.49. Pál Szinyei Merse: *Faun ésNimfaTanulmány* (Faun und Nympe, Studie).1867. Öl auf Holz. 33 x 22 cm. Ungarische Nationalgalerie, Budapest (im Text S. 111)

Abb.50. Pál Szinyei Merse: *Ruhaszárítás*(Wäschetrocknen bzw. Wäscheaufhängen).1869. Öl auf Leinwand. 38,5 x 31.Ungarische Nationalgalerie, Budapest (im Text S. 112)



Abb.51. Mihály Munkácsy: *Vihar a pusztán* (Gewitter auf der Puszta). 1867. Öl auf Leinwand. 92,3 x 131 cm. Ungarische Nationalgalerie, Budapest (im Text S. 113)

Abb.52a. Mihály Munkácsy: *Porosút I* (Staubiger Weg I.) 1874. Öl auf Holz. 77 x 117,5 cm. Ungarische Nationalgalerie (im Text S. 114)

Abb.52b. Mihály Munkácsy: *Porosút II*. (Staubiger Weg II. 1883. Öl auf Holz. 96 x 129,7 cm. Ungarische Nationalmuseum (im Text S. 114)

Abb.53. Sándor (Alexander) Wagner. (Bildaten im Text S.121)

Abb.54. Sándor (Alexander) Liezen-Mayer. Foto( im Text S.121)

Abb.55. Wagners erste Frau Bertha Oldenbourg (im Text S.122)

Abb.56. Rudolf Oldenbourg und seine Frau Emilie, Wagners Schwiegereltern (Texts.: 122)

Abb.57. Karlsplatz, München Ende des 19. Jhrs. (im Text S. 122)

Abb.58. Barerstrasse 1, München. Privatfoto, 2009 (im Text 122)

Abb.59. Wagners Mietshaus in der Arcistrasse 32, rechts sieht man die Neue Pinakothek, Privataufn. 2009 (im Text S. 123)

Abb.60. Familienfoto. Aufgenommen am 06.06.1868. In der Bildmitte: Wagner und seine erste Frau Bertha, weitere Details zum Foto im Text S.125

Abb.61. Die ehemalige Oldenbourg Villa in der Glückstrasse in München (im Text S. 125)

Abb.62. Wagner in seinem Atelier vermutlich mit seiner zweiten Frau Marie (im Text S. 125)

Abb.63. Wagners zweite Frau Marie mit seinem Bruder Hans (im Text S. 126)

Abb.63a. Ehegenehmigung vom 16.Febr.1874 (im Text S. 126)

Abb.63b. Abschrift ans Staatsministerium des Innern von der Hochzeitsgenehmigung am 19.02.1874 (im Text S. 126)

Abb.64. Wagners Villa in Hohenschwangau. Privatfoto. Aufnahme von der Schwangauerstr. 2010 (im Text S. 126)

Abb.65. Familienfoto im Salon Rudolf Oldenbourgs.(Bildaten im Text S.125).

Abb.66. Sándor (Alexander) Wagner: Franz Lenbach als Piloty Schüler (Bildaten im Text S.128)

Abb.67. Brief vom 03.05. 1869 über die Genehmigung einer dreiwöchigen Ungarnreise.(im Text S.129)

Abb.67a. Brief vom 17.04 1874, Genehmigung einer vierwöchigen Italienreise (im Text S.129)

Abb.67b. Brief von 26.05.1877, Genehmigung einer vierwöchigen Spanienreise (im Text S.129)

Abb.67c. Brief von 14.Okt. 1886, Genehmigung einer Reise nach Italien wegen des Rompanoramas (im Text S.129)

Abb.68. Alexander von Wagner: *Prinzregent Luitpold mit Gefolge auf der Jagd*. Wittelsbacher Jagdschloss Berchtesgaden (Bildaten im Text S.121) (im Text S.130)

Abb.69. Ruhestandversetzung und Verleihung des Komturkreuzes des Verdienstordens der Bayerischen Krone ( im Text S.130)

Abb.70. Verleihung des Luitpoldkreuzes 1911 (im Text S.130.)

Abb.71. Café Probst ( im Text S.133)

Abb.72. Café Lohengrin (im Text S.134)

Abb.73. Sándor (Alexander) Wagner: *Einzug Gustav Adolfsin Aschaffenburg*. Nach der Restaurierung. Altes Bayerische Museum, heute Museum für Völkerkunde, München, Privatphoto. (im Text S.142)

Abb.73a. Detailansicht

Abb.73b. Sándor (Alexander) Wagner: *Einzug Gustav Adolfsin Aschaffenburg*. Vor der Restaurierung. (im Text S.142)

Abb.74. Lithografie nach Wagners Werk *König Mathias besiegt Holubar* (im Text S.148)

Abb.74a. Wagners Werk *König Mathias besiegt Holubar* (im Text S.148)

Abb.75. Das Pester Redoutengebäude, historische Ansichtskarte 1907 (im Text S.148)

Abb.76. Das Hamburger Rathaus, Privatfoto

Abb.76a. Die Frontseite des Hamburger Rathauses mit dem Balkon in der Mitte, direkt über dem Eingangstor

Abb.77. Der Turmsaal mit den Wagner – Fresken, bekannt ist er auch als Saal der Republiken (im Text S.154-156)

Abb.78. Sándor (Alexander) Wagners Freskobildd *Athen*. Hamburger Rathaus

Abb.79. Sándor (Alexander) Wagners Freskobildd *Rom*. Hamburger Rathaus

Abb.80. Sándor (Alexander) Wagners Freskobildd *Venedig*. Hamburger Rathaus

Abb.81. Sándor (Alexander) Wagners Freskobildd *Amsterdam*. Hamburger Rathaus

Abb.82. Sándor (Alexander) Wagner: *Csata után* (Nach der Schlacht). Holzschnitt nach dem Original. (im Text S.161)

Abb.83. Sándor (Alexander) Wagner: *Huszárbravúr*(Die Tapferkeit eines Husars) (im Text S.161)

Abb.84. Sándor (Alexander) Wagner: *Die Verführung von Adelheid*. Abbildung in *Kunst und Künstler* 1919 (im Text S.165)

Abb.85. Sándor (Alexander) Wagner: Illustration zu *Götz von Berlichingen*. Abbildung in *Kunst und Künstler* 1919

Abb.86. Illustration von Wagner zum Drama *Coriolanus*(im Text S.167)

Abb.87. Titelseite (im Text S.169)            87a. Die Widmung an Piloty ( im Text S.169)

Abb.88. Illustration über die majestätische Loge der Patrizierin Julia Felix aus dem Buch *Aus altrömischer Zeit* (im Text ab S.173)

Abb.89. Illustration zur Szene *Arena - Kampf* aus dem Buch *Aus altrömischer Zeit* (S.173)

Abb.89a. *Porta Ubitinensis – Porta de mort*, nach der *Arena – Kampf*. Illustration aus dem Buch *Aus altrömischer Zeit* (im Text S.173)

Abb.89b. Die Stadt *Pompej* mit dem *Vesuv* schwarze Rauchstreifen spuckend (S.174)

Abb.89c. Illustration zum *Constantins Triumphzugs vor dem Titus Bogen in Rom* aus dem Buch *Aus altrömischer Zeit* (im Text S.174)

Abb.90. Wagners Illustration über eine *Blumenverkäuferin* in *Barcelona* aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*( im Text ab S. 181)

Abb.90a. *Kathedrale von Barcelona*.Wagners Illustration aus dem Prachtbuch *Spanien in Schilderungen*

Abb.90b. Bettler vor der Kathedrale in Barcelona aus dem Prachtbuch *Spanien in Schilderungen*

Abb.90c. Bauer in Barcelona aus dem Prachtbuch *Spanien in Schilderungen*

Abb.90d. Montserrat bei Barcelona. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*

Abb.91. Picadores in Madrid. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text ab S.182.)

Abb.91. Picadores in Madrid. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*

Abb.91a Die Arena in Madrid. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*

Abb.91b. Stall der verwundeten Tiere.

Abb.91c. Stürzender Picador. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*

Abb.91d. Getötetes Pferd. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*

Abb.91e. Aufräumen der Arena von gefallenen Tieren. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*

Abb.91f. Getötete Pferde. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*

Abb.92. Puerta della Justizia in Granada. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (im Text S.182)

Abb.92a. Arkaden im Löwenhof. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (im Text S.183)

Abb.92b. Badezimmer im Alhambra. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (im Text S.183)

Abb.92c. Zigeunerhöhlen am Monte Sacro. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (im Text S.183)

Abb.92d. Zigeunerin. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (S.183)

Abb.93.Das Glaspalast in München 1891 (im Text S.187)

- Abb.94. Gustav Courbet: Selbstporträt. Musée Fabre, Montpellier (im Text S.188)
- Abb.95. Gyula [Aggházy \(1850 - 1919\)](#): Éjszaka a faluban (Die Nacht im Dorf). 1880. (Bild Daten im Text S.194)
- Abb. 95a. Lajos Deak-Èbner: Szolnoki vásár (Markt in Szolnok). (Bild Daten im Text S.194)
- Abb. 95b Lajos Deak-Èbner: Esö után (Nach dem Regen). (Bild Daten im Text S.194)
- Abb.95c. Lajos Deak-Èbner: Déli pihenö (Mittagspause). (Bild Daten im Text S.194)
- Abb.95d. Károly Lotz: Tavaszi szántás (Frühlingsfurche) (Bild Daten im Text S.194)
- Abb.95e. Károly Lotz: Az ökrösszekér (Das Ochsesgespann) (Bild Daten im Text S.194)
- Abb.95f. Károly Lotz: Itatás (Tränken)
- Abb.96. Sándor Alexander Wagner: *Heuernte*. (Bild Daten im Text S.196)
- Abb.96a. Sándor (Alexander) Wagner: Zwei Rinder bei Dämmerung in der Puszta (1904). (Bild Daten im Text S.196)
- Abb.96b. Sándor Alexander Wagner: Rinder. ( im Text S.196)
- Abb.96c.Sándor (Alexander) Wagner: Heuernte (im Text S.196)
- Abb.97. Sándor (Alexander) Wagner: Wasserfuhrwerk. ( im Text S. 197)
- Abb.97a. Sándor (Alexander) Wagner: Im Stalle (im Text S. 197)
- Abb.98. Sándor Wagner: Markt in Budapest (im Text 197)
- Abb.98a. Sándor (Alexander) Wagner: Vor der Csárda (Trinkstüberl) (im Text S. 197)
- Abb.98b. Sándor (Alexander) Wagner: Bei Szolnok (im Text 197)
- Abb.98c.Sándor (Alexander) Wagner: Ungarischer Pferdemarkt, um 1880 Öl auf Holz. 18 x 31,5 cm. Signiert unten rechts. Privatbesitz, Deutschland/Bayern
- Abb. 98d.Sándor (Alexander) Wagner: Ungarischer Pferdemarkt. Detail
- Abb.98e Sándor (Alexander) Wagner: Bauer mit Pferdekutsche, um 1890. 43 x 67 cm. gemalt auf Platte. Signiert unten rechts "Wagner S." Privatbesitz, Deutschland/Würzburg (S.197)
- Abb. 98f Sándor (Alexander) Wagner: Bauer mit Pferdekutsche, um 1890. Detail.

Abb.99. Sándor (Alexander) Wagner: Hetesfogat (Der Siebenspanner aus Debrcen) um 1880. (Bildaten im Text S.198)

Abb.100. Werkverzeichnis, Auszüge aus dem Katalog der Glaspalastausstellung 1920 (S.198)

101.Abb. Sándor (Alexander) Wagner:Pfingstrennen in Debreczin.1875. (Bildaten im Text S. 200)

Abb.101a. Sándor (Alexander) Wagner:Pfingstrennen in Debreczin. Detail.

Abb.101b. Sándor (Alexander) Wagner:Pfingstrennen in Debreczin.1875. Detail

Abb.102. Sándor (Alexander) Wagner: Csikósverseny (Pferdehirtenrennen).Vorstudie. (Bildaten im Text S.204)

Abb.103. Sándor (Alexander) Wagner. Száguldólovak (Rennende Reiter). Um 1870. (Bildaten im Text S.204)

Abb.104. Sándor (Alexander) Wagner: Selbstbildnis (Önarckép) (Bildaten im Text S.206)

Abb.105. Josef Bühlmann (Bildaten im Text S.206)

Abb.106. Panoramagebäude in der Theresienstrasse (im Text S.206)

Abb.106a. Panoramagebäude in der Theresienstrasse (im Text S.206)

Abb.107. Das Deckblatt des Buches: Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312. (im Text S.207)

Abb.108. Das Deckblatt des Faltenbuches: Das alte Rom mit dem Triumphzuge Kaiser Constantin`s im Jahre 312. n. Chr. Rundgemälde von Professoren J. Bühlmann und Alexander Wagner in München. 1890. (Daten im Text S.207)

Abb.109. Ferenc Kozics: Skizzen (im Text S.211)      Abb.109a. Ferenc Kozics: Skizzen

Abb.109b. Ferenc Kozics: Skizzen      Abb.109c. Ferenc Kozics: Skizzen

Abb.110. Start des Einzugs in Rom, Abb.110a., Abb.110b., Abb.110c., Abb.110d., Abb.110e., Abb.110f., Abb.110g. (im Text S.214)

Abb.111. Zur Abbildung: ÀrpádFeszty: A magyarok bejövetele (Der Einzug der Magyaren). Detailansicht. (Bildaten im Text S.216)

Abb.112. Wagners Plakat zum Rompanorma (Bildaten im Text S. 217)

Abb.113. Der Künstler YadegarAsisi (im Text S. 218)

Abb.114. Yadegar Asisi bei der Vorbereitung der Rekonstruktion des Rompanoramas von Bühlmann und Wagner (im Text S. 219)

Abb.114a. Das fertige Rompanorama von YadegarAsisi (im Text S. 219)

Abb.114b. Das fertige Rompanorama von YadegarAsisi (im Text S. 219)

Abb.115. Die Installierung des Rompanoramas in der Pinakothek der Moderne München 2010. Privatfoto (im Text S.221)

Abb.115a. Die Installierung des Rompanoramas in der Pinakothek der Moderne München 2010. Privatfoto. (im Text S.221)

Abb.116. Familiengrabstein von Alexander von Wagner im Münchener Südfriedhof (im Text S. 223)

Abb.116a. Familiengrabstein von Alexander von Wagner im Münchener Südfriedhof

## Bildanhang



Abb.1. Sándor (Alexander) Wagner nach einem Originalphoto (Bildaten im Text S.12.)



Wagner János

München 1899. aug. 17.

Mélyen tisztelt Uram!

Özvesz sorait, néhány napig  
hárolt levén, csak tegnap kaptam meg.

Levelem 1898-ki április 16-án.

Tisztelettel

Kiszórszolgája

Wagner János



Abb.2. Brief vom 17. August 1899. (Daten hierzu im Text S. 26.)



Abb.3. Porträt von Baron Ignác

Eötvös de Vásárosnamény (Daten hierzu im Text S.23.)

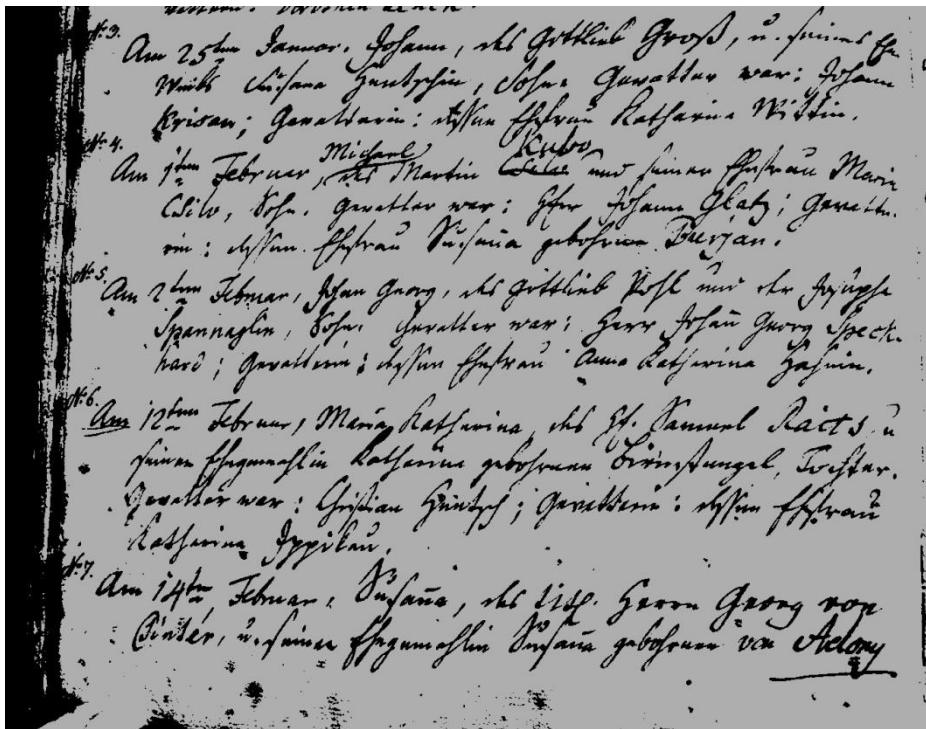


Abb.4. Taufbuch

der Pester deutschen evangelischen Kirchengemeinde (Daten hierzu im Text S. 27.)



Am 10<sup>ten</sup> December, Daniel, des H. Daniel Sijnsen <sup>und</sup>  
 der Susanna Söjwin, Sohn. Quatter war: Jakob  
 Kins; Quatterin: Maria Rosa.

Am 23<sup>ten</sup> December Nyfan Minsal, des Nyggtäuch Eichen  
 meisters, Johann Laikner <sup>und</sup> seiner Ehefrau Maria  
 Künzler, Sohn. Quatter war: Herr Minsal Mack;  
 Quatterin: Rosalia Kroyer. Nr 38.

1803.

Nr. 1. Am 1<sup>ten</sup> Januar, Carolina, des H. August Schmidt, bey  
 Siedlermeisters <sup>und</sup> seiner Ehefrau Susanna, Rosina  
 Saimin, Sohn. Quatter war: Johann Jents; Quatterin:  
 Theresia Toth.

Nr. 2. Am 23<sup>ten</sup> Daniel, des Daniel Duggers <sup>und</sup> seiner Ehefrau Mar-  
 gantje Faustin, Sohn. Quatter war: Jakob Kälster; Qu-  
 atterin: Dorothea Lenck.

Nr. 3. Am 25<sup>ten</sup> Januar, Johann, des Gottlieb Gross, <sup>und</sup> seiner Ehe-  
 frau Susanna Gumbert, Sohn. Quatter war: Johann  
 Krieger; Quatterin: dessen Ehefrau Catharina Wittin.

Nr. 4. Am 1<sup>ten</sup> Februar, <sup>Mitschal</sup> <sup>Kubor</sup> Martin, des Martin Lohr <sup>und</sup> seiner Ehefrau Maria  
 Cilio, Sohn. Quatter war: Herr Johann Glatz; Quatter-  
 in: dessen Ehefrau Susanna geborene Dierjan.

Nr. 5. Am 2<sup>ten</sup> Februar, Johann Georg, des Gottlieb Koss <sup>und</sup> der Jungfer  
 Spannaglin, Sohn. Quatter war: Herr Johann Georg Speck-  
 hard; Quatterin: dessen Ehefrau Anna Catharina Gajsin.

Nr. 6. Am 12<sup>ten</sup> Februar, Maria Catharina, des H. Daniel Rietz <sup>und</sup>  
 seiner Ehefrau Catharina geborenen Brinnsungel, Tochter.  
 Quatter war: Christian Gumbert; Quatterin: dessen Ehefrau  
 Catharina Joppilau.

Nr. 7. Am 14<sup>ten</sup> Februar, Susanna, des H. Herrn Georg von  
 Pinder, <sup>und</sup> seiner Ehefrau Susanna geborenen von Aelony

Abb.5. Taufbuch der Pester deutschen evangelischen Kirchengemeinde (Daten hierzu im Text S. 27.)



Abb.6. Evangelisches Gymnasium Fásor in Budapest. Aufnahme 2010, Privatsammlung  
(Siehe Text S. 28)

Az 1849-1850. évi tanévben.

Nr.	Név	Év	Anyja	Apja	Állás	Magyarázat
28.	Pombauer Jolanda	10 éves Ág. v.	Maria	Stijaz	Tevadó b.	
29.	Rosenthal Károly	12 éves Mód. v.	Josf.	Nápolyi n. Keresk.		
30.	Prasonkowitz Henrik	12 éves Ág. v.	"	"	"	
31.	Schambach Jozsef	12 éves	"	"	"	
32.	Schmidt Henrik	12 éves Ág. v.	"	"	"	
33.	Schullheiss János	14 éves M. v.	B. Gyarmat.	"	Josf. házfőnöke.	
34.	Szegedi Leó	13 éves Mód. v.	U. Duda	"	Maria Keresk. l.	
35.	Székely Béla	15 éves H. v.	Ágla István	"	Sárosi f. d.	
36.	Tomay Béla	12 éves B. k. v.	Ágla István	"	Sárosi f. d.	
37.	Umbach Gyula	13 éves Ág. v.	Josf. István	"	Nápolyi f. d.	
38.	Wagner József	12 éves Ág. v.	"	"	"	
39.	Wagner Sándor	11 éves B. k. v.	"	"	"	
40.	Waterman Simon	13 éves Mód. v.	"	"	"	
41.	Weber Rudolf	12 éves Ág. v.	"	"	"	
42.	Wittetz Lipót	11 éves Mód. v.	"	"	"	
43.	Zakó György	12 éves G. n. e. v.	"	"	"	

Működik felől Bizonyos utamra a Működő  
 ország, Működik felől Bizonyos utamra is  
 Kivétel, melyek a most elő Kétség és Kétség  
 néha bizonyos, azaz bizonyos, azaz bizonyos  
 néha bizonyos, azaz bizonyos, azaz bizonyos  
 volt bizonyos, azaz bizonyos, azaz bizonyos  
 két bizonyos, azaz bizonyos, azaz bizonyos  
 Jan. 2. 1868. Működik

Abb.7. Immatrikulation 1849-1850 (Wagner unter Nr. 31. Daten hierzu im Text S. 30).



1850. évi tanévben.

Időpont	Név, kor, vallás.	Nemzet születés helye	Atya, anyja, anak név, lakóhelye	Értelmezés személyes leírás	Seggője
7.	Göthoffer István 14 éves Ug. v.				
8.	Göthoffer József 10 éves Ug. v.			Pilis, Pestmegye. M. János, házonkívül.	
9.	Gruber Moritz 15 éves Més. v.			Höröck.	
10.	Hainwald János 10 éves Ug. v.			Fest. „Samuel, iparos.	Róza Kinnaral.
11.	Vaulus Antal 13 éves Més. v.			„ József, keresk.	
12.	Sonnenvits Endre 15 éves G. n. e. v.			„ László, mérnök.	
13.	Rips Gyula 12 éves Ug. v.			Bécs. „Lajos, földművelő.	
14.	Málnay Gyula 13 éves F. k. v.			Fest. „Apolló, orvosdoktor.	
15.	Novák István 16 éves H. v.			F. Sziget, Magyar. Gy. Károly, János, nevű.	
16.	Stap Elek 13 éves H. v.			Hun- és Miklós, M. Mihály, földművelők.	
17.	Brimmer Vilmos 13 éves Ug. v.			Fest. „Samuel, iparos.	
18.	Dombauer Roland 14 éves Ug. v.			Hankács. „József, kőműves.	Confessio után keltetett.
19.	Rosenthal Károly 13 éves Més. v.			Fest. „Nephtali, keresk.	
20.	Drosenwäg Henrik 13 éves Ug. v.			„ József „	
21.	Wagner Sándor 13 éves F. k. v.			„ An: W. János Més. v.	

Abb.8. Immatrikulation 1850-1851 (Wagner unter 21. Hierzu mehr im Text S. 30)

Ismer.	Név.	Kor.	Vallás	Szülőhely.	Atya vagy gyámja v. an. mál polgári helyzet v. l. háza.	Ataladás Eredmény.	Segítség.	Ismer.
<u>Ujvidék polgári lakn azelőtt névrendekéi</u>								
1.	Abelles Bertalan	12. évi	Mór. kelt.	Pestvárova	A. Zsigmond keresztelő Pest.	E	E	
2.	Austroliktor János	12.	M. V.	"	Anya: Jozsef, özvegy.	E	E	
3.	Delicay Béla	12. évi	ag. vall.	"	Anya: Imre, gyámok.	1E	E	
4.	Cranz Károly	13.	ag. vall.	Borsók-Borsoscsig	Károly ügyvivi.	12	2	
5.	Erhardt Gyula	12.	ag. vall.	Pestvárova	Agoston, németk.	1E	1E	
6.	Frólich Jozsef	12.	ag. vall.	"	Frigyes, nagykereskedő.	E	E	
7.	Seidhoff István	12.	ag. vall.	Pilis m. v. Pestm.	János, haszonbirtó.	1	1	
8.	Seidhoff Jozsef	12.	ag. vall.	"	"	1	1	
9.	Gruber Mihály	14.	M. V.	Uj Vidék Háism.	Dániel, keresztelő Pestm.	E	E	
10.	Hegwald Sándor	13.	ag. vall.	Pestvárova	Sámuel, gyámok.	1	1	
11.	Sankus Antal	12.	M. V.	"	Jozsef, keresztelő.	1E	1E	
12.	Jozannovits Andrács	14.	g. n. e.	"	Dóme, németk.	-	-	beteg
13.	Jurenek Jozsef	12.	ag. vall.	Vitány-Femplénm.	Jozsef, haszonbirtó kentean.	1E	1.	
14.	Kirschbaum Lipót	13.	ag. vall.	Pestvárova	Frigyes, kézműves Pestm.	1	-	
15.	Kiss Gyula	12.	ag. vall.	Bécs	Lajos, földbirtokos	E	E	
16.	Malnay Gyula	12.	rom. kath.	Pestvárova	Ignác, orvosudor u. o.	1E	1E	
17.	Osterlamm Lófil	13.	ag. vall.	Lővevárúda	Anya: O. Karapát Cornelia özvegy.	1	-	
18.	Prinner Vilmos	12.	ag. vall.	Pestvárova	Anya: Sámuel, gyámok fegy.	1	1-2	
19.	Rombauer Roland	13.	ag. vall.	Munkács Konyhm.	József	E	E	
20.	Rosenthal Károly	12.	M. V.	Pestvárova	Szeptali, keresztelő Pestm.	E	E	
21.	Rosenzweig Henrik	12.	ag. vall.	"	József	1	1	
22.	Schambach Jozsef	12.	ag. vall.	"	Ernö, káris.	2	-	
23.	Schmidl Henrik	14.	M. V.	Balassa-Gyarmat Mogyán.	József, haszonbirtó, u. o.	1	1	
24.	Schulthies Jakab	13.	M. V.	Ó-Buda	Manó, keresztelő u. o.	1E	1E	
25.	Szegedi Zsigmond	13.	kele. vall.	Cegléd m. v. Pestm.	János, festő, u. o.	-	-	Májusban kilygett.
26.	Sormay Béla	12.	rom. kath.	Lehelárd Tolna	Károly, orvosudor Pestm.	1	1	
27.	Umbach Gyula	13.	ag. vall.	Pestvárova	Keresztély, tegláfűző u. o.	-	-	Májusban kilygett.
28.	Wagner Jozsef	12.	ag. vall.	"	Dániel, vegyudor s győzőse.	E	E	
29.	Wagner Sándor	12.	rom. kath.	"	Anya: W. Kassa Mária özvegy.	E	E	
30.	Wahrmann Simon	13.	M. V.	"	Anya: Eduárd kereszt. u. o.	1E	1E	
31.	Weber Rudolf	12.	ag. vall.	"	Sámuel	1	1	
32.	Wöttke Lipót	12.	M. V.	"	Baruch	E	E	
33.	Zakó György	12.	g. n. e.	Uj Vidék Háism.	István, földbirtokos.	1	1E	

Abb.9. Summierte Schulleistung vom 1849-1850. (Wagner unter 29. Hierzu mehr im Text S. 31.)



Név. Kor.	Német Születés helye	Atya + Gyám annak jelene	Életem, másk.	Éves, talán.	Értekezési fokozat	Tanulmányokbani fokozat												Jegyzetek	
						Kalder	Magy.	Nem.	Mag.	Mag.	Mag.	Mag.	Mag.	Mag.	Mag.	Mag.	Mag.		Mag.
8. Gálhoffer István 12 év. ágost. hitvall.	Pécs hat.	Atya: János huszár. birt. u. a.	életem.	11.	1.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
9. Gábor Márton 12 év. ágost. hitvall.	Mag. hat.	"	"	"	"	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Árnyékosan teljesít.
10. Heiwald Sándor 12 év. ágost. hitvall.	Pestváros.	Samuel igazos. Pesten.	születés.	11.	1.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Január 12. kihelyett
11. Jankovics Antal 12 év. ágost. hitvall.	"	József kőműv. Pesten.	"	"	1.	12	12	1	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	
12. Jankovics Endre 12 év. ágost. hitvall.	"	Dóczy József, név. Pesten.	"	"	1.	1	1	12	12	1	12	-	-	-	-	-	-	-	
13. Kiss Gyula 12 év. ágost. hitvall.	Pécs	Szász ügyvéd úr Pesten.	"	"	1.	1	12	12	1	12	12	12	12	12	12	12	12	12	
14. Kálnay Gyula 12 év. ágost. hitvall.	Pestváros	Ignác, orvos. Pesten.	"	"	1.	1	1	12	12	1	12	12	12	12	12	12	12	12	
15. Pap Elek 12 év. ágost. hitvall.	Kun. hat. Kállos.	Mihály földművelő. Pesten.	életem.	"	1.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
16. Páncsics Károly 12 év. ágost. hitvall.	Pestváros	Samuel igazos. Pesten.	születés.	11.	1.	1	1	12	12	1	12	12	12	12	12	12	12	12	
17. Pombauer István 12 év. ágost. hitvall.	Munkácsi Dörmög.	"	"	"	1.	1	1	12	12	1	12	12	12	12	12	12	12	12	
18. Rosenthal Károly 12 év. ágost. hitvall.	Pestváros	Nephegy kőműv. Pesten.	"	"	1.	1	1	12	12	1	12	12	12	12	12	12	12	12	
19. Rosenzweig Henrik 12 év. ágost. hitvall.	"	József kőműv. Pesten.	"	"	1.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
20. Wagner Sándor 12 év. ágost. hitvall.	"	Atya: M. Károly, hat. Pesten.	"	"	1.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
21. Wahmann Imre 12 év. ágost. hitvall.	"	Atya: Eduard, kőműv. Pesten.	"	"	1.	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	12	
22. Weber Rudolf 12 év. ágost. hitvall.	"	Samuel "	"	"	1.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
23. Wottek László 12 év. ágost. hitvall.	"	Samuel "	"	"	1.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
24. Székely István 12 év. ágost. hitvall.	"	"	"	"	1.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	

Az első felvétel vizsgálatok napja 1851. évi Január 28. Kelt Pesten 1851. évi Január 27. napján

Kanyapál ut.  
az iménti iskolák tanárai  
é tanácsnok jelenleg igazgatója.

Abb.10. Detailliertes Schulzeugnis vom ersten Semester des Jahres 1851 (Wagner unter Nr. 20. Hierzu mehr im Text S.31.)



Abb.11. Henrik Weber (Daten hierzu im Text S.32.)

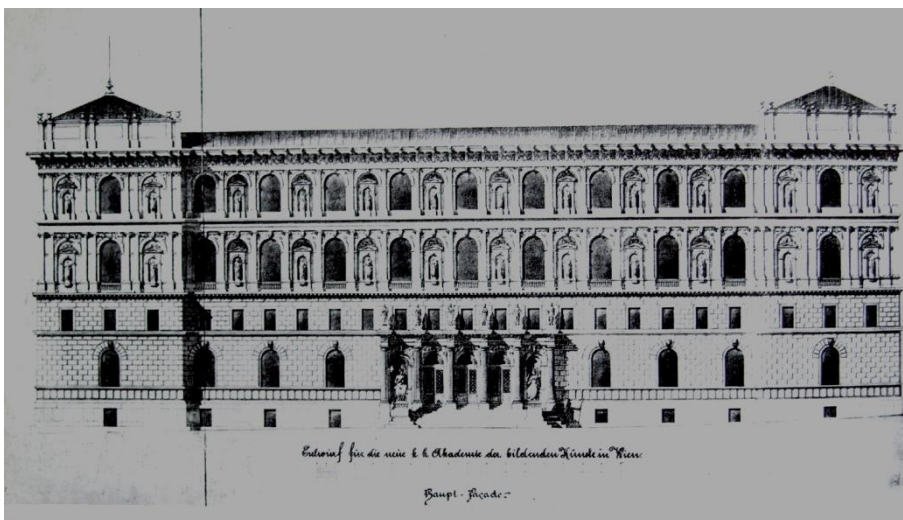


Abb.12. Ausgeführter Entwurf der Fassade der Akademie der bildenden Künste in Wien (Siehe Text S. 38.)

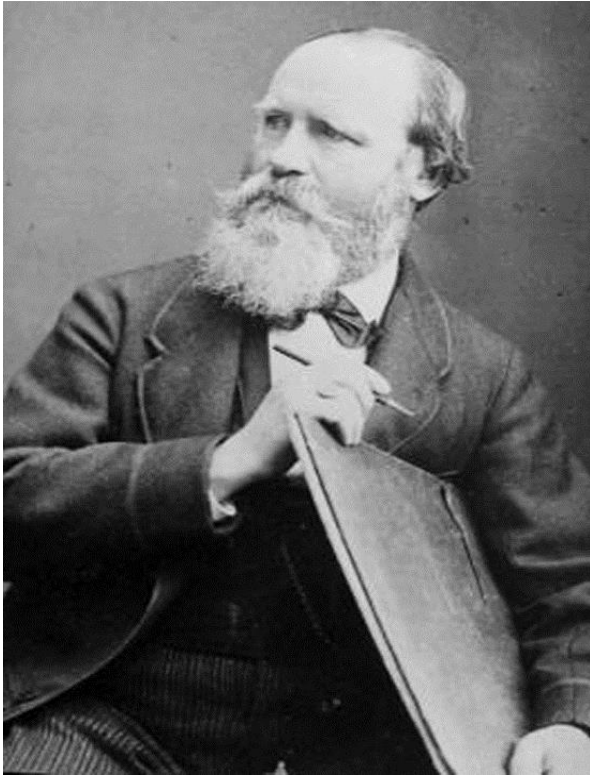


Abb.13. Karl von Blaas (Daten hierzu im Text

S. 41.)



Abb.14. Das alte Gebäude der Königlichen

Bayerischen Kunstakademie in der Neuhauserstr. in München, wo Wagner seine zwei monumentalen Historienbilder ausführte. (Daten hierzu im Text S. 91 – Daten zur Abbildung im Text S. 43.)





Abb.15. Porträt von Baron József Eötvös (Bildaten im Text S. 43.)

Zahl.	Name.	Geburtsort und Stand der Eltern.	Alter
1371	<sup>200 K 1856 Okt 12</sup> Schafarowitz Ludwig	Ort: Josef in Lufman inoffen Vater, Spitalmeister, Katholik.	18
1372	<sup>200 K 1856 Okt 12</sup> Schoentaub Josef	Ort: Münsau, inoffen Vater, Lili-frau, Katholik.	18
1373	<sup>200 K 1856 Okt 12</sup> Schütz Johann Grisek	Ort: Münsau in Münsau inoffen Vater, Pfarrer, Katholik.	16
1374	Sporer Josef	Ort: Hofenau, inoffen Vater, Münsau, Katholik.	21
1375	<sup>1856 Okt 12</sup> Thurner Karl	Ort: Lamingau, inoffen Vater, Wien, Katholik.	21
1376	Wagner Othmar	Ort: Josef, inoffen Vater, -t., Katholik.	18
1377	Petri Oskar	Ort: Zweisbrunn, inoffen Vater, Wien, Katholik.	18 1/2
1378	Suntzmair Ignaz	Ort: Hofenau inoffen Hofenau, inoffen Vater, Hofenau, Katholik.	13
1379	<sup>1856 Okt 21</sup> Kasselberger Johann	Ort: Hofenau inoffen Hofenau, inoffen Vater, Hofenau, Katholik.	17
1380	<sup>1856 Okt 21</sup> Mast Johann	Ort: Hofenau bei Füllbrunn, inoffen Vater, Hofenau, Katholik.	17

Abb.16. Auszug aus dem [Matrikelbuch 1841-1884](#). (Daten hierzu im Text S.43)





Abb.17. Hermann Anschütz (Daten hierzu im Text S.44.)    Abb.18. Johann Georg Hiltensperger (Daten hierzu im Text S.44)



Abb.19. Wilhelm von Kaulbach (Daten hierzu im Text S.47.)    Abb.20. Peter von Cornelius (Daten hierzu im Text S.47.)

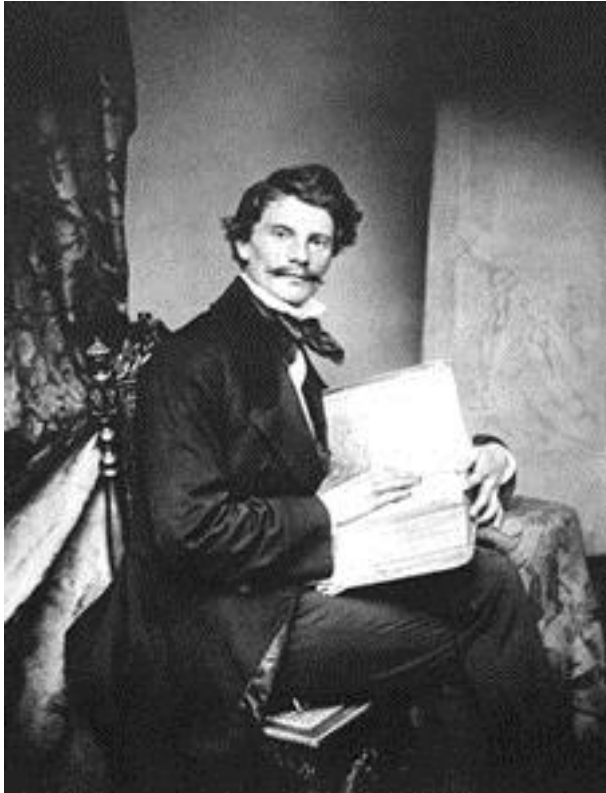


Abb.21. Karl von Piloty (Daten hierzu im

Text S. 54.)

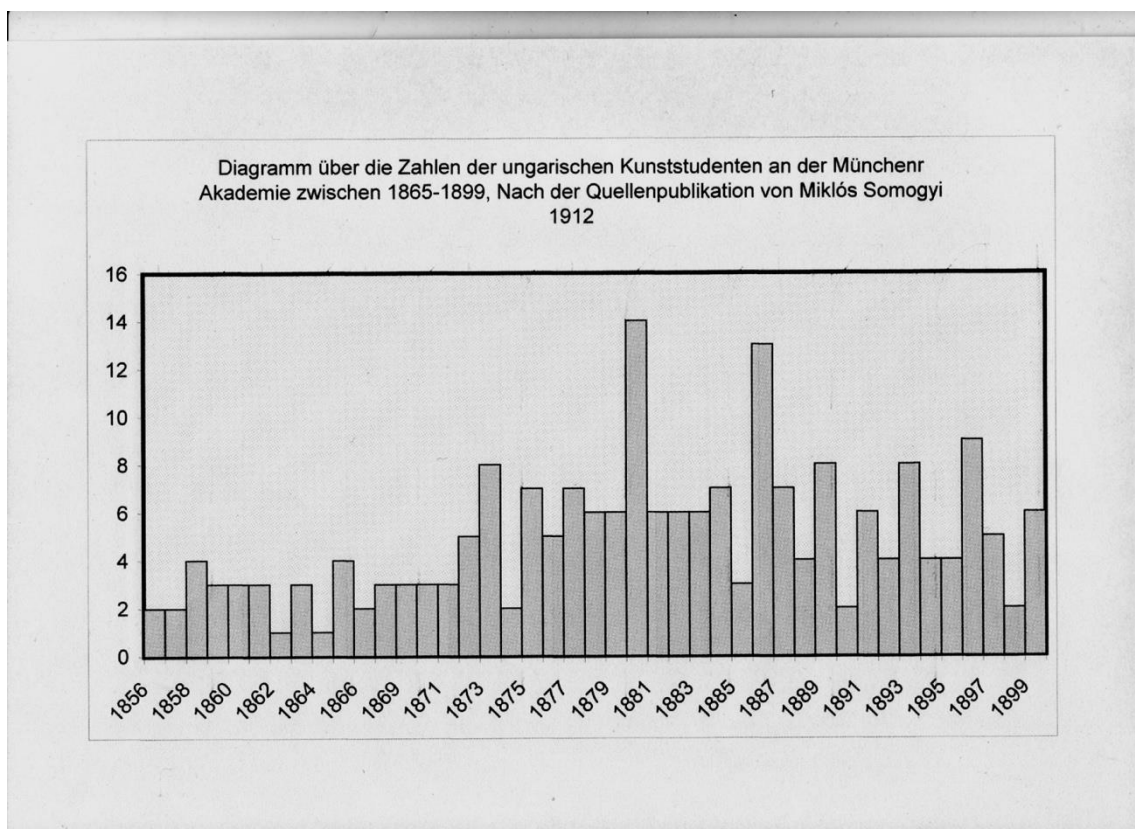


Abb.22. Zahlenstatistik der ungarischen Kunststudenten an der Akademie in München 1856-1899 (Siehe Text S. 57.)

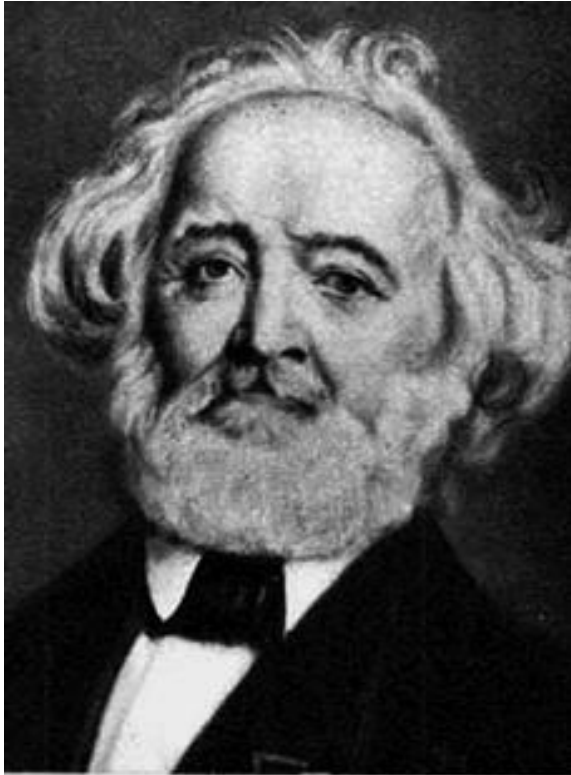


Abb.23. Leopold von Ranke (Siehe Text S. 59.)



Abb.24. Karl Piloty: *Gründung der Katholischen Liga durch Herzog Max I. von Bayern (1609)* (Bilddaten im Text S. 62.)





Abb.25. Louis Gallait: Die Abdankung [Karls V.](#) (1841) (Bildraten im Text S. 63.)



Abb.26. Edouard de Biévre: Der Kompromiss des niederländischen Adels 1566 (Daten hierzu siehe Text S.63.)



Abb.27. Paul Delaroche: Der Tod von Königin Elisabeth. (Bildaten im Text S. 67)



Abb.28. Karl Piloty: Seni vor der Leiche Wallensteins (Daten siehe Text S. 69)





Abb.29. Das Ungarische Nationalmuseum (Privatfoto) Text S.75.



Abb.30. József Barabás: Eötvös József (1845). (Bilddaten im Text S. 77.)



Abb.31. Mihály Munkácsy: Selbstporträt

II.(1881) (Bildaten im Text S.78.)



Abb.32. Bertalan Székely: Selbstporträt.1860. (Bildaten im Text S. 78.)

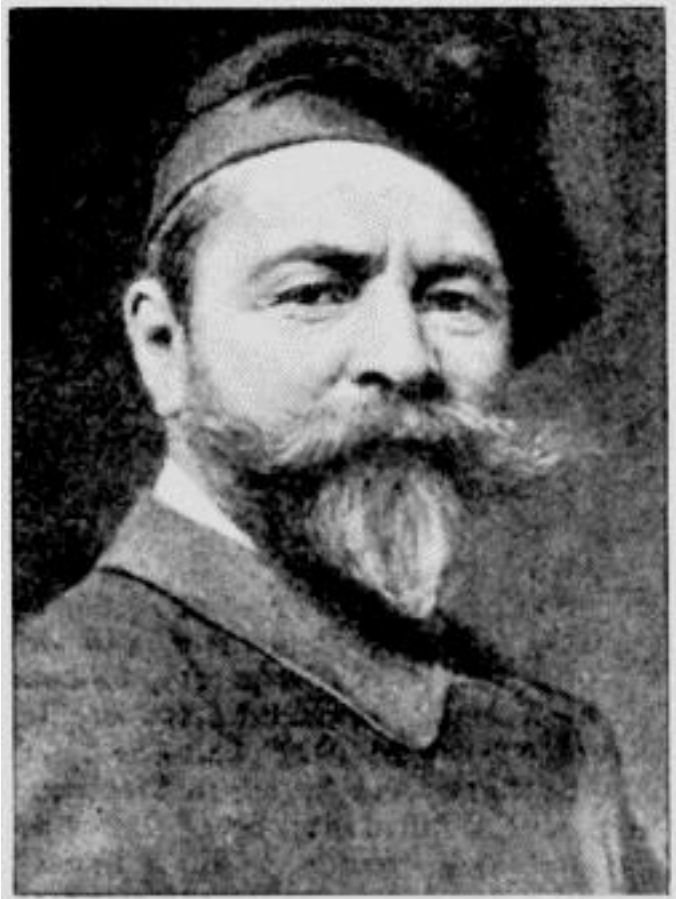


Abb.33. Gyula (Julius) von Benczúr.

Foto. (Bildaten im Text S.79.)



Abb. 34. Sándor (Alexander) Wagner: Dugovics Titusz önfeláldozása. (Selbstaufopferung des Titusz Dugovics`). Detail. – Daten zum Bild siehe Text S. 76.)





Abb.34. Sándor (Alexander) Wagner: Dugovics Titusz önfeláldozása. (Selbstaufopferung des Titusz Dugovics` ). 1859.Öl auf Leinwand.168 x 147 cm. Ungarische Nationalgalerie Budapest.



Abb.35. Karl Piloty: *Die Schlacht bei Ampfing* (1852). Staatliche Grafische Sammlung, München (Siehe Text S.86.)



Abb.35a, Detail





Abb.35b, Detail



Abb.36. Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber: *Heiliger Johann de Capestrano als Held der Schlacht von Nándorfehérvár.* (Bildaten im Text S.86.)





Abb.37. Sándor (Alexander) Wagner: *Isabellas Abschied von Siebenbürgen* Öl auf Leinwand 135 X 171 cm (1863) heute in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest – siehe Text S. 91.



Abb.38. Karl

Piloty: Thusnelda im Triumphzug des Germanicus (1873). Öl auf Leinwand. 490 X 710. Neue Pinakothek in München. (Siehe Text S.96.)

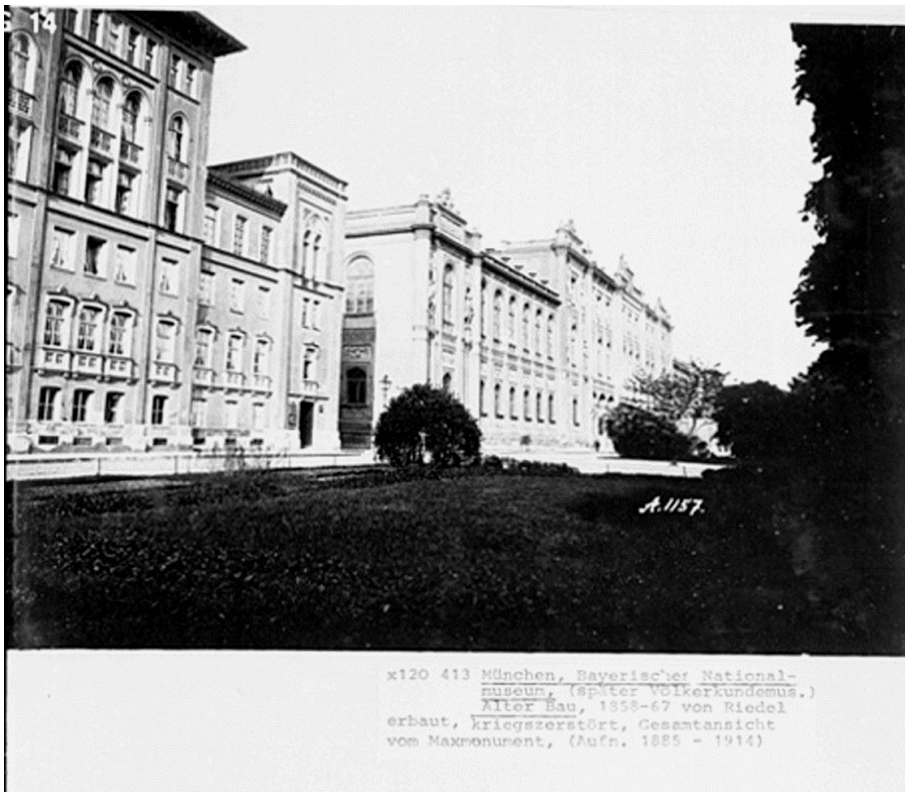


Abb.39. Altes Bayerisches Nationalmuseum München (Aufn.1885-1914) (Hinweis darauf siehe Text S. 99.)

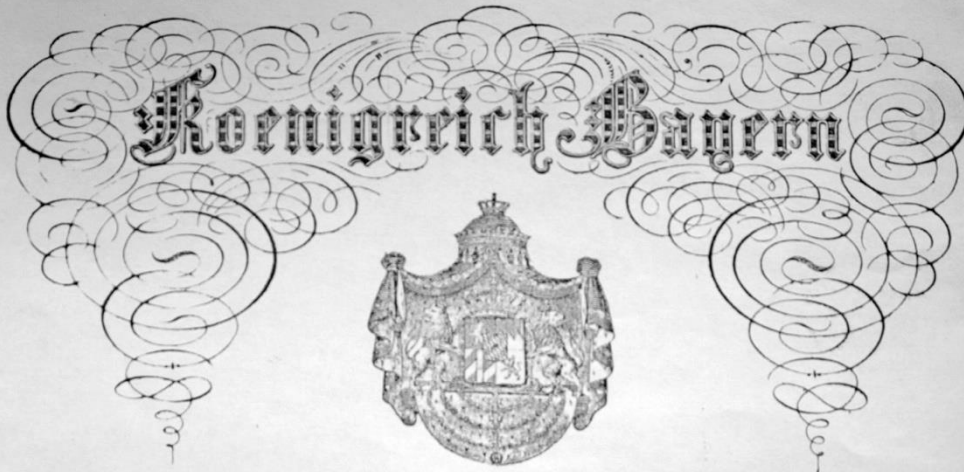




München, Bayerisches Nationalmuseum, Altes Bau (1858-67)  
x 120 420 Treppenhaus, oberstes Geschoß, (Aufn. 1885-1914)

Abb.40. Die Innenseite des alten

Bayerischen Nationalmuseum (heute Völkerkundemuseum)



**Staats-Ministerium des Innern**  
für Kirchen- und Schul-Angelegenheiten.

Auf den Bescheid vom 10<sup>ten</sup> Okt. bezüglichen Beschlusses und demnach Eingeg.  
angef. auf die Ministerialentscheidung vom 10<sup>ten</sup> Okt. N. 2221 eines Jungferni-  
gals, daß der Herr Professor des Prof. Wagner's Gymnasiums in Würzburg bei seiner  
Kandidatur an der in der Provinz von Würzburg an der Universität zu Würzburg  
Walter Alexander Wagner's Gymnasiums eines jugendlichen Lehrers Kommu-  
nation vom 10<sup>ten</sup> Okt. f. Prof. Wagner's Gymnasiums in Würzburg  
vom 10. April 1866 zu ernennen sei.

Zur Ausführung des Beschlusses der Regierung in der Provinz von Würzburg  
ist die Aufnahme des Herrn Wagner's Gymnasiums in Würzburg als Lehrers  
in die Liste der Lehrkräfte der Provinz von Würzburg zu übernehmen.  
Die Aufnahme des Herrn Wagner's Gymnasiums in Würzburg als Lehrers  
in die Liste der Lehrkräfte der Provinz von Würzburg ist zu übernehmen.  
Die Aufnahme des Herrn Wagner's Gymnasiums in Würzburg als Lehrers  
in die Liste der Lehrkräfte der Provinz von Würzburg ist zu übernehmen.  
Die Aufnahme des Herrn Wagner's Gymnasiums in Würzburg als Lehrers  
in die Liste der Lehrkräfte der Provinz von Würzburg ist zu übernehmen.

Erinnert ist das Ministerium zu ernennen.  
München den 16<sup>ten</sup> April 1866.

Im Namen Königlich-Majestät allersächsischer Landgraf.  
v. Ringelmann

Die L. Ministerial-Entscheidung  
Königliche.

Die Ministerial-Entscheidung im Ministerium  
des Innern, für die Provinz von Würzburg, an den  
L. Ministerial-Entscheidung, Königlich.

Die L. Ministerial-Entscheidung  
des Innern, für die Provinz von Würzburg,  
Königlich.

Abb.41. Ministeriale Bestätigung über die Aufnahme Wagners als Hilfslehrer 1866 (Text S. 101.)

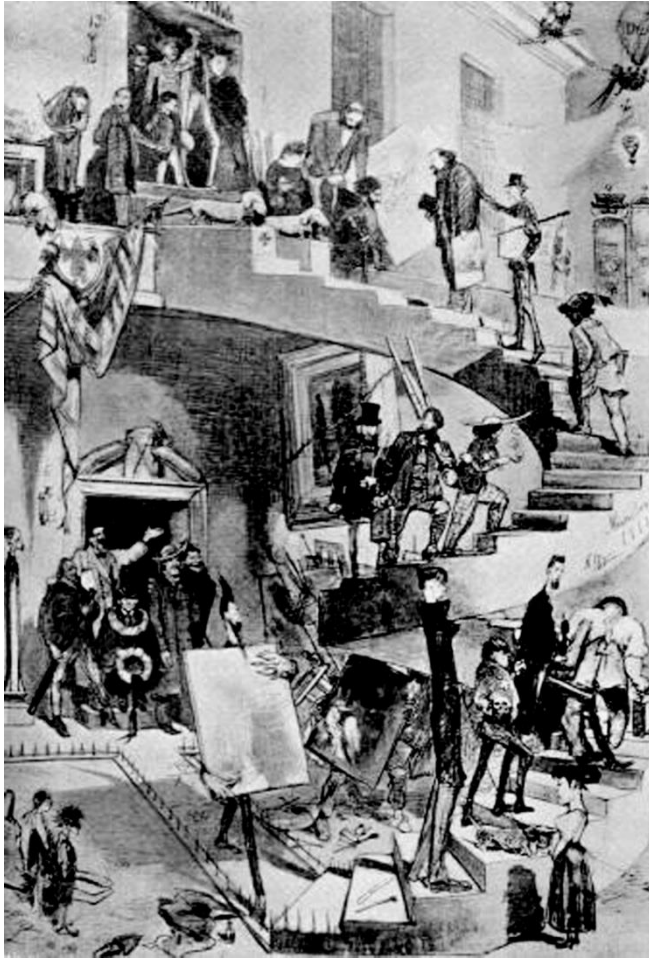


Abb.42. Gysis Zeichnung, Erinnerung an die Piloty – Klasse (Siehe Text S.101.)



Abb.43. Der Maler Ludwig von Hagn (Siehe Text S. 102.)

No 1131

München den 10. Febr. 1869 Nr. 80

**Ludwig II**  
 von Gottes Gnaden König von Bayern,  
 Pfalzgraf von Rhein,  
 Herzog von Bayern, Franken und in Schwaben x. r.

Wir haben befohlen, aus kaiserlichen Geldern ein zweites bes.  
 offenes Stellenblatt an Unserer Akademie der Wissenschaften, Philosophischen  
 Akademie Wagner als Posten, in provisorischer Eigenschaft, vom 1. Februar  
 d. J. an, mit einem jährlichen Gehalts von ein tausend Gulden  
 zum nächstfolgenden 1. April d. J. an, zu besetzen, und  
 dessen Amt auf uns zu übertragen, bis Unserer Akademie der Wissenschaften  
 ein geeigneter Kandidat zum Nachfolger vorgeschlagen wird, und  
 dessen Amt auf uns zu übertragen, bis Unserer Akademie der Wissenschaften  
 ein geeigneter Kandidat zum Nachfolger vorgeschlagen wird.

München den 10<sup>ten</sup> Februar 1869.

*Ludwig*

r. Grefen

Abw. des  
 k. Akademie der Wissenschaften Raths.

Die Commission des Philosophisch-Philologischen  
 Wagner zum Professor und  
 Akademie beauftragt.

Auf  
 Königlich-Maximilians-Befehl  
 der General-Intendant  
 v. Bylandt

Abb.44. Königliches Dokument über die Festeinstellung Wagners als ordentlicher Professor der Akademie (Daten hierzu siehe Text S. 104.)





Abb.45. Sándor (Alexander) Wagner: Erzsébet királyné. (Königin Elisabeth) Öl auf Leinwand. 274 x 187 cm. Magyar Nemzeti Múzeum Budapest. (Ungarisches Nationalmuseum) – Weitere Daten zum Bild siehe Text S. 105.

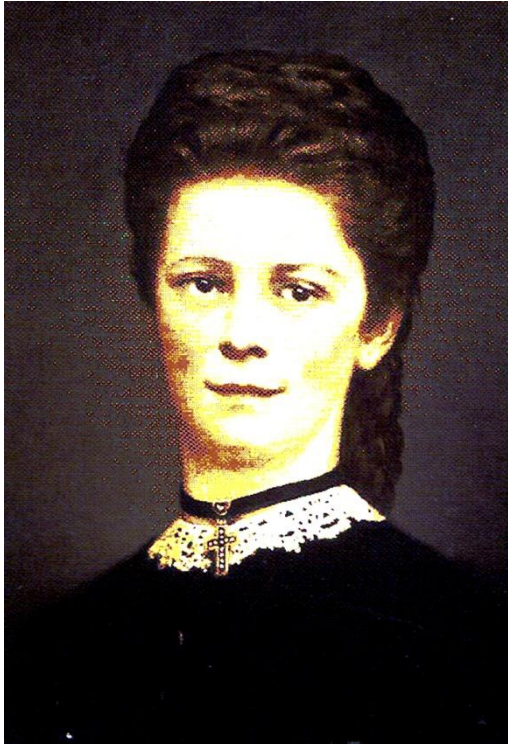


Abb.46. Sándor (Alexander) Wagner: Königin Elisabeth.1867. Öl auf Leinwand. 53.5 x 44cm. Ungarisches Nationalmuseum, Budapest (Weitere Daten zum Bild siehe Text S. 95.)



Abb.47. [Wilhelm Leibl](#): Porträt des Malers Paul v. Szinyei-Merse. Museum der Schönen Künste, Budapest (Siehe Text S. 107.)





Abb.48. Mihály Munkácsy. Selbstbildnis. Um 1870.

Sammlung von Imre Pákh (USA) – (Siehe Text S. 107.)



Abb.49. Pál Szinyei Merse: *Faun és Nimfa* *Tanulmány* (Faun und Nympe, Studie).1867. Öl auf Holz. 33 x 22 cm. Ungarische Nationalgalerie, Budapest (Daten hierzu im Text S. 111.)



Abb.50. Pál Szinyei Merse: *Ruhaszárítás* (Wäschetrocknen bzw. Wäscheaufhängen).1869. Öl auf Leinwand. 38,5 x 31.Ungarische Nationalgalerie, Budapest (Hinweise darauf im Text S. 112.)



Abb.51. Mihály Munkácsy: *Vihar a pusztán* (Gewitter auf der Puszta). 1867. Öl auf Leinwand. 92,3 x 131 cm. Ungarische Nationalgalerie, Budapest (Hinweis hierzu im Text S. 113.)



Abb.52a. Mihály Munkácsy: *Poros út I* (Staubiger Weg I.) 1874. Öl auf Holz. 77 x 117,5 cm.  
Ungarische Nationalgalerie (Siehe Text S. 114.)



Abb.52b. Mihály Munkácsy: *Poros út II.* (Staubiger Weg II.) 1883. Öl auf Holz. 96 x 129,7  
cm. Ungarische Nationalmuseum





Abb.53. Sándor (Alexander) Wagner. (Bilddaten im Text S. 121.)



Abb.54.Sándor (Alexander) Liezen-Mayer. Foto  
(Bilddaten hierzu im Text S. 121.)



Abb.55. Wagners erste Frau

Bertha Oldenbourg (Bilddaten siehe Text S. 122.)

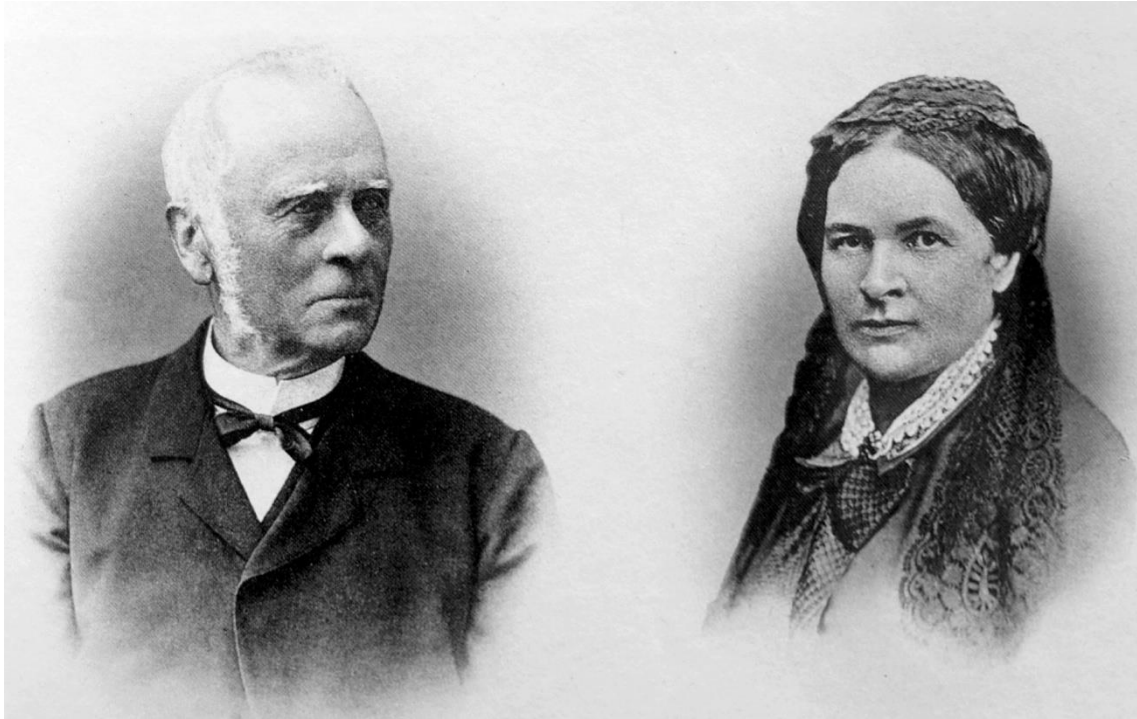


Abb.56. Rudolf Oldenbourg und seine Frau Emilie, Wagners Schwiegereltern (Bild­daten siehe Text S. 122.)



Abb.57. Karlsplatz, München Ende des 19. Jhrs. (Bildraten im Text S. 122.)



Abb.58. Barerstrasse 1,

München. Privatfoto, 2009 (im Text S.122)



Abb.59. Wagners Mietshaus in der Arcistrasse 32, rechts sieht man die Neue Pinakothek, Privataufn. 2009 (im Text S. 123)





Abb.60. Familienfoto. Aufgenommen am 06.06.1868. In der Bildmitte: Wagner und seine erste Frau Bertha (Details zum Foto im Text S. 125.)



Abb.61. Die ehemalige Oldenbourg Villa in der Glückstrasse in München (Bildraten im Text S. 125.)



Abb.62. Wagner in seinem Atelier vermutlich mit seiner zweiten Frau Marie (Bildraten im Text S. 125)





Abb.63. Wagners zweite Frau Marie mit seinem Bruder Hans (Bilddaten im Text S. 117.)

St. M. d. S. f. K. u. S. k. S. k.

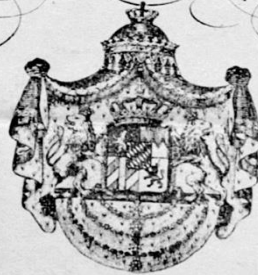
Unser Professor der Medicin der k. k. Universität  
Alexandre Wagner wird die zubehörende Einwilligung  
zur Namengebung, mit Maria Antonia Gräfin von Oldenburg, Tauf-  
mutter des Leichnames Rudolf Oldenburg, zu geben. —  
München den 16. Februar 1874.  
Kauf v. B. Kauf,  
Herr von L. u. u.

von Bebold.

Abb.63a. Ehegenehmigung vom 16. Febr. 1874 (Bilddaten im Text S. 117.)



# Königreich Bayern



## Staats-Ministerium des Innern für Kirchen- und Schul-Angelegenheiten.

*Das*  
Das unter dem Namen des Prof. Dr. K. Wagner im Ministerium des Innern  
gebildete Komitee des Prof. Dr. K. Wagner im Ministerium des Innern  
angeordnet ist, folgende Beschlüsse zu fassen:

München den 16. Februar 1874.  
Auf Seiner Königlichen Majestät allerhöchsten Befehl.  
Dr. v. Lutz

Die K. Akademie der bildenden Künste.  
Das Kommissionsmitglied des K. Hof-  
rathes und der K. Akademie der bildenden  
Künste, K. Wagner  
Lutz

Durch den Minister  
der Generalsecretäre  
Ministerialrat  
von Engel

Abb.63b. Abschrift ans Staatsministerium des Innern von der Hochzeitsgenehmigung am 19.02.1874





Abb.64. Wagners Villa in Hohenschwangau. Privatfoto. Aufnahme von der Schwangauerstr. 2010 (im Text S. 126)



Abb.65. Familienfoto im Salon Rudolf Oldenbourgs.(Bildaten im Text S. 125.)





Abb.66. Sándor (Alexander) Wagner: Franz Lenbach als Piloty. - Schüler (Bildaten im Text S. 128.)







Münster, den 26. Mai 1877.

H. v. S. & K.

a.

S. v. S. M. S. P. L.

Herrn Dr.

Schiff.

Wohlbeliebter Herr Herrschaft

Alexander Wagner.

Der Herrschaft des Ehrenreife Alexander Wagner  
bitte ich zur Vollendung seiner Lieblinge, Ihre Reise  
in die Provinz "nach denigen Provinzen, <sup>Frankreich</sup> ~~Frankreich~~  
Spanien anzuführen zu können, und alle denjenigen  
Anstrengungen für eine fröhliche Reise für einen  
Lied zu unterstützen.

Da die Herrschaft Wagner die Leitung der Provinzen in  
dieser Hinsicht überaus so haben wir gerne  
Gefallen in der Provinz und in der Provinz, <sup>Frankreich</sup> ~~Frankreich~~  
Wohlbeliebter Herr Herrschaft am 26. Mai 1877.  
begonnen und zu Ende bei dem Herrn Dr.

Großherzog von Baden

Abb.67b. Brief von 26.05.1877, Genehmigung einer vierwöchigen Spanienreise (mehr zur Abbildung im Text S. 129.)

München, den 14. Okt. 1886.

H. R. O. G. H.

A.

O. H. H. M. S. H. L.

A. H. H.

Schick

Sehr geehrter Herr

Gegenwärtig

Sie haben die Ehre zu empfangen, dass ich die  
Wünsche der Kommission, welche sich für die  
Anfertigung der Karte der Provinz Rom  
aufgegeben hat, zu erfüllen in der Lage bin.  
Ich habe die Ehre, Ihnen hiermit zu versichern,  
dass ich die Karte der Provinz Rom  
in der besten Ausführung zu liefern in der Lage  
bin. Ich habe die Ehre, Ihnen hiermit zu versichern,  
dass ich die Karte der Provinz Rom  
in der besten Ausführung zu liefern in der Lage  
bin. Ich habe die Ehre, Ihnen hiermit zu versichern,  
dass ich die Karte der Provinz Rom  
in der besten Ausführung zu liefern in der Lage  
bin.

H. R. O. G. H.

Abb.67c.

Brief von 14.Okt. 1886, Genehmigung einer Reise nach Italien wegen des Rompanoramas  
(mehr zur Abbildung im Text S. 129.)





Abb.68. Alexander von Wagner: *Prinzregent Luitpold mit Gefolge auf der Jagd.* Wittelsbacher Jagdschloss Berchtesgaden (mehr zur Abbildung im Text S. 130.)

Abschrift.

Nro: 6910.

München, den 24. März 1910.

Kgl. bayer. Staatsministerium  
des Innern  
für Kirchen- und Schulangelegen-  
heiten

An die  
Kgl. Akademie der bildenden Künste  
in  
München.

Betreff:

Ruhestandsversetzung des Akademie-  
Professors Alexander von Wagner.

Jm Namen

Seiner Majestät des Königs.

Beilagen:

- 1 Orden,
- 1 Brevet,
- 1 Revers.

Seine Königliche Hoheit Prinz  
Luitpold, des Königreichs Bayern  
Verweser, haben durch Allerhöchste  
Entschliessung vom 19. ds. Mts.  
vom 16. April 1910 an den Profes-  
sor Alexander von Wagner auf sein  
Ansuchen auf Grund des Artikels 47  
Ziffer 1 des Beamtengesetzes unter  
Anerkennung seiner vorzüglichen  
Dienstleistung in den dauernden  
Ruhestand zu versetzen und demsel-  
ben als Zeichen Allerhöchstihres  
besonderen Wohlwollens das Komtur-  
kreuz des Verdienstordens der Bay-  
erischen Krone allergnädigst zu  
verleihen geruht.

Hienach ist das Weitere zu verfügen.

Die mitfolgende Dekoration nebst dem Ordensbrevet  
wolle dem Professor Alexander von Wagner behändigt  
werden!. der von ihm unterzeichnete Revers ist samt  
dem Ritterkreuz des Kronenordens hieher vorzulegen.

gez: v. Wehner.

Abb.69. Ruhestandsversetzung und Verleihung des Komturkreuzes des Verdienstordens der Bayerischen Krone (mehr zur Abbildung im Text S. 130.)

N: 20023.

München, den 10. August 1911.

K. bayerisches Staatsministerium  
des Innern  
für Kirchen- und  
Schulangelegenheiten.

K. B. Akademie d. bild. Künste  
Empf. 22 AUG 1911  
NR. 1080...

An  
die Direktion  
der D. Akademie der bildenden Künste  
in  
München.

Im Namen  
Seiner Majestät des Königs.

Bezug:

Verleihung des Luitpoldkreuzes.

Seine Königlich Hoheit Prinz  
Luitpold, der Kronprinz Bayern  
München, haben am 27. Juli d. J.  
dem D. Akademieprofessor u. D.  
Alexander Ritter von Wagner  
in München

das Luitpoldkreuz für freiwillige  
strenge Treueleistung allernützlichst  
zu verleihen geruht.

Die D. Direktion wird  
beauftragt das erwähnte Kreuz  
zu verleihen nach dem Luitpoldkreuzgesetz  
dem genannten zuzustellen.

Zulagen:

- 1 Grenzreifen,
- 1 Leitzzeugnis.

Recht

Abb.70. Verleihung des Luitpoldkreuzes 1911 ((mehr zur Abbildung im Text S. 130.))





Abb.71. Café Probst (mehr zur Abbildung im Text S. 133.)





Abb.72. Café Lohengrin (mehr zur Abbildung im Text S. 134.)



Abb.73. Sándor (Alexander) Wagner: *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg*. Nach der Restaurierung. Altes Bayerische Museum, heute Museum für Völkerkunde, München, Privatfoto (mehr zur Abbildung im Text S. 142.)



Abb.73a. Detailansicht (mehr zur Abbildung im Text S. 142.)





Abb.73b. Sándor (Alexander) Wagner: *Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg*. Vor der Restaurierung. (Mehr zur Abbildung im Text S. 142.)





Abb.74. Lithografie nach Wagners Werk *König Mathias besiegt Holubar* (mehr zur Abbildung im Text S. 148)



Abb.74a. Wagners Werk *König Mathias besiegt Holubar*





Abb.75. Das Pester Redoutengebäude, historische Ansichtskarte 1907 (mehr zur Abbildung im Text S. 148.)



Abb.76. Das Hamburger Rathaus, Privatfoto (mehr zur Abbildung im Text S. 152.)



Abb.76a. Die Frontseite des Hamburger Rathauses mit dem Balkon in der Mitte, direkt über dem Eingangstor



Abb.77. Der Turmsaal

mit den Wagner – Fresken, bekannt ist er auch als Saal der Republiken siehe Text S. 154.





Abb.78. Sándor (Alexander) Wagners Freskobild *Athen*. Hamburger Rathaus(mehr zur Abbildung im Text S.155.)



Abb.79. Sándor (Alexander) Wagners Freskobild *Rom*. Hamburger Rathaus (mehr zur Abbildung im Text S.156.)



Abb.80. Sándor (Alexander)

Wagners Freskobild *Venedig*. Hamburger Rathaus (mehr zur Abbildung im Text S.156.)



Abb.81.a Sándor

(Alexander) Wagners Freskobild *Amsterdam*. Hamburger Rathaus (mehr zur Abbildung im Text S.157.)





Abb.81.b Sándor (Alexander) Wagners Freskobild *Venedig* und *Amsterdam*. Hamburger Rathaus (mehr zur Abbildung im Text S.146.)<http://images.fotocommunity.de/bilder/deutschland/hamburg/turmsaal-cb343d2b-27ae-4978-93a8-bfa14ecccc83.jpg>



Abb.82. Sándor (Alexander) Wagner: Csata után (Nach der Schlacht). Holzschnitt nach dem Original. (Mehr zur Abbildung im Text S.161.)



Abb.83. Sándor (Alexander) Wagner: *Huszár bravúr* (Die Tapferkeit eines Husars) (Mehr zur Abbildung im Text S.161.)





Abb.84. Sándor (Alexander)

Wagner: *Die Verführung von Adelheid*. Abbildung in *Kunst und Künstler* 1919. (Siehe Text S.165.)

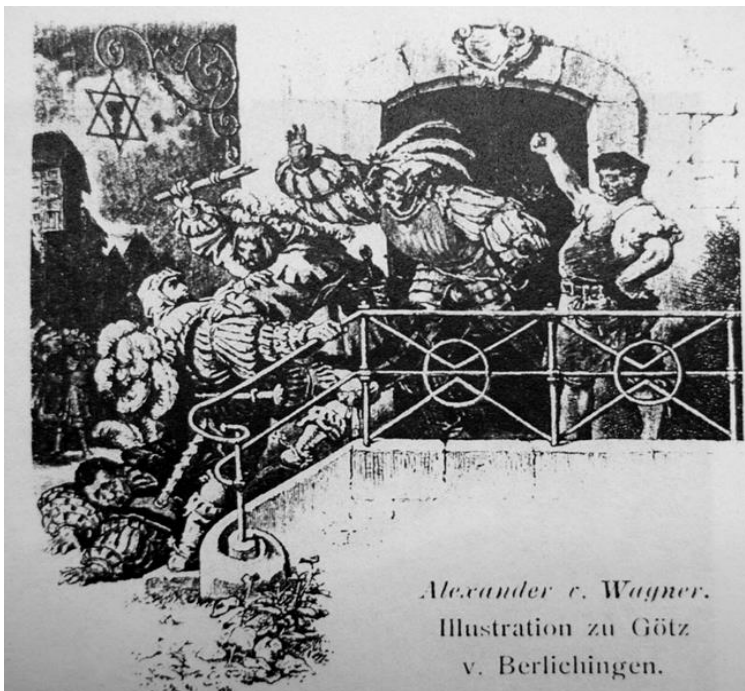


Abb.85. Sándor (Alexander)

Wagner: Illustration zu *Götz von Berlichingen*. Abbildung in *Kunst und Künstler* 1919 (im Text S. 165)



Abb.86. Illustration von Wagner zum

Drama Coriolanus. (Siehe Text S. 167.)

## Aus altrömischer Zeit.

Culturbilder

von

Theodor Simons.



(Überfirkungsmacht vorbehalten)

Berlin.

Verlag von Alexander Dunder,  
Bismarck-Str. 10  
1868.

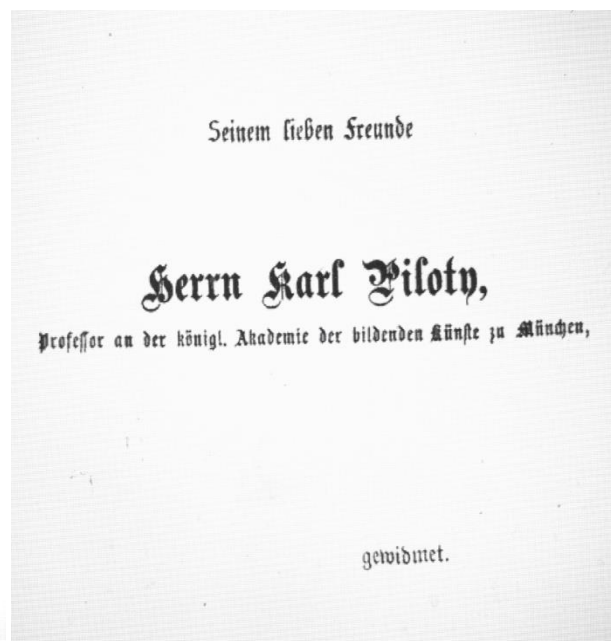


Abb.87. Titelseite (Mehr zur Abbildung im Text S.168.)

87a. Die Widmung an Piloty.

(Mehr zur Abbildung im Text S.168.)





Abb.88. Illustration über die majestätische Loge der Patrizierin Julia Felix aus dem Buch *Aus altrömischer Zeit*. (Siehe Text S. 173.)



Abb.89. Illustration zur Szene Arena - Kampf aus dem Buch *Aus altrömischer Zeit* (Mehr hierzu im Text S.173)



Abb.89a. Porta Ubitinensis – Porta de mort, nach der Arena – Kampf. Illustration aus dem Buch *Aus altrömischer Zeit* (Mehr hierzu im Text S.173)



Abb.89b.

Die Stadt Pompej mit dem Vesuv schwarze Rauchstreifen spuckend (Mehr hierzu im Text S.174.)



Abb.89c.Illustration zum *Constantins Triumphzugs vor dem Titus Bogen in Rom* aus dem Buch *Aus altrömischer Zeit* (Mehr hierzu im Text S.174.)



Abb.90. Wagners Illustration über eine Blumenverkäuferin in Barcelona aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text S.167).



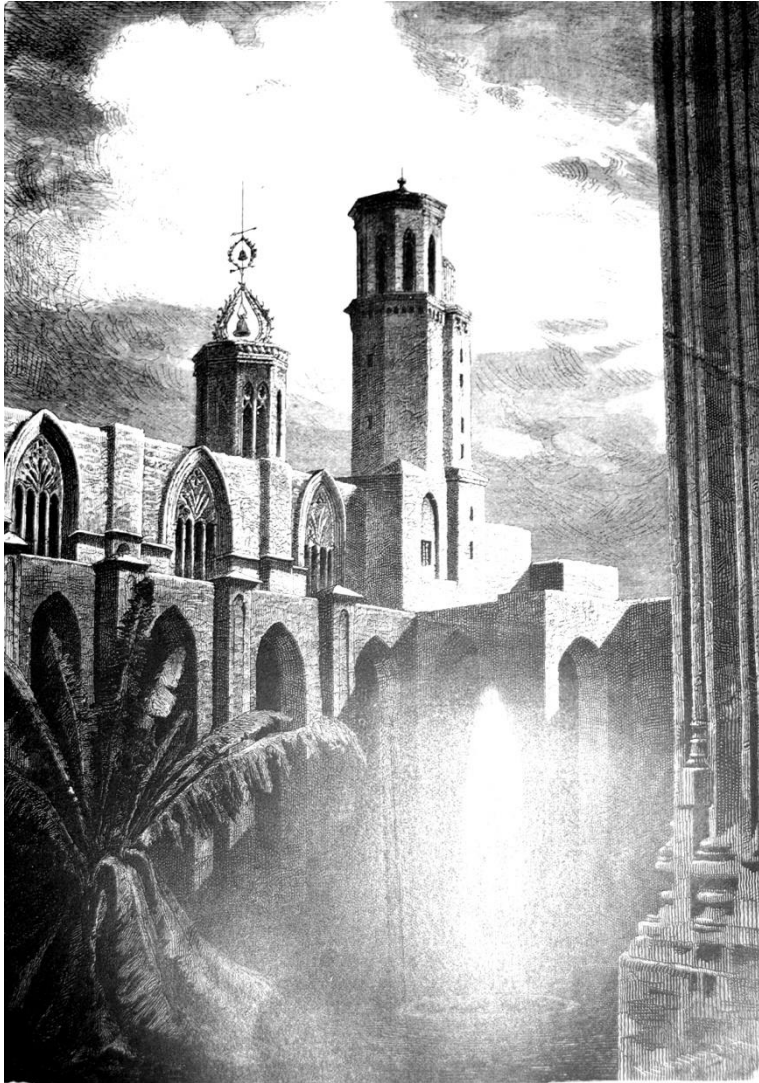


Abb.90a. *Kathedrale von*

*Barcelona.* Wagners Illustration aus dem Prachtbuch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text S. 167.)



Abb.90b. Bettler vor der Kathedrale in Barcelona aus dem Prachtbuch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text S.167.)

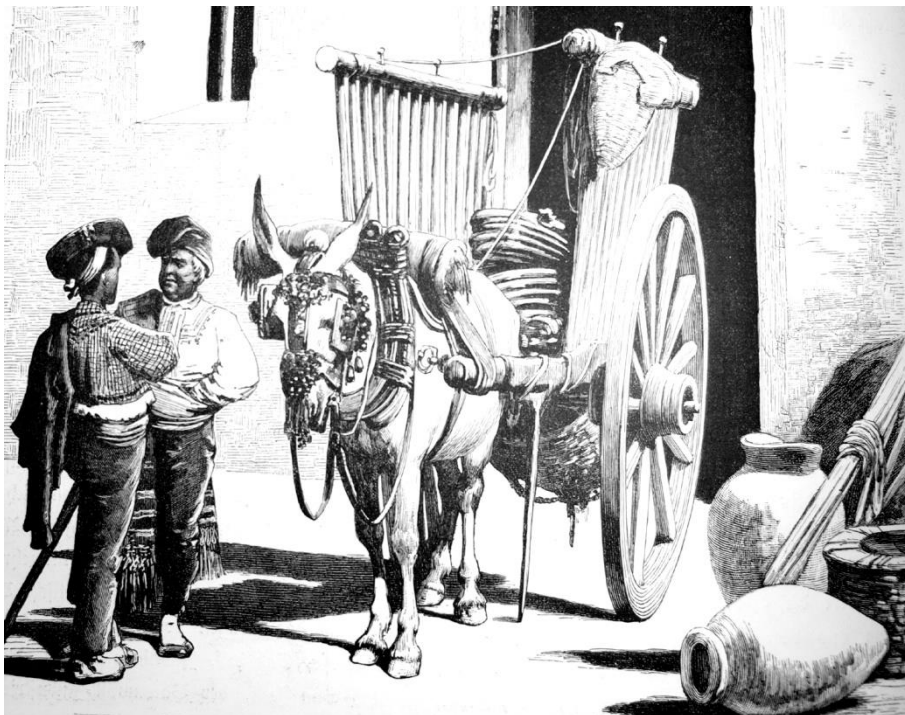


Abb.90c. Bauer in Barcelona aus dem Prachtbuch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text S.167.)

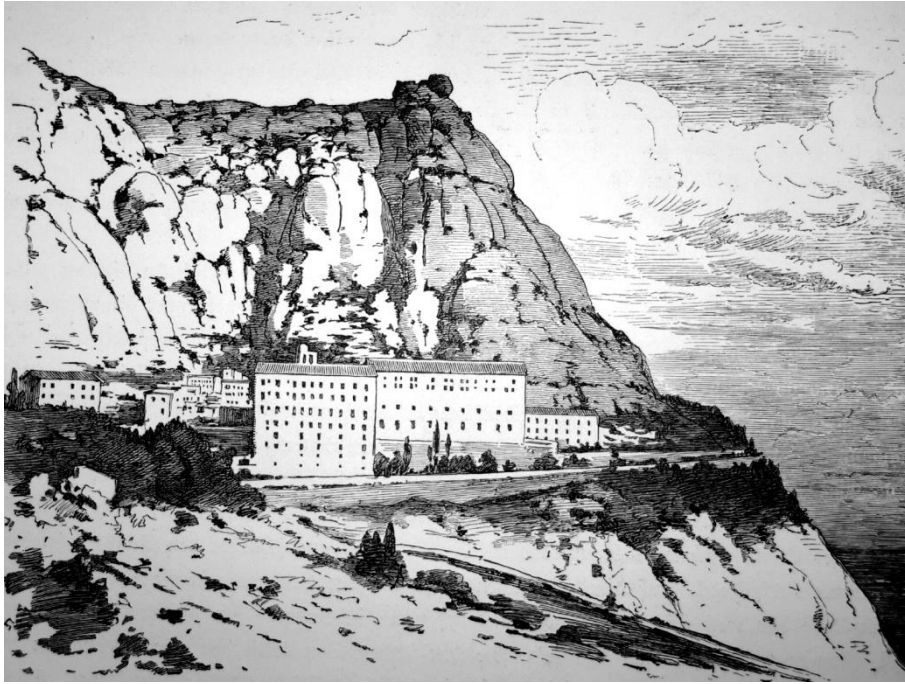


Abb.90d. Montserrat bei Barcelona. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text S. 167.)

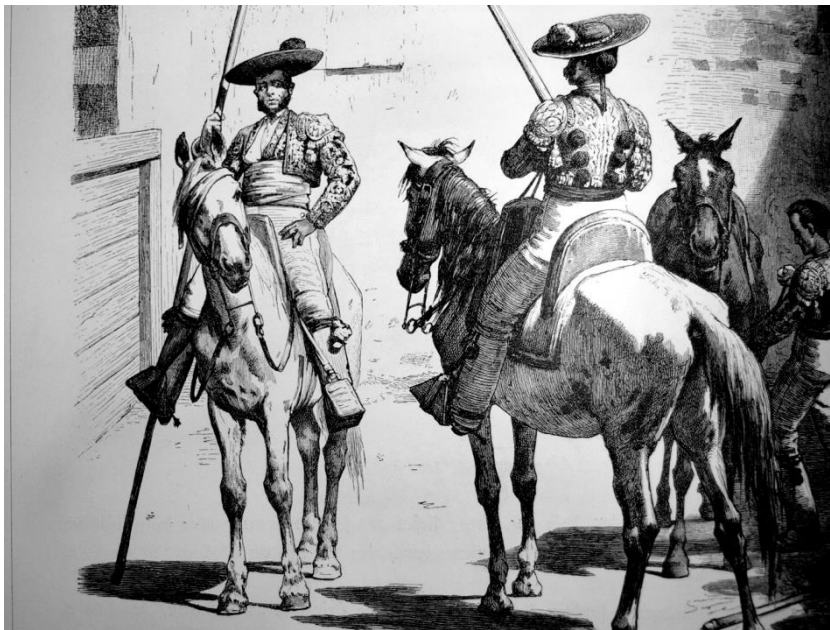


Abb.91. Picadores in Madrid. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text ab S.182.)





Abb.91a Die Arena in Madrid.

Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*

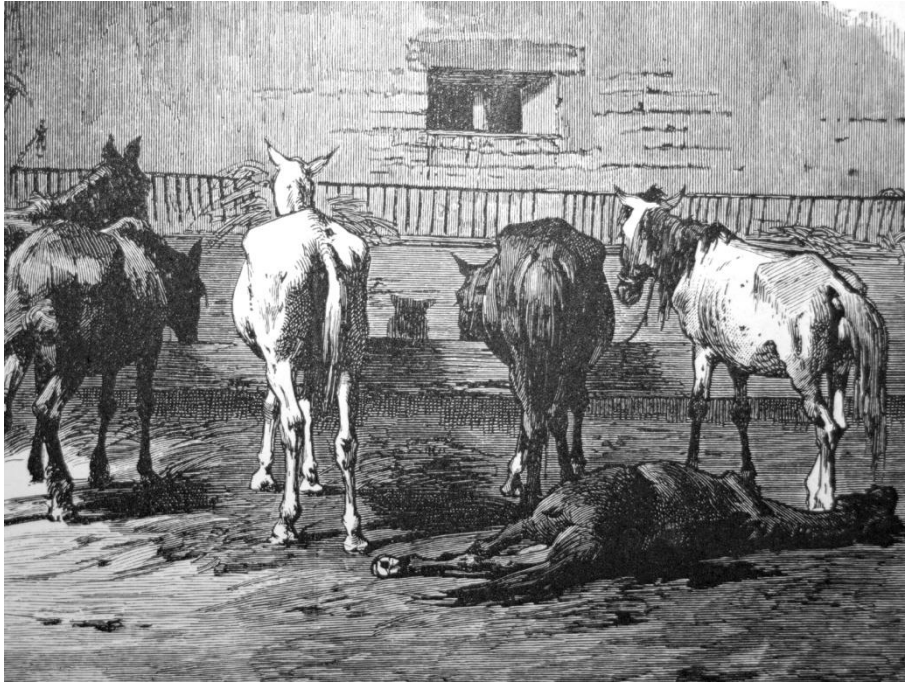


Abb.91b. Stall der verwundeten Tiere



Abb.91c. Stürzender Picador. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen*  
(Mehr hierzu im Text ab S.182)

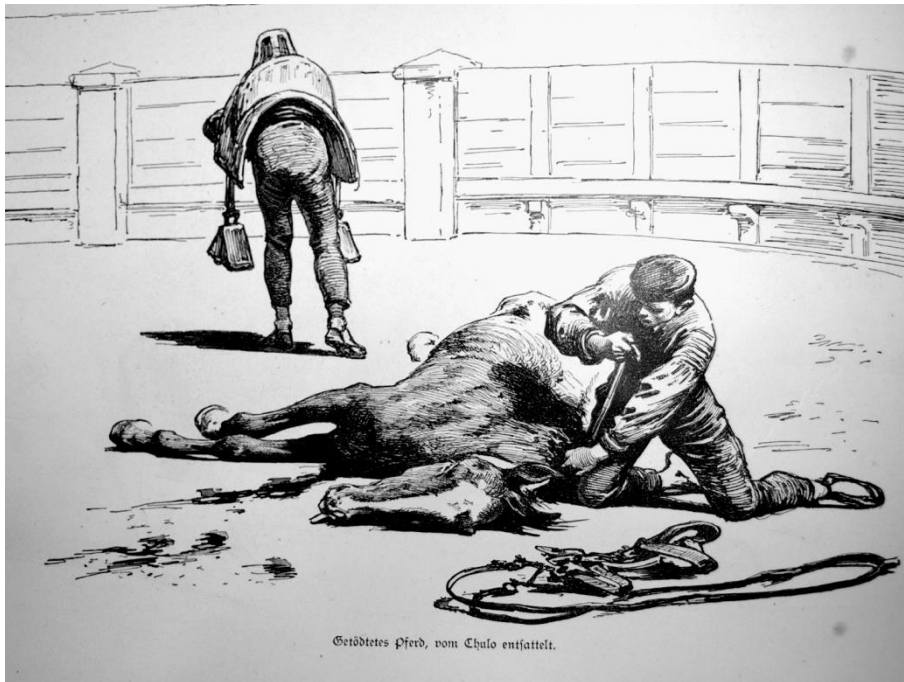


Abb.91d. Getötetes Pferd. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text ab S.182)

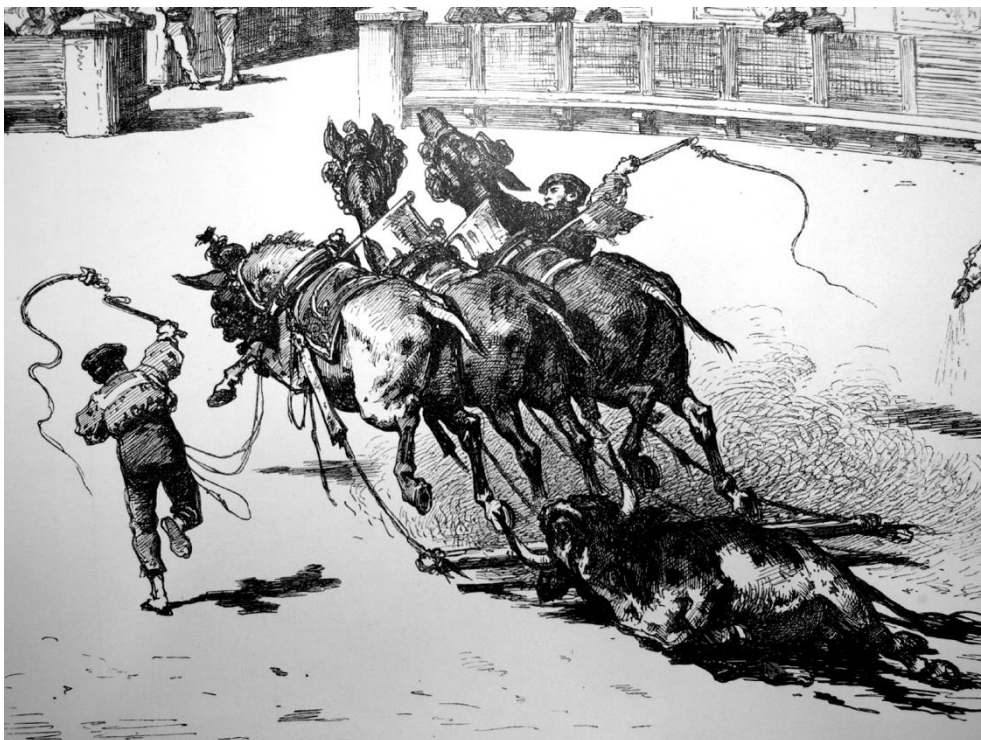


Abb.91e. Aufräumen der Arena von gefallenem Tieren. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text ab S.182)

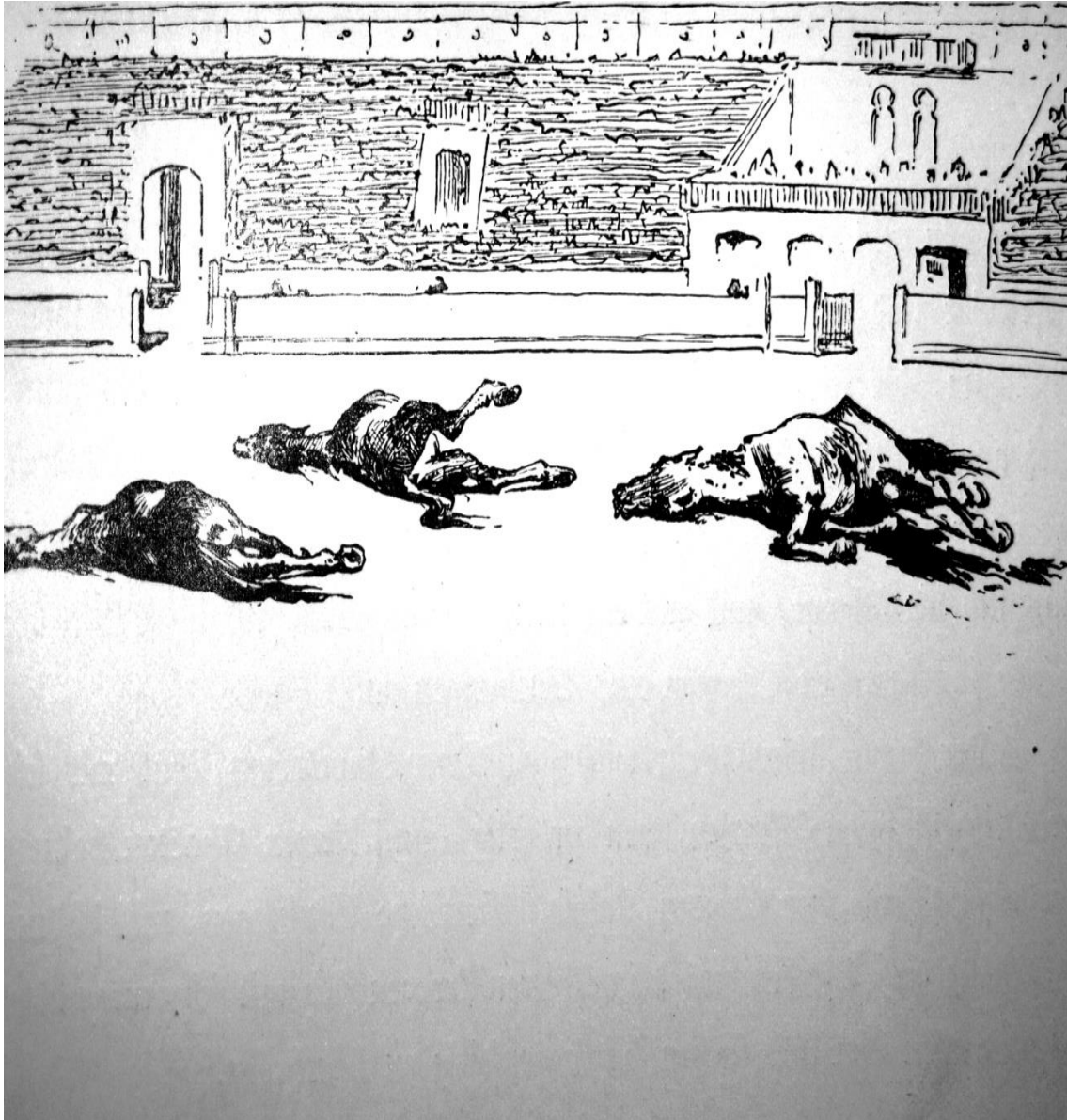


Abb.91f. Getötete Pferde. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text ab S.168.)





Abb.92. Puerta della Justizia in Granada.

Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text ab S.182)

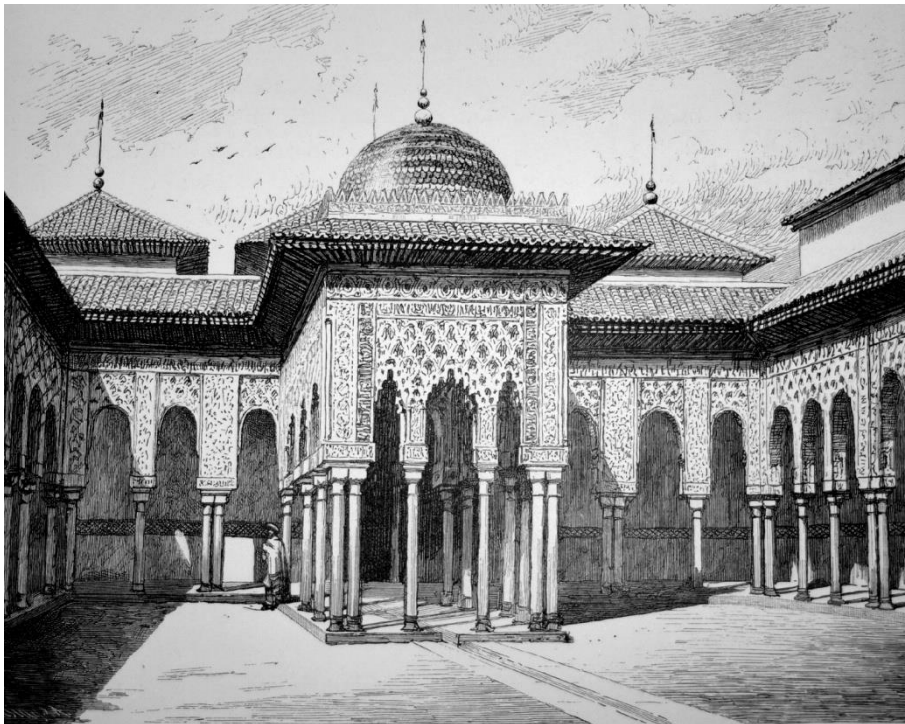


Abb.92a. Arkaden im Löwenhof. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text S.163.)

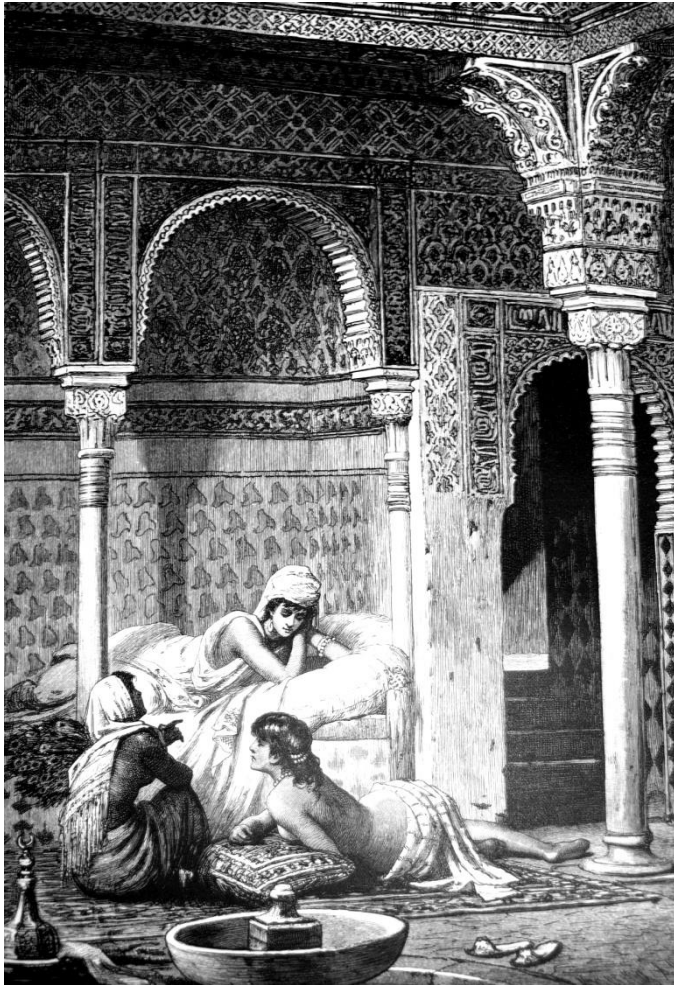


Abb.92b. Badezimmer im Alhambra.

Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text S.169.)





Abb.92c.

Zigeunerhöhlen am Monte Sacro. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text S.169.)



Abb.92d. Zigeunerin. Wagners Illustration aus dem Buch *Spanien in Schilderungen* (Mehr hierzu im Text S.169.)



Abb.93. Das Glaspalast in München 1891. (Zur Abbildung siehe Text S.187)

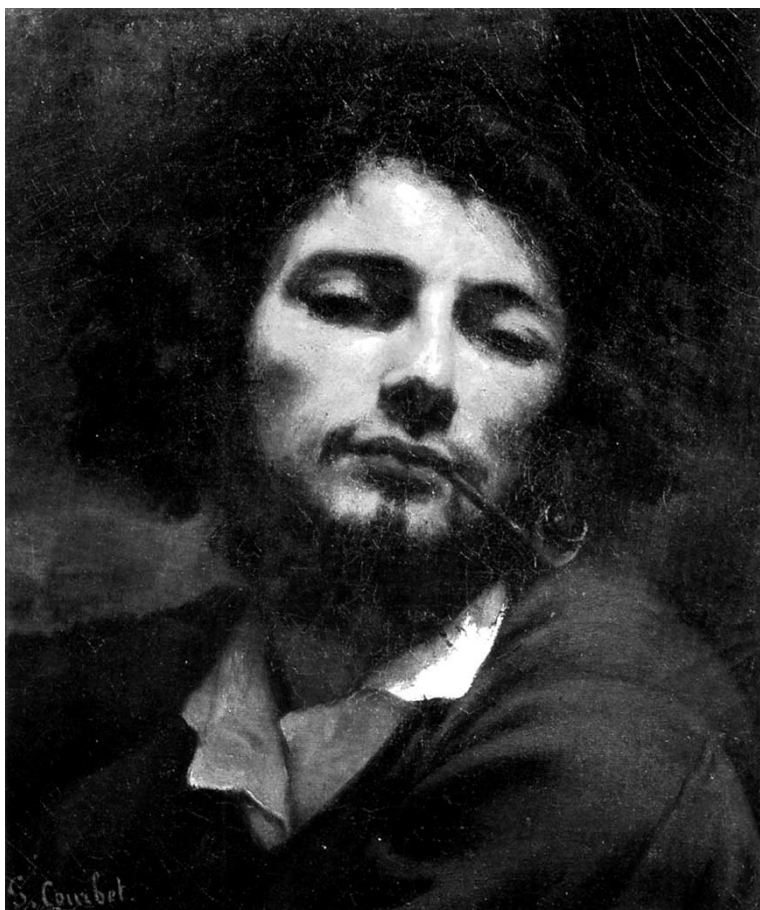


Abb.94. Gustav Courbet: Selbstporträt. Musée Fabre, Montpellier (Bildraten im Text S. 188.)



Abb.95. Gyula [Aggházy \(1850 - 1919\)](#): Éjszaka a faluban (Die Nacht im Dorf). 1880. (Bildraten im Text S. 194.)





Abb. 95a. Lajos Deak-Èbner: Szolnoki vásár (Markt in Szolnok). (Bilddaten im Text S. 194.)



Abb. 95b Lajos Deak-Èbner: Eső után (Nach dem Regen). (Bilddaten im Text S. 194.)



Abb.95c. Lajos Deak-Èbner: Déli pihenő (Mittagspause). (Bilddaten im Text S. 194.)



Abb.95d. Károly Lotz: Tavaszi szántás (Frühlingsfurche) (Bilddaten im Text S. 194.)



Abb.95e. Károly Lotz: Az ökrösszekér (Das Ochsespann) (Bilddaten im Text S. 194.)



Abb.95f. Károly Lotz: Itatás (Tränken. Bilddaten im Text S. 194.)





Abb.96. Sándor Alexander Wagner: *Heuernte*. (Bilddaten im Text S. 181.)





Abb.96a. Sándor (Alexander) Wagner: Zwei Rinder bei Dämmerung in der Puszta (1904).  
(Bilddaten im Text)



Der bayerische Umweltminister Marcel Huber im Bayerischen Staatsministerium für Kultus in München mit Wagners Ölbild *Zwei Rinder bei Dämmerung in der Puszta* im Hintergrund. In: BR. Abendschau. Mai 2014.

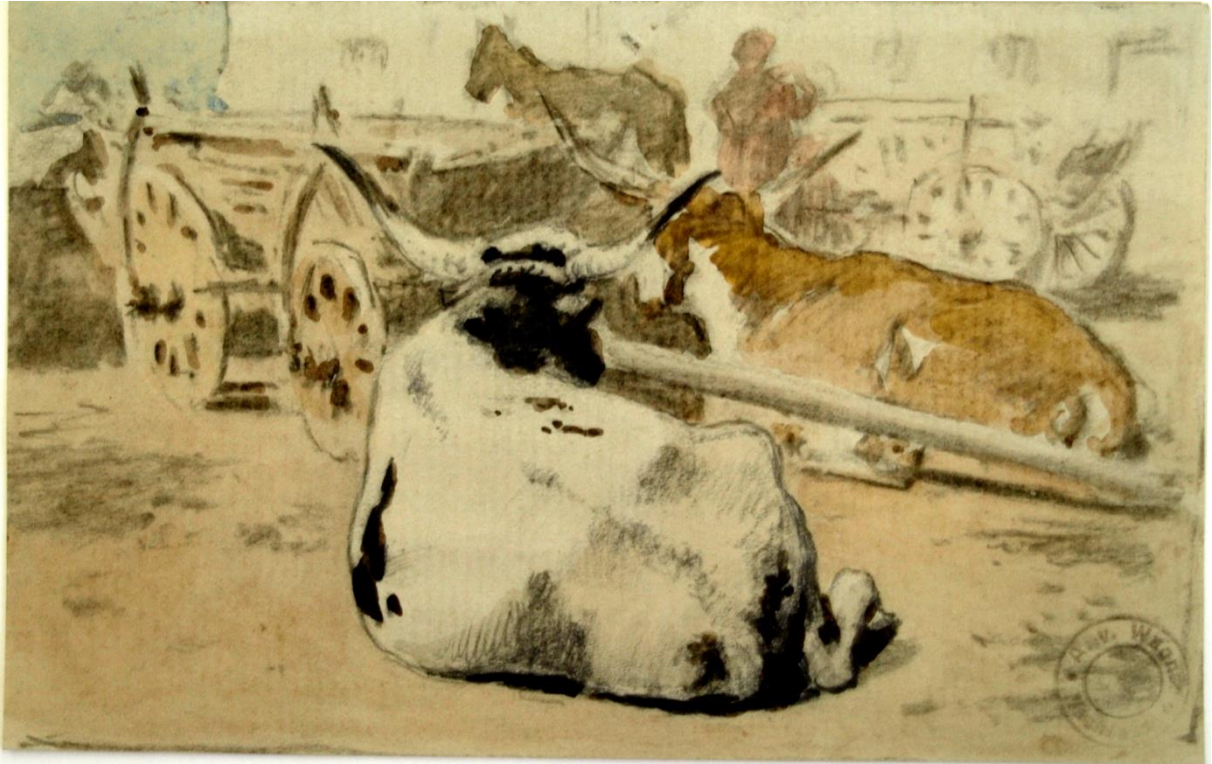


Abb.96b. Sándor Alexander Wagner: Rinder. (Bilddaten im Text)

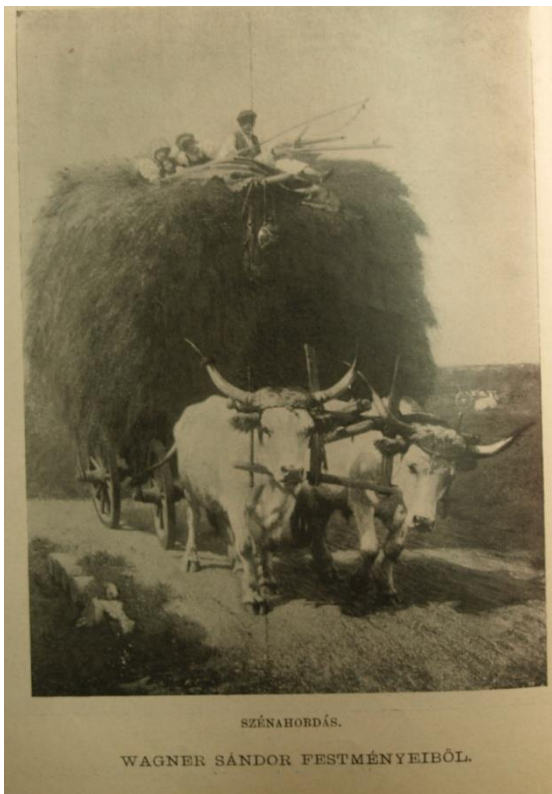


Abb.96c.S.(A.) Wagner: Heuernte



Abb.97. Sándor (Alexander) Wagner: Wasserfuhrwerk.



Abb.97a. S.A. Wagner: Im Stalle





Abb.98. Sándor Wagner: Markt in

Budapest. (Hierzu im Text S.197)



Abb.98a. Sándor

(Alexander) Wagner: Vor der Csárda (Trinkstüberl). (Bildraten im Text ab S. 197)

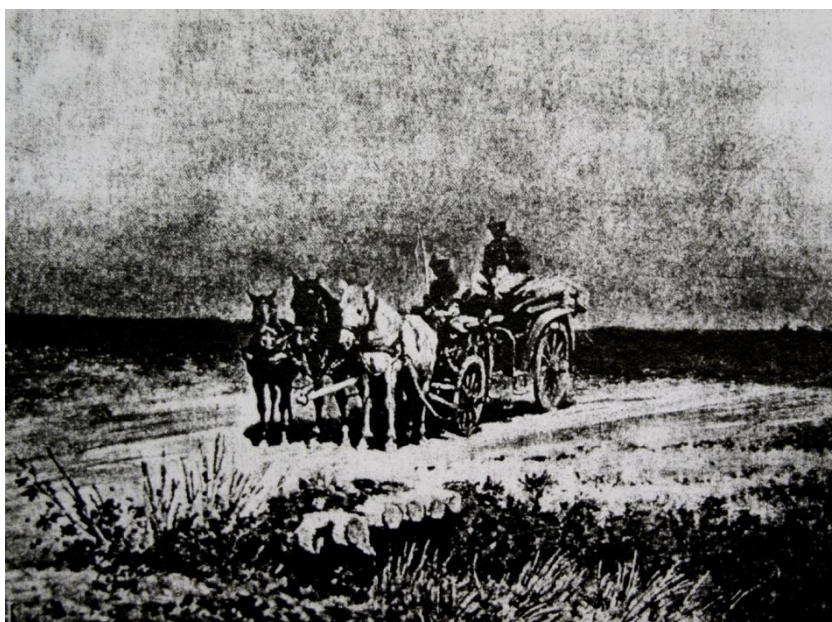


Abb.98b.

Sándor

(Alexander) Wagner: Bei Szolnok. (Bildraten im Text ab S.197)





Abb. 98c Sándor (Alexander) Wagner: Ungarischer Pferdemarkt, um 1880 Öl auf Holz. 18 x 31,5 cm. Privatbesitz, Deutschland (Hinweis im Text S.197)



Abb.

98d.Sándor (Alexander) Wagner: Ungarischer Pferdemarkt, um 1880 Öl auf Holz. 18 x 31,5 cm. Privatbesitz, Deutschland. Detail.





Abb.

98e Sándor (Alexander) Wagner: Bauer mit Pferdekutsche, um 1885. 43 x 67 cm. gemalt auf Platte. signiert unten rechts "Wagner S." Privatbesitz, Deutschland. (Hinweisa im Text ab Seite 197)



Abb. 98f. Sándor (Alexander) Wagner: Bauer mit Pferdekutsche.

Detail.



Abb.99. Sándor (Alexander) Wagner: Hetesfogat (Der Siebenspanner aus Debrcen) um 1880.  
(Bildaten im Text S.198)

Lauf. Nr.	65	Saal-Nr.	Lauf. Nr.	66	Saal-Nr.
	<b>Wagner, Alexander v. †, München.</b>			<b>Wagner, Alexander v. †, München.</b>	
1480	Pferdtrieb. (Öl.)*	42	1519	Schloßhof in Hohenaschau. (Öl.)*	42
1481	Interieur aus dem Dogenpalast. (Öl.)*	42	1520	Hof in Palazzo Borghese. (Öl.)*	42
1482	Goldfuchs mit Knaben. (Öl.)*	42	1521	Stiergefecht. (Öl.)*	42
1483	Esel mit Wasserwagen. (Öl.)*	42	1522	Römisches Wagenrennen. (Öl.)*	42
1484	Pferdestudie. (Öl.)*	42	1523	Csikos. (Aquarell.)*	42
1485	Schimmel und Fuchs (Studie). (Öl.)*	42	1524	Ungarischer Reiter. (Aquarell.)*	42
1486	Osmin (Pferdestudie). (Öl.)*	42	1525	Picador mit zwei Banderileros. (Aquarell.)*	42
1487	Einzug der Seidenweber in Crefeld. (Öl.)*	42	1526	Ungarischer Bauer. (Aquarell.)*	42
1488	Taufszene. (Öl.)*	42	1527	Esel mit Wasserkrügen. (Aquarell.)*	42
1489	Dreigespann. (Öl.)*	42	1528	Debrecziner Bauer. (Aquarell.)*	42
1490	Villa d'Este. (Öl.)	42	1529	Spanische Reiterfiguren. (Aquarell.)*	42
1491	Prozession in Cordoba. (Öl.)*	42	1530	Stier (von links). (Aquarell.)*	42
1492	Abendstimmung auf der Pusta. (Öl.)*	42	1531	Stier (von rechts). (Aquarell.)*	42
1493	Braunes Gespann. (Öl.)*	42	1532	Pferdemarkt. (Aquarell.)	42
1494	Landschaft. (Öl.)*	42	1533	Italienisches rotes Fuhrwerk. (Aquarell.)*	42
1495	Alter Mann mit Stab. (Öl.)*	42	1534	Inneres des Pantheon. (Aquarell.)	42
1496	Sonnige Landschaft. (Öl.)*	42	1535	Zwei römische Soldaten mit Schilden. *	42
1497	Schmiede in Schrobhausen. (Öl.)*	42	1536	Konstantin der Große.*	42
1498	Husarenattacke. (Öl.)*	42	1537	Sitzender römischer Soldat.*	42
1499	Stiertrieb. (Öl.)*	42	1538	Mann im Schafpelz.*	42
1500	Matrose in den Tauen. (Öl.)	42	1539	Csikos mit Peitsche.*	42
1501	Vermählungsfeier eines bayerischen Herzogs. (Öl.)*	42	1540	Esel mit Maiswagen.*	42
1502	Schimmelgespann. (Öl.)*	42	1541	Ochsensechsgespann.*	42
1503	Architekturstudie. (Öl.)*	42	1542	Landfahrzeug mit Gespann.*	42
1504	Studie zum Pferdtrieb. (Öl.)*	42	1543	Straße in Veszprém.*	42
1505	Pferdestudien. (Öl.)*	42	1544	Ungarisches Fünfergespann.*	42
1506	Brauner, Schimmel und Fuchs. (Öl.)*	42	1545	Pferde mit Leiterwagen.*	42
1507	Spanische Post. (Öl.)*	42	1546	Fuchs.*	42
1508	Hauseingang. (Öl.)*	42		<b>Wagner-Franck, Käte, München.</b>	
1509	Kampf auf der Zugbrücke. (Öl.)*	42	1547	Stilleben mit blauer Uhr. (Tempera.)*	15
1510	Mazepa. (Öl.)*	42	1548	Stilleben mit Rubingläsern. (Tempera.)*	11
1511	Husar, einen Knaben rettend. (Öl.)*	42	1549	Skabiosen. (Tempera.)*	20
1512	Klosterverteidigung. (Öl.)*	42	1550	Stilleben mit Prunktasche. (Tempera.)*	3
1513	Pferdekopf. (Öl.)*	42	1551	Lindenblüten mit Hummel. (Tempera.)*	36
1514	Kostümstudie. (Öl.)*	42		<b>Walder, Adolf, München.</b>	
1515	Fohlen. (Öl.)*	42	1552	Badende. (Terrakotta.)*	1
1516	Brauner. (Öl.)*	42	1553	Plaketten.	1
1517	Heuernte. (Öl.)*	42			
1518	Ungarische Ochsen. (Öl.)	42			

Abb.100. Werkverzeichnis, Auszüge aus dem Katalog der Glaspalastausstellung 1920 (Mehr hierzu Text S.198.)





101.Abb. Sándor (Alexander) Wagner: Pfingstrennen in Debreczin. 1875. (Bild- und Metadaten im Text S. 200.)



Abb.101a. Sándor (Alexander) Wagner: Pfingstrennen in Debreczin. Detail





Abb.101b. Sándor (Alexander) Wagner:Pfingstrennen in Debreczin.1875. Detail



Abb.102. Sándor (Alexander) Wagner: Csikósverseny (Pferdehirtenrennen).Vorstudie.  
(Bilddaten im Text S.204.)



Abb.103. Sándor (Alexander) Wagner. Száguldó lovasok (Rennende Reiter). Um 1870.  
(Bildaten im Text S.204.)





Abb.104. Sándor Alexander Wagner:  
Selbstbildnis (Önarckép) (Bilddaten im Text S.206.)

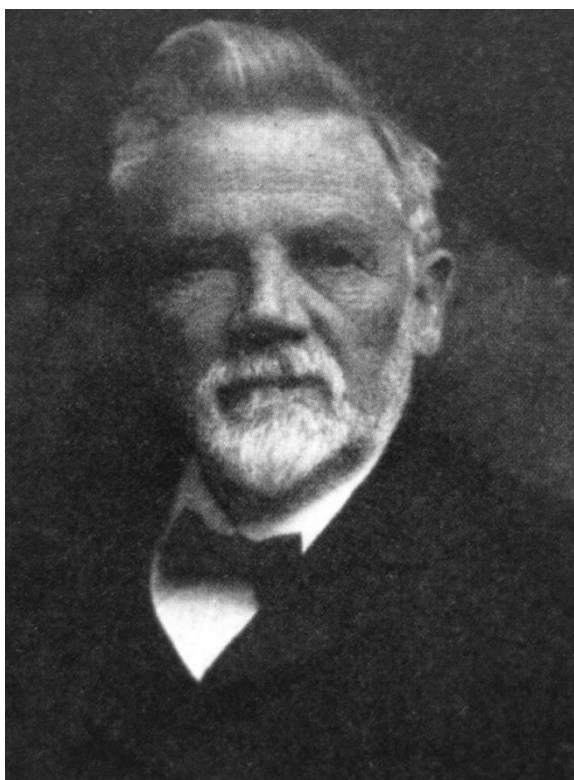


Abb.105. Josef Bühlmann (Bilddaten im Text  
S.206.)





Panorama  
an der Theresienstraße  
Eingangsfront des Gebäudes  
Lichtdruck J. Albert  
Stadtarchiv München

Bild rechts  
Panorama  
Kampf um Weissenburg  
Ausstellungsplakat  
Stadtarchiv München

Abb.106. Panoramagebäude in der Theresienstrasse (Bildraten im Text S.206)

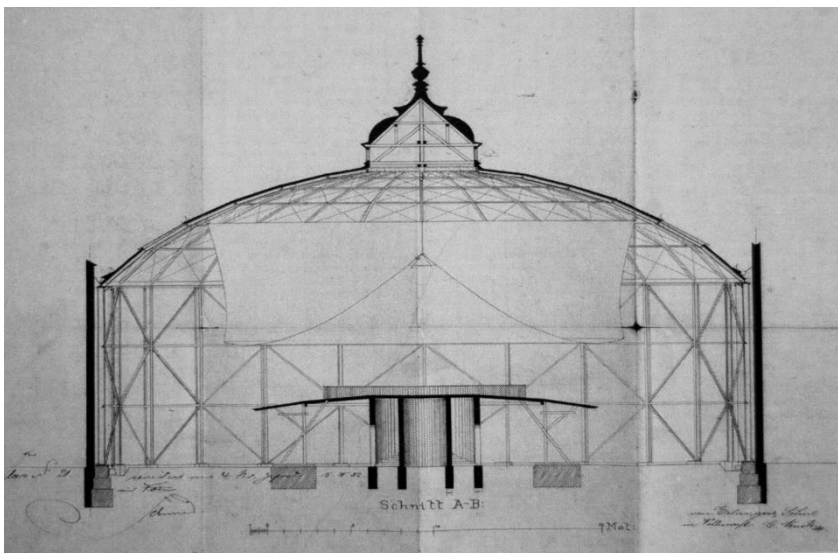


Abb.106a. Panoramagebäude in der Theresienstrasse (Bildraten im Text S.206)



Abb.107. Das Deckblatt des Buches: Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312. (Hinweis darauf im Text S. 207)



Abb.108. Das Deckblatt des Faltenbuches: Das alte Rom mit dem Triumphzuge Kaiser Constantin`s im Jahre 312. n. Chr. Rundgemälde von K Professoren J. Bühlmann und Alexander Wagner in München. 1890. (Hinweis darauf im Text S. 207.)





Abb.109. Ferenc Kozics: Skizzen (Hinweise hierzu befinden sich im Text S. 195.)

Abb.109a. Ferenc Kozics: Skizzen

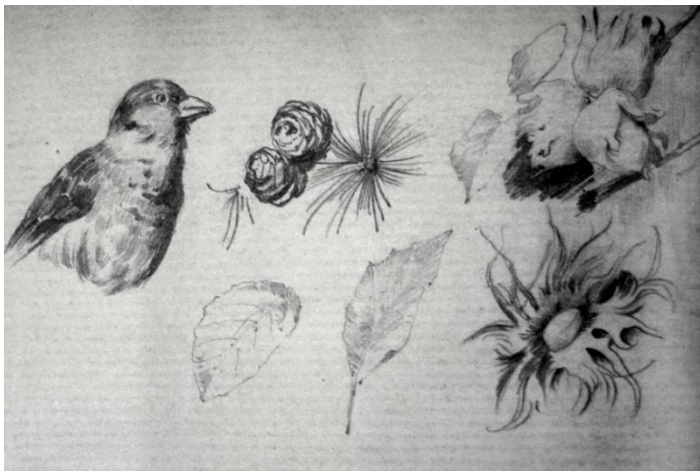


Abb.109b. Ferenc Kozics: Skizzen

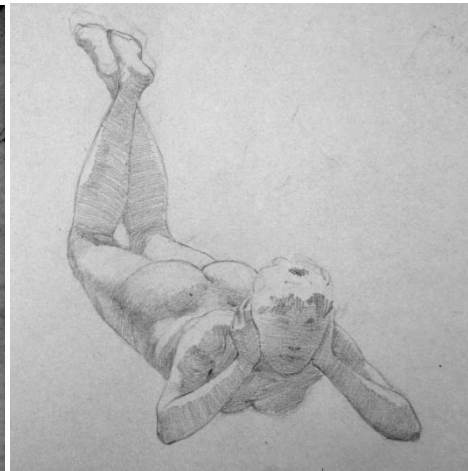
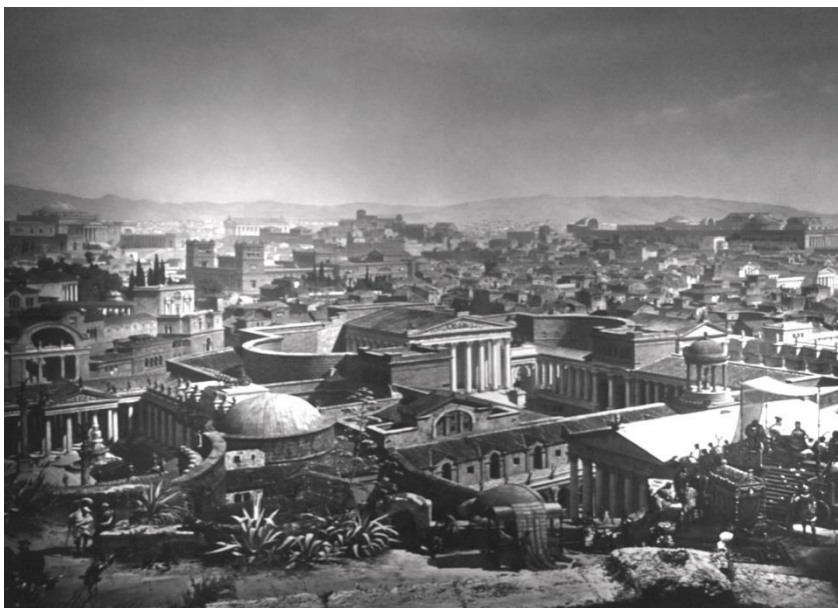


Abb.109c. Ferenc Kozics: Skizzen



Abb.110. Start des Einzugs in Rom (Hinweise darauf im Text S. 115)



darauf im Text S. 198)

Abb.110a. (Hinweise



Abb.110 b. (Hinweise darauf

im Text S. 198)



Abb.110c. (Hinweise darauf im Text S. 198)





Abb.110d. (Hinweise darauf im Text S. 198)



Abb.110e. (Hinweise darauf im Text S. 198)





Abb.110f.



Abb.110g. (Hinweise

darauf im Text S. 198)



Abb.111. Zur Abbildung: Árpád Feszty: A magyarok bejövetele (Der Einzug der Magyaren).  
Detailansicht. (Bildaten im Text S. 216.)





Abb.112. Wagners Plakat zum Rompanorma (Bildaten im Text S. 217.)



Abb.113. Der Künstler Yadegar Asisi (im Text. S.218)



Abb.114. Yadegar Asisi bei der Vorbereitung der Rekonstruktion des Rompanoramas von Bühlmann und Wagner (Im Text S. 219)



Abb.114a. Das fertige Rompanorama von Yadegar Asisi (Informationen hierzu im Text)





Abb.114b. Das fertige Rompanorama von Yadegar Asisi (Informationen hierzu im Text)



Abb.115. Die Installierung des Rompanoramas in der Pinakothek der Moderne München 2010. Privatfoto. (Im Text S. 221)

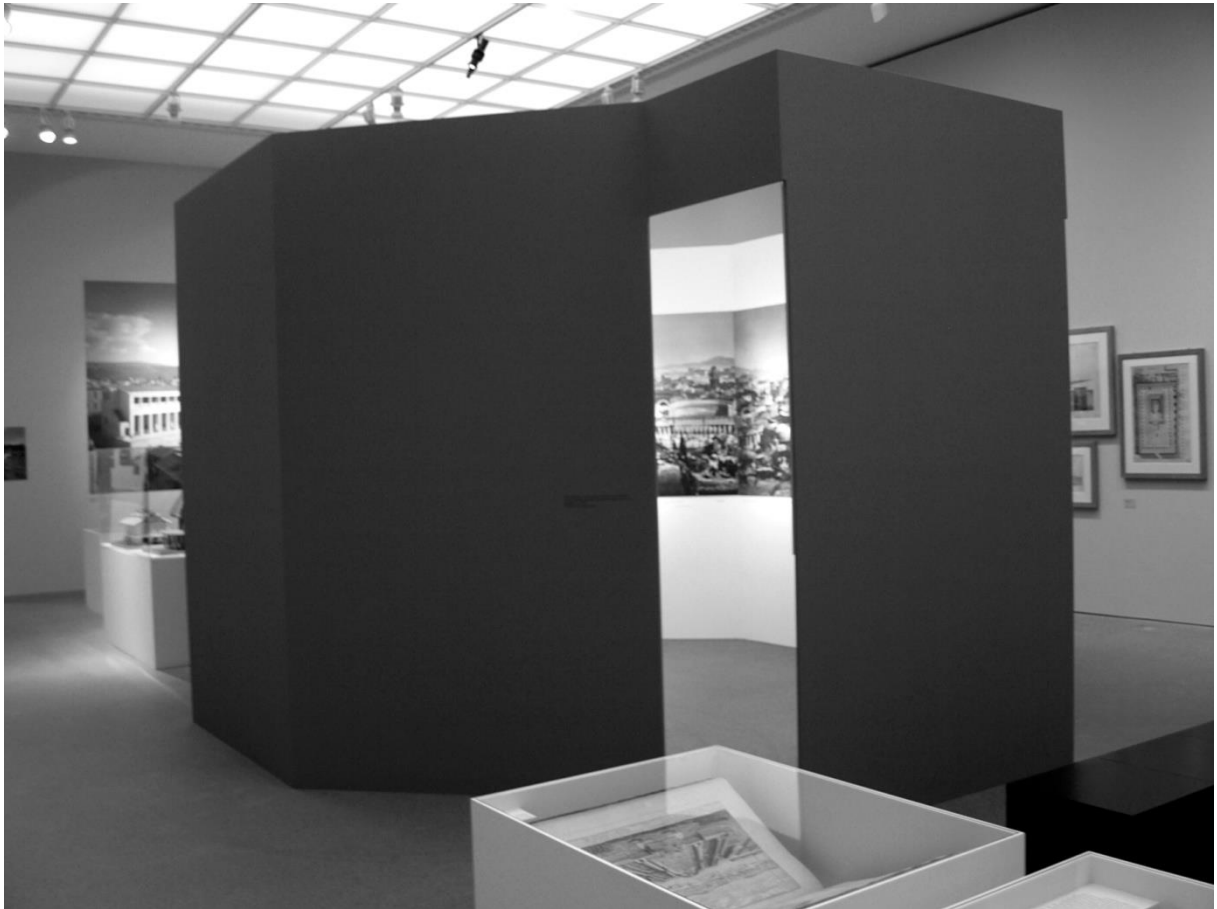


Abb. 115a. Die Installierung des Rompanoramas in der Pinakothek der Moderne München 2010. Privatfoto.





Abb.116. Familiengrabstein von Alexander von Wagner im Münchener Südfriedhof (Bildraten im Text S. 223)





Abb.116a. Familiengrabstein von Alexander von Wagner im Münchener Südfriedhof

## Studentenverzeichnis - Wagners Schüler aus internationalen Kreisen

Alexander Wagner hatte an der Münchener Akademie zahlreiche Kunststudenten aus verschiedenen Ländern. Eine vollständige Auflistung dieser Studenten fand die Autorin nirgends. Auf der Homepage der Matrikelbücher der Münchener Akademie der bildenden Künste befindet sich eine Aufzählung von 33 Studenten.<sup>826</sup> Diese begannen damals ihre

---

<sup>826</sup> Liste der direkten Wagner-Schüler auf der folgenden Homepage: <http://matrikel.adbk.de/07lehrer/lehrer/wagner-sandor-alexander-von/>

[00184 Kurt von Francois](#)

[00249 Wincenty Trojanowski](#)

[00252 Albert Krüger](#)

[00254 Ernst Lanyi](#)

[00364 Wladimir Przerwa-Tetmajer](#)

[00378 Ernst Knaur](#) Deutschland

[02347 Ludwig Vacatko](#)

[02852 August Pall](#)

[03077 Konst. Brands](#)

[00523 Stanislaus Fabijanski](#)

[00569 Max Alexander Schröter](#)

[00625 Vincenti Wodzinowski](#)

[00644 Emil von Jasinski](#)

[00733 Anton Jezierski](#)

[00739 Damazy Kotowski](#)

[00767 Karl Iolas](#)

[00776 Ladislaus Pochwalski](#)

[00807 Ernst Platz](#)

[00829 Bronislaw von Chrzaszcz](#)

[00860 Richard Nitsch](#)

[00911 Jürgen Maaß](#)

[00914 Georg Ahl](#)

[00919 Alexander Skrutek](#)

[00920 Peter Nizinski](#)

[00986 Emil Wiesel](#)

[00987 Lasar Krestin](#)

[01033 Stephan Witold Matejko](#)

[01066 Sandan Gestetner](#)

Studien direkt in der technischen Malklasse von Wagner, also ohne die zeichnerische Vorklasse, über die wir oben gesprochen haben, durchlaufen zu haben.

Eine andere Liste konnte ich in dem Buch von László Balogh unter dem Titel *Die ungarische Facette der Münchener Schule* ermitteln. Baloghs Wagner-Studentenliste wurde jedoch ohne die ungarischen Schüler zusammengestellt!<sup>827</sup>

Diese Verzeichnisse werden in der vorliegenden Arbeit mit den Studenten aus internationalen Gruppen ergänzt, die auch die zeichnerischen Vorklassen der Münchener Akademie besuchten. Die Autorin der vorliegenden Arbeit versuchte so, einen Katalog von Wagners damaligen Studenten zusammenzustellen. Mit anderen Forschungsergebnissen zusammen könnte sich dann eine Art vollständiges Studentenverzeichnis von Wagner-Schülern für diese Zeit ergeben. Meine bescheidene Arbeit leistet dazu gerne ihren Beitrag.

Bei der Suche halfen sehr das *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler* und dessen Gesamtregister von Ulrich Thieme, Felix Becker und Hans Vollmer. Daneben wurden auch das *Lexikon der Münchener Maler im 19. Jahrhundert*<sup>828</sup>, der Katalog *Wege zur Moderne und die Azbe-Schule in München*<sup>829</sup> verwendet, außerdem die Datensammlung des ungarischen, zeitgenössischen Kunsthistorikers Károly Lyka unter dem Titel *Das ungarische Künstlerleben in München* sowie verschiedene Hinweise internationaler kunstgeschichtlicher Literatur. An dieser Stelle muss unbedingt auf eine leider irreführende Informationsmenge in einer vor kurzem herausgegebenen digitalen Quelle hingewiesen werden, die bereits von Anna Szinyei Merse in ihrem Aufsatz *Magyar festőtanárok lengyel tanítványai Münchenben* (Die polnischen Studenten der ungarischen Lehrer für Malerei in München) angesprochen wurde.<sup>830</sup> Es geht hier um die falsche Einordnung der in unserem Fall ungarischen Studenten an der Münchner Akademie im 19. Jahrhundert nach Herkunftsländern auf der Webseite der digitalen Edition der Matrikelbücher der Münchner Kunstakademie. Im Teil *Herkunftsländer*

---

[01117 Jakob Weinlös](#)

[02599 Johann Löw](#)

[02611 Armin Kern](#)

[01419 Georg Gabaeff](#)

[02297 Michael Munkascy](#) (Hier ist ein Schreibfehler zu registrieren: statt Munkácsy steht dort Munkascy)

<sup>827</sup> Vgl.: László Balogh: *Die ungarische Facette der Münchener Schule*. Pinsker. Mainburg 1988. S.144.

<sup>828</sup> Genaue Angaben im Literaturverzeichnis

<sup>829</sup> Genaue Angaben im Literaturverzeichnis

<sup>830</sup> In: München Magyarul - Magyar művészek Münchenben. 1850-1914. Magyar Nemzeti Galéria kiadványa. Budapest 2009. S.101.



*der Schüler alphabetisch* wurden zahlreiche Ungarn z.B. unter Rumänien, die Ukraine oder Slowakei eingeordnet. Aus historischer Sicht ist dieses System vollkommen falsch.<sup>831</sup> Denn Schüler wie Pál Szinyei Merse, Mihály Munkácsy, Bertalan Székely, um nur einige Namen zu nennen, stammen aus den Gebieten des damaligen Ungarns. Folglich ist ihr Herkunftsland Ungarn. Hierzu Szinyeis Äußerung: Es sei sehr bedauerlich, „dass die Untergliederung der Matrikeldaten der Studenten nach Nationalitäten, die anlässlich des 200. Gründungsjubiläums der Akademie im digitalen Netz öffentlich zugänglich gestellt wurde, keine fachkompetente und eine unhistorische Arbeit ist: Denn statt des tatsächlichen Herkunftslands der damaligen Studenten wurden nur die aktuellen politischen Grenzen berücksichtigt. So sind nicht nur die Siebenbürgenungarn oder die Zipserungarn ungerecht behandelt, sondern auch die Polen, die oft als Russen, Litauen usw. titulierte wurden.“<sup>832</sup> Szinyei geht hier weiter und bemerkt, dass die westlichen Kunstgeschichtsschreiber diesen Fehler immer wieder begehen.

Zur Wahrheit gehört ebenfalls, dass das Projekt der digitalen Edition der Matrikelbücher auch von dem ungarischen Kunsthistoriker András Zwickl und der in Bayern lebenden Kunsthistorikerin und Hungarologin Lia Lindner mit Fachwissen unterstützt wurde. Beide boten ihre Hilfe insbesondere bei biographischen Angaben an.<sup>833</sup> Sie hätten folglich die Möglichkeit gehabt, gegen dieses historisch unsachgemäße System anzutreten und um Korrektur zu bitten, dies wurde aus bestimmten Gründen unterlassen. András Zwickl argumentierte in einer an die Autorin adressierten E-Mail vom 04.04.2011 so: „... ich war kein offizieller Mitarbeiter des Matrikelprojekts. Ich habe es nur freiwillig übernommen, um so viel wie möglich zu helfen. September 2007 gab es in der Datenbank unter 12000 Namen ungefähr 1300 ungarische Künstler. Ich konnte nicht alle ansehen/prüfen. In erster Linie habe ich die Daten der bedeutenden Maler (wie z.B. Benczúr, Iványi Grünwald) bzw. die von den Münchnern zusammengestellten Biographien (z.B. von Mednyánszky, Munkácsy) anschauen/prüfen können. Ich versuchte mit den Münchnern, die auftauchenden Fehler und Missverständnisse korrigieren zu lassen. (Dabei war ich nicht berechtigt, in der Datenbank selber Korrekturen durchzuführen.) Also es lag nur bei denen, was sie korrigiert haben und was nicht. Unter anderem habe ich ihre Aufmerksamkeit auf solche Fehler gerichtet, wie z.B. den Mangel der originellen ungarischen Benennungen geografischer Namen (wie z.B. Kassa, Máramarosziget, Nagybánya, Técső). Für diese Möglichkeit, bzw. Aufgabe zog ich auch

<sup>831</sup> Siehe: <http://matrikel.adbk.de/08schuler-nach-landern>

<sup>832</sup> In: München Magyarul - Magyar művészek Münchenben. 1850-1914.S.101. Originaltext: „Annál sajnálatosabb, hogy az Akadémia 200 éves fennállása alkalmából a világhálón hozzáférhetővé tett híres Matrikel adatainak nemzetenkénti lebontása teljesen szakszerűtlen és történelmietlen munka: az egykori művészek valódi hazája helyett a jelenlegi politikai határokat veszi csak figyelembe. Így aztán nem csak az erdélyi vagy a felvidéki magyarok jártak pórul, hanem a lengyelek is, akiket gyakran neveztek ki oroszoknak, litvánoknak stb.

<sup>833</sup> Hierzu: <http://matrikel.adbk.de/12uber-uns> Die Namen Lia Lindner, M.A. und Dr. András Zwickl befinden sich bei dem Teil *Dank für die Hilfe bei biographischen Angaben*

andere Kollegen der Nationalgalerie heran, aber soviel ich weiß, haben sie diese Möglichkeit nicht genutzt.“

Originaltext: „... a Matrikelprojektnek hivatalosan nem voltam közreműködője, szívésségből vállaltam el, hogy amennyit lehet, segíték. 2007. szeptemberében a hozzávetőleg 12ezres adatbázisban kb. 1300 magyar művész volt található, ezeket nem tudtam mind megnézni. Elsősorban a jelentősebb művészek adatait (pl. Benczúr, Iványi Grünwald), illetve a müncheniek által összeállított életrajzát néztem át (pl. Mednyánszky, Munkácsy), és próbáltam meg az ott felmerülő hibákat, tévedéseket korrigáltatni velük (az adatbázisban javításhoz nem volt jogosultságom, tehát rajtuk múlt, hogy mit javítottak és mit nem). Töbök között olyan hibákra hívtam fel a figyelmüket, mint például egyes földrajzi nevek eredeti magyar nevének hiánya (pl. Kassa, Máramarossziget, Nagybánya, Técső). A lehetőségre, illetve feladatra egyébként más, Nemzeti Galéria-beli kollégákat is agitáltam, de tudomásom szerint ők ezzel nem éltek.“

Das bereits verfügbare Wagner'sche Studentenregister kennt drei größere Gruppen bezogen auf die internationalen Studentenkreise: den polnischen, deutschen und ungarischen Künstlernachwuchs. Daneben finden wir verzeichnet: Studenten z.B. aus **Griechenland, Amerika, Bulgarien, Rumänien und Slowenien**. Bei der Angabe der Herkunft der Studenten wurde das Künstlerlexikon von Thieme-Becker als Hauptquelle verwendet.

Die vorliegende Schüleraflistung beginnt mit den stärksten Gruppen der Wagner-Klasse, also mit den Polen und Deutschen.

Die Ungarn werden ähnlich besprochen. Eine Studentenaflistung und kurze Darstellung des anfänglichen Bildungsniveaus der ungarischen Gruppe halte ich für ebenso angebracht, um zu zeigen, mit welchen künstlerischen Voraussetzungen diese Schüler in die Wagner-Klasse aufgenommen worden sind (auch wenn dies vorhin bereits kurz behandelt wurde). Den stärksten Gruppen folgen dann die mit kleineren Studentenzahlen. Am Ende der biographischen Auflistungen werden jeweils Zwischenbemerkungen eingebaut. Hier werden das anfängliche künstlerische Niveau der Studenten, ihre künstlerische Entwicklung an der Münchener Akademie, ihre spätere Karriere als Kunstmaler sowie ihre sozialen Hintergründe kurz zusammengefasst.



## 2.1 Polnische Studenten Wagners

Bei der Auflistung wird dem Alphabet gefolgt:

Alchimowicz, Kazimierz (1840-1916)<sup>834</sup>

Axentowicz, Teodor (1859-1938)<sup>835</sup>

Ajdukiewicz, Thaddäus von (1852 - 1915)<sup>836</sup>

Bieszczad, Severin (1852-1923)<sup>837</sup>

Chełminski, Jan von (1851- 1925)<sup>838</sup>

Chełmonski, Josef (1849 -1914)<sup>839</sup>

Chachórski, Ladislaus von (1850-1911)<sup>840</sup>

Chrzaszcz, Bronislaw von<sup>841</sup>

Ejsmond, Francisek (1859-1931)<sup>842</sup>

Fabijanski, Stanislaus<sup>843</sup>

Francois Kurt von<sup>844</sup>

Gierymski, Maximilian (1846- 1874)<sup>845</sup>

Jasinski, Zdzislaw (1863- 1932)<sup>846</sup>

---

<sup>834</sup> Vgl.: Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker. 1.Bd. E.A. Seemann. Leipzig 1917. S.238. Demnächst wird es als Th-B. abgekürzt.

<sup>835</sup> Vgl.: Szinyei Merse, Anna: Magyar festőtanrok lengyel tanítványai Münchenben. In: München magyarul. Magyar művészek Münchenben. Budapest 2009. S.104 und 108.

<sup>836</sup> Th-B. Bd. 1. 1908. S. 146.

<sup>837</sup> Th-B.Bd. 4. 1910. S.17.

<sup>838</sup> Th-B.Bd. 6. 1912. S. 451.

<sup>839</sup> Th-B.Bd. 6. 1913. S.452f.

<sup>840</sup> Th-B.Bd. 8.S. 236.

<sup>841</sup> Siehe oben die Wagner'sche Studentenliste der Münchner Akademie. Er war ein polnischer Künstler, kam aus dem damaligen Österreich-Ungarn, heute Ukraine

<sup>842</sup> Th-B. Bd.10. 1914. S. 440.

<sup>843</sup> Siehe oben die Wagner'sche Studentenliste der Münchner Akademie. Er war ein polnischer Maler, kam aus Preußen, heute Polen.

<sup>844</sup> Siehe oben die Wagner'sche Studentenliste der Münchner Akademie. Er war ein polnischer Maler, kam aus dem damaligen Österreich-Ungarn, heute Polen.

<sup>845</sup> Th-B.Bd. 14.1921.S. 4.

<sup>846</sup> Th-B.Bd. 18. 1925. S. 439.

Kauzik, Jan (1860-1930)<sup>847</sup>

Koniuszko, Waclaw (1854 - 1900)<sup>848</sup>

Kotowski, Damazy<sup>849</sup>

Kowalski - Wierusz, Alfred von (1849 -1915)<sup>850</sup>

Krajewski, Damian (?- 1890)<sup>851</sup>

Kruszewski, Tadeusz (geb?. – gest?)<sup>852</sup>

Lentz, Stanislaus (1863- 1920)<sup>853</sup>

Leopolski, Wilhelm (1830?- 1892)<sup>854</sup>

Maszýnski, Julian (1847- 1901)<sup>855</sup>

Matejko, Stephan Witold<sup>856</sup>

Nizinski, Peter<sup>857</sup>

Pilecki, Tytus (1840 –1906)<sup>858</sup>

Pillati, Xawery (1843- 1902)<sup>859</sup>

Pochwalski, Kazimierz (1855-1940)

Pochwalski, Wladislaw (1860-1924)

Przerwa-Tetmajer, Wladimir<sup>860</sup>

Pruszkowski Witold (1846 – 1896)<sup>861</sup>

---

<sup>847</sup>Th.-B.Bd. 20. 1927. S. 37.

<sup>848</sup>Th.-B. Bd. 21.1927. S. 278.

<sup>849</sup> Siehe oben die Wagner´sche Studentenliste der Münchner Akademie. Er war ein polnischer Maler, kam aus dem ehemaligen Österreich-Ungarn, heute Polen.

<sup>850</sup>Th.-B.Bd. 21.1927. S. 365.

<sup>851</sup>Th.-B.Bd. 21. 1927. S. 408.

<sup>852</sup>Th.-B.Bd. 22. 1928. S. 25.

<sup>853</sup>Th.-B.Bd. 23.1929. S. 62.

<sup>854</sup>Th.-B.Bd. 23. 1929. S. 94.

<sup>855</sup>Th.-B.Bd. 24.1930. S. 232.

<sup>856</sup>Siehe oben die Wagner´sche Studentenliste der Münchner Akademie. Er war ein polnischer Maler, kam aus dem ehemaligen Österreich-Ungarn, heute Ukraine.

<sup>857</sup> Siehe oben die Wagner´sche Studentenliste der Münchner Akademie. Er war ein polnischer Maler, kam aus dem ehemaligen Österreich-Ungarn, heute Ukraine.

<sup>858</sup>Th.-B.Bd. 27. 1933. S. 38.

<sup>859</sup>Th.-B.Bd. 27.S. 41.

<sup>860</sup> Siehe oben die Wagner´sche Studentenliste der Münchner Akademie. Er war ein polnischer Maler, kam aus dem damaligen russischen Polen, heute Russland

Ryszkiewicz, Józef (1856 -1925.)<sup>862</sup>

Sokolowski, Zygmunt (1859- 1888)<sup>863</sup>

Skrutek, Alexander<sup>864</sup>

Szerner, Władisław (1836 - 1915)<sup>865</sup>

Trojanowski, [Wincenty](#)<sup>866</sup>

Vacatko Ludwig<sup>867</sup>

Wodzinowski, Wincenty<sup>868</sup>

Wyczółkowski, Leon (1852-1936)

Zmurko, Franciszek (1859- 1910)<sup>869</sup>

### Zwischenbemerkung

Die polnische Kunsthistorikerin Halina Stępień (Stempien) berichtet in ihrem Aufsatz *Die polnische Künstlerenklave in München (1828-1914)* über die dort studierenden polnischen Künstler sehr treffend: „Die Polen, die nach München kamen, stammten vorwiegend aus dem russischen Teilungsgebiet. In der weit genug von der polnischen Heimat entfernten Stadt (in München) waren sie vor Repressalien sicher und nahmen (als Anfänger oder Fortgeschrittene) vor allem an der Akademie (nur Männer) oder in Privatateliers bekannter Münchener Künstler (dort wurden auch Frauen aufgenommen) das Studium auf, um einen künstlerischen Beruf zu erlernen.“<sup>870</sup> Trotz der schweren Situation zu Hause haben es viele geschafft, sich ihren

---

<sup>861</sup> Th-B. Bd. 27.1933. S. 436.

<sup>862</sup> Th-B. Bd. 29.1935. S. 276.

<sup>863</sup> Th-B. Bd. 31. 1937. S. 220.

<sup>864</sup> Siehe oben die Wagner´sche Studentenliste der Münchner Akademie. Er war ein polnischer Maler, kam aus dem damaligen Österreich - Ungarn, heute Polen

<sup>865</sup> Th-B. Bd. 32.1938. S. 377.

<sup>866</sup> Siehe oben die Wagner´sche Studentenliste der Münchner Akademie, war ein polnischer Maler, kam aus dem damaligen russischen Polen, heute Polen

<sup>867</sup> Siehe oben die Wagner´sche Studentenliste der Münchner Akademie, war ein polnischer Maler, kam aus dem damaligen Österreich - Ungarn, heute Österreich

<sup>868</sup> Th-B. Bd. 36.1947. S. 162.

<sup>869</sup> Th-B. Bd. 36.1947. S. 535.

<sup>870</sup> Stępień, Halina: Die polnische Künstlerenklave in München (1828-1914). Digitalisierte Fassung:

<http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Stepien/?searchterm=halina%20stepien>

Dazu auch: Einführungsrede von Zofia Gołubiew. In: Ciciora, Barbara: Die Meister Matejkos, Grottgers, der Gebrüder Gierymski. Muzeum Narodowe W Krakowie. Krakau 2007. S. 3

Traum vom Beruf des Kunstmalers zu erfüllen, sei es zu Hause in München oder anderswo. Die sich in den Künstlerlexika von Ulrich Thieme und Felix Becker befindenden Kurzbiographien berichten darüber, dass viele polnische Schüler der Wagner-Klasse nicht nur heimatliche, sondern auch internationale Anerkennung erlangten ähnlich wie die anderen Wagner-Studenten aus dem internationalen Kreis. Dazu leisteten die heimatlichen Malkurse, vor allem der Warschauer und Krakauer Kunstschule, einen großen Beitrag. Die Münchener Akademie als nächste Ausbildungsstätte verstärkte die künstlerische Entfaltung. Die Kursleiter der Münchener Akademie, im Besonderen Alexander Wagner, förderten bei diesen Studenten in erster Linie Maltechnik, Formgestaltung sowie, den Sinn für Farben und Komposition. Dies machte die Darstellung der Welt exakt und die Charakterisierung der geschichtlichen Figuren und Ereignisse treffsicher und diese kunsttechnische Größe führte bei jedem der Künstler ganz individuell zur gezielten Entwicklung seines eigenen künstlerischen Stils. Die Studenten waren nicht gezwungen, etwa den Stil des großen Meisters Piloty nachzuahmen. Neben der Historienmalerei durften sie auch andere Schwerpunkte setzen, wie etwa die Genre- und Landschaftsmalerei. Durch die Münchener Internationalen Glaspalastausstellungen, Studienfahrten (nach Frankreich, Belgien, in die Niederlande und nach Italien!) sammelten diese Studenten wertvolle Erfahrungen. Modernste Kunstrichtungen wie die der Freilichtmalerei, der impressionistischen Landschaftsmalerei, der realistischen Genremalerei wurden bekannt und sorgten für Anregungen. Dies galt natürlich außer für die Kunststudenten auch für die Dozenten. Wie stark das Interesse an diesen Anregungen damals bei allen war, davon zeugen die folgenden Historien- und Genredarstellungen der polnischen Studenten wie auch ihrer Münchner Professoren. Wagner versteht es, in seinen historischen Darstellungen die Authentizität der geschichtlichen Szene mit der realistischen Landschaft und dem beeindruckenden Spiel mit Lichteffekten zu kombinieren. Diese künstlerische Synthese wirkte sich auch bei den polnischen Schülern Wagners aus.

Die Frage nach der Finanzierung dieser aufwendigen Förderung und weiten Reisen beantwortet sich wie folgt:

- Viele Studenten kamen aus gut situierten polnischen Beamtenfamilien.
- Seit den Studien an den polnischen Akademien wie auch dann in München flossen recht ansehnliche Stipendien.

- Die rasch wachsende Popularität ihrer Werke sorgte für entsprechende Aufträge und Honorare.

[00184 Kurt von Francois](#)

[00249 Wincenty Trojanowski](#)

[00252 Albert Krüger](#)

[00254 Ernst Lanyi](#)

[00364 Wladimir Przerwa-Tetmajer](#)

[00378 Ernst Knaur](#) Deutschland

[02347 Ludwig Vacatko](#)

[02852 August Pall](#)

[03077 Konst. Brands](#)

[00523 Stanislaus Fabijanski](#)

[00569 Max Alexander Schröter](#)

[00625 Vincenti Wodzinowski](#)

[00644 Emil von Jasinski](#)

[00733 Anton Jezierski](#)

[00739 Damazy Kotowski](#)

[00767 Karl Iolas](#)

[00776 Ladislaus Pochwalski](#)

[00807 Ernst Platz](#)

[00829 Bronislaw von Chraszcz](#)

[00860 Richard Nitsch](#)

[00911 Jürgen Maaß](#)

[00914 Georg Ahl](#)

[00919 Alexander Skrutek](#)



[00920 Peter Nizinski](#)

[00986 Emil Wiesel](#)

[00987 Lasar Krestin](#)

[01033 Stephan Witold Matejko](#)

[01066 Sandan Gestetner](#)

[01117 Jakob Weinlös](#)

[02599 Johann Löw](#)

[02611 Armin Kern](#)

[01419 Georg Gabaeff](#)

## 2.2 Die deutschen Studenten Wagners

Wie bei der Vorstellung der polnischen Studenten wird hier auch dem Alphabet gefolgt.

**Benedict, Alois Josef** (1843- 1931)<sup>871</sup>

**Brüne, Heinrich** (1869- 1945)<sup>872</sup>

**Exter, Julius** (1863-1939)<sup>873</sup>

**Falkenberg, Georg Richard** (1850-1935) Allgemeines Künstlerlexikon. 36.Bd. .K.G. Saur. München/Leipzig 2003.S.409.

**Faustner, Luitpold** (1845 - ?)<sup>874</sup>

**Fehr, Conrad** (geb. 1854- gest. 1933)<sup>875</sup>

**Gaupp, Gustav** (geb. 1844-1918)<sup>876</sup>

---

<sup>871</sup>Th-B. Bd. 3. 1909. S.317.

<sup>872</sup>Th-B.Bd. 5. 1911. S.108.

<sup>873</sup>Th-B.Bd.11. 1915.S.124.

<sup>874</sup>Th-B.Bd. 11. 1915. S.304.

<sup>875</sup>Th-B.Bd. 11. 1915. S.344.

**Glötze Ludwig** (geb. 1847-1929)<sup>877</sup>

**Hackl, Gabriel Ritter von** (1843–1926)<sup>878</sup>

**Hammer John** (1842-1906)<sup>879</sup>

**Hammerl, Max** (1856- 1886)<sup>880</sup>

**Iolas Karl**<sup>881</sup>

**Jasinski, Emil von**<sup>882</sup>

**Knöchl Hans** (1850- 1927)<sup>883</sup>

**Krüger, Albert**<sup>884</sup>

**Leeke, Ferdinand (1859-1925)**. Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Erster Band zweiter Hälfte. Pantheon-Verlag für Kunstwissenschaft. Leipzig 1948. S. 858.

**Maaß, Jürgen**<sup>885</sup>

**Meggendorfer, Lothar** (1847-1925)Lange, Doris: Lothar Meggendorfer und die Meggendorfer Blätter. Dissertation. München 1938. S. 16

**Meisel Ernst**<sup>886</sup>

**Müller Rudolph Gustav** (1858-1888)<sup>887</sup>

**Platz, Ernst**<sup>888</sup>

**Rau Emil** (1858- 1937)<sup>889</sup>

**Schachinger Gabriel** (1850-1913)<sup>890</sup>

**Schider, Fritz** (1846-1906)<sup>891</sup>

---

<sup>876</sup>Th.-B. Bd. 8. 1920. S.281.

<sup>877</sup>Th.-B. Bd.14. 1921.S.263.

<sup>878</sup>Th.-B. Bd.15. 1922.S.416.

<sup>879</sup>Th.-B. Bd.15. 1922.S.566.

<sup>880</sup>Th.-B. Bd.15. 1922.S.568.

<sup>881</sup>Siehe oben die Wagner - Studentenliste der Münchner Akademie ( aus den Matrikelbüchern)

<sup>882</sup>Siehe oben die Wagner - Studentenliste der Münchner Akademie ( aus den Matrikelbüchern)

<sup>883</sup>Th.-B. Bd.21. 1927. S.14.

<sup>884</sup>Siehe oben die Wagner - Studentenliste der Münchner Akademie ( aus den Matrikelbüchern)

<sup>885</sup>Siehe oben die Wagner - Studentenliste der Münchner Akademie ( aus den Matrikelbüchern)

<sup>886</sup>Th.-B. Bd. 24. 1930. S.345.

<sup>887</sup>Th.-B. Bd. 25.1931. S.247.

<sup>888</sup>Siehe oben die Wagner - Studentenliste der Münchner Akademie ( aus den Matrikelbüchern)

<sup>889</sup>Th.-B. Bd. 28. 1934. S.35.

<sup>890</sup>Th.-B. Bd. 29. 1935. S.537.

**Schmaedel Max von** (1856- 1939)<sup>892</sup>

**Scholz, Max** (1855- 1906)<sup>893</sup>

**Schröter, Max Alexander**<sup>894</sup>

**Schütze, Wilhelm** (1840-1898)<sup>895</sup>

**Seifert, Alfred** (1850-1901)<sup>896</sup>

**Singer Albert** (1869 - 1922)<sup>897</sup>

**Thedy, Max** ([1858](#) - [1924](#))<sup>898</sup>

**Trübner, Heinrich Wilhelm** ([1851](#)- [1917](#))<sup>899</sup>

**Weese, Max** (1855- 1933)<sup>900</sup>

**Widmann Franz** (1846- 1910)<sup>901</sup>

### **Zwischenbemerkung**

Auch die deutschen Wagner-Schüler waren gezwungen, sich zunächst selbst weiterzubilden, um auf einen entsprechenden Stand zu kommen. Damit ist klar, dass auch alle anderen Dozenten an der Münchener Akademie wie anderswo zusätzliche Motivation erfuhren, die sich qualitätssteigernd auf die gesamte europäische Kunstszenen auswirkte. Ein Ergebnis hiervon bildete die weltweite Akzeptanz vieler Schüler Wagners.

Manche dieser Künstler waren so vielseitig begabt, dass sie auch Nebeneinnahmen aus dem Musikunterricht an verschiedenen Instrumenten erzielten. Förderungsmaßnahmen (ausgenommen natürlich der elterlichen Geldbeutel) ergaben Stipendien von verschiedenen

---

<sup>891</sup>Th.-B.Bd. 30. 1936. S.56.

<sup>892</sup>Th.-B.Bd. 30.1936. S.124.

<sup>893</sup>Th.-B. Bd. 30. 1936. S.246.

<sup>894</sup>Siehe oben die Wagner´sche Studentenliste der Münchner Akademie ( aus den Matrikelbüchern)

<sup>895</sup>Th.-B.Bd. 30. 1936. S.319.

<sup>896</sup>Th.-B.Bd. 30. 1936. S.460.

<sup>897</sup>Th.-B.Bd. 31. 1937. S.88.

<sup>898</sup>Th.-B.Bd. 33.S.585.

<sup>899</sup>Th.-B.Bd. 33. 1938. S.447-448.

<sup>900</sup>Th.-B.Bd. 35.1942. S.248.

<sup>901</sup>Th.-B.Bd. 35.1942. S.521.

Seiten. Staatliche Mäzene wie auch namhafte Künstler taten sich dabei hervor. Die Erfolge bei den Ausstellungen riefen natürlich international noch weitere Gönner auf den Plan. Hinzu kamen die Verkaufseinnahmen der Bilder selber. Zu weiterer Bekanntheit trugen Ankäufe namhafter Galerien bei, selbstverständlich die regelmäßige Präsenz in berühmten Ausstellungen, z.B. im Glaspalast München.

### **2.3 Die ungarischen Studenten Wagners**

Auch in diesem Teil werden die Studenten in alphabetischer Reihenfolge aufgezählt. Dabei werden vor allem ihre künstlerische Entwicklung und der soziale Hintergrund in Betracht gezogen.

**Aggházy, Gyula** (1850 -1919)

**Dósa, Géza Viktor** (1846-1871)

**Demjén Laszló (1864-1929)**

**Gyárfás, Jenő** (1857-1925)

**Gyulai, László** (1843-1911)

**Humborg, Adolf** (1847-1921)

**Jendrássik, Jenő** (1860-1911)

**Kálmán, Péter** (1877-1948)

**Kárpáthy, Rezső** (1857-1917)

**Kozics, Ferenc** (1864-1900)

**Kardos, Gyula** (1857-1908)

**Magyar Mannheimer, Gusztáv** (1859-1937)

**Munkácsy, Mihály** (1844-1900)

**Neogrády, Antal** (1861-1942)

**Pörge, Gergely** (1858-1930)

**Salamon, Géza** (1842-1870)

**Stetka, Gyula** (1855-1925)

**Szinyei Merse, Pál** (1845-1920).

**Szobonya, Mihály** (1855-1898)

**Tölgyessy, Artúr** (1853-1920)

**Vágó, Pál** (1853-1928)

**Aggházy, Gyula** (Julius) (1850 Dombovár-1919 Budapest) war ein Genre- und Landschaftsmaler, von Hause aus Zeichenlehrer. 1869-1871 war er Student an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Seine ständige finanzielle Krise hatte er durch Geigenspielen in einem Theater überwinden können.

1871 wechselte er zur Münchener Akademie. Hier studierte er in der technischen Malklasse von Wagner. 1874 kehrte er nach Ungarn zurück. Er hielt sich in der Künstlerkolonie in Szolnok auf. Kurz darauf verließ Aggházy Szolnok und ging nach Paris, wo er Schüler seines Landsmannes Mihály Munkácsy wurde. Aggházy malte Genrebilder im Stil des Münchener Naturalismus. Nach der Ausbildung bei Munkácsy in Paris lebte er in Szolnok und Budapest, wo er sich eine eigene künstlerische Karriere aufbaute. Mit seinen anekdotischen Genre- und Landschaftsbildern im Stil des ungarischen Landschaftsmalers Géza Mészöly<sup>902</sup> ließ er sich vom französischen Impressionismus anregen.

Durch diese ungarischen Landschaftsbilder mit dem feinen Humor ihrer spielerischen Milieudarstellungen erlangte Aggházy rasch große Anerkennung in der ungarischen Kunstszene. 1897 wurde er Dozent der Kunstgewerbeschule in Budapest. Daneben erhielt er anspruchsvolle künstlerische Aufträge wie das Altarbild der Loretto-Kapelle in der Mathias Kirche der Buda-Burg von Budapest. Außerdem malte er für die Hauptkirche von Bártfa (in Ungarn) einen Heiligenzyklus mit 36 Bildern. Aggházy stellte regelmäßig in der Budapester Kunsthalle aus. Zu seinen bedeutendsten Werken zählen die Bilder *Manövergeschichte*, *Dorfklatsch* (1881 gewann er damit den Ráth-Preis in Ungarn), *Die blühenden Apfelbäume*,

---

<sup>902</sup> Géza Mészöly studierte in München und Paris. Jahrelang lebte er mit Unterbrechungen in München. Er fühlte sich von den französischen Barbizon-Meistern wie Camille Corot besonders angezogen. Mészöly malte hauptsächlich ungarische Landschaften. Zu seinen Hauptmotiven zählten der Plattensee und die ungarische Tiefebene mit ihren armen Bauern und Fischern und Tierwelten.

*Die Nacht im Dorf, Winterlandschaft, Wiesenstraße, Mädchen vor dem Ofen.* Mehrere Landschaftsbilder und Genredarstellungen von Aggházy bereichern heute die Sammlung der Ungarischen Nationalgalerie.<sup>903</sup>

**Dósa, Géza Viktor** (1846-1871) war ein Maler. Zuerst war er Schüler beim Historienmaler Bertalan Székely (selbst ehemaliger Student der Münchener Akademie und späterer Professor der Königlichen Musterzeichenschule und Zeichenlehrausbildung in Budapest). Bereits unter Székely entwarf Dósa eines seiner erfolgreichsten Historienbilder *Fürst Bethlen im Kreise seiner Gelehrten*. Mit diesem Entwurf erreichte Dósa 1865 im von Eötvös organisierten Wettbewerb für Historienmalerei großes Ansehen. Der Kultusminister Eötvös verschaffte dem Kunstschüler ein Stipendium für eine akademische Ausbildung in Wien. Von 1866 bis 1869 studierte Dósa dort unter Wurzinger. Sein bester Freund wurde Mihály Munkácsy. Diese echte Freundschaft setzten sie in München fort.

Ab 1869 studierte Dósa in München an der Akademie. Nach der Antikenklasse kam er in die Klasse von Alexander Wagner. Während seines Studiums in München bearbeitete er den Entwurf *Fürst Bethlen im Kreise seiner Gelehrten* und führte dieses Bild in Öl aus.

Seine künstlerische Laufbahn verlief in München recht erfolgreich. Oft unternahm er Studienreisen nach Dresden. In München aber unterhielt er sein eigenes Atelier. Hier entstand sein zweites hochgeschätztes Geschichtsbild *Der Landtag von Ónod*. Daneben malte er noch einige Historien Darstellungen aus der Geschichte Siebenbürgens im 17. Jh. und auch Portraits. Im Münchener Künstlercafé Probst traf sich Dósa regelmäßig mit seinen Künstlerkollegen, die dort auch Stammkunden waren, wie z.B. Kaulbach, Ramberg, Schwind, ab und zu Piloty, den aus Ungarn kommenden Szinyei, Liezen-Mayer und Weber Henrik.<sup>904</sup> Diese privaten Kontakte schätzte er sehr.

Von seinen anderen in München entstandenen Bildern wissen wir leider wenig. Viele sind verschwunden. Nach dem Tod des Künstlers wurde sein Atelier vom Vater eines Modells

---

<sup>903</sup> Vgl.: Allgemeines Künstlerlexikon. 1.Bd. K.G.Saur. München/Leipzig 1992. S. 13.

<sup>904</sup> Vgl.: György Kazián: Emlékezések a múlt századból. München a Piloty-korszakban. In: Művészet. 11.évf. 10 szám. 1912. S. 401-407. Digitalisierte Seite: <http://www.mke.hu/lyka/11/401-407-emlek.htm>



Dósa ausgeräumt. Die Werke hatte dieser Mann als Entschädigung für Modellkosten zu Geld gemacht, ohne den wahren Wert beurteilen zu können.<sup>905</sup>

Seit 1870 lebte Dósa in Ungarn in Marosvásárhely (Siebenbürgen, heute Rumänien), wo er seine Existenz durch Portraitmalerei sicherte. 1871 starb er durch Selbstmord in seiner Heimatstadt Nagyenyed (Siebenbürgen, heute Rumänien). Die Gründe dafür bildeten seine Veranlagung zur Schwermut und hinzukommende persönliche Probleme.<sup>906</sup> Nach den Informationen der ungarischen Kunsthistorikerin Emese Révész, hatte Dósa auch eine unglückliche Liebesgeschichte nicht verkräftet.<sup>907</sup> Das Thieme-Becker Künstlerlexikon weist auf „Selbstmord aus Liebesgram“<sup>908</sup> hin.

Traurig ist, dass die kommunistische Kulturpropaganda den Selbstmord Dósas für ihr eigenes Machtspielchen gegen Westeuropa nutzte. Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre haben einige Kunsthistoriker Ungarns wie Anna Zádor und Lajos Fülep allein den Aufenthalt in München für Dósas Selbstmord verantwortlich gemacht. Im Füleps und Zádors Buch unter dem Titel *Die Geschichte der ungarischen Kunst* (1970) finden wir Hinweise auf diese Beschuldigung. Sie schreiben: „Es gab Künstler, bei denen München nur als Treppenstufe diente. Die Zahl dieser Künstler ist jedoch gering. Nicht nur bei einem unserer Künstler war München die Ursache der tragischen Lebensausgänge. So einer ist zum Beispiel der früh verstorbene Géza Dósa aus Siebenbürgen. [...] Dósas Talent wurde weder in München noch in Ungarn entdeckt. Auf dem Lande zurückgezogen kämpfte er gegen die ungarische Rückständigkeit und die Probleme mit der Münchener Kunstauffassung.“<sup>909</sup>

---

<sup>905</sup> Vgl.: *Művészet*. 3.évf.5.szám. 1904. S.338-352. Digitalisierte Seite dieser Zeitschrift (*Művészet* deutsche Übersetzung: Kunst): <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00017/3-5-12-kronika.htm#2>

<sup>906</sup> Ebd.(*Művészet*)

<sup>907</sup> Révész, Emese. Géza Dósa. In: Farkas Kempelen Digitális Tankönyvtár (KFDT) 2005. Angewandte Literatur: M. KISS, P:*Dósa Géza (1846-1871)*. In: A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. Budapest 1952-1953. S.166-176.

Dévényi, I.:*Dósa Géza (1846-1871)*. In: *Művészet*. 3. 1971.S. 27-28

Digitalisierte Seite dieser biographischen Zusammenfassung: <http://www.hik.hu/tankonyvtar/site/books/b10098/go04.html>

<sup>908</sup> Th.-B. Bd.9. S.492.

<sup>909</sup> Fülep, Lajos, Zádor, Anna: A Magyarországi művészet története. Corvina kiadó. Budapest 1970. S.420-421.

Bemerkung meinerseits: Dass jede Öffnung nach Westen vom Sozialismus immer als Verrat angesehen wurde, ist hinreichend bekannt. Ein Selbstmord bietet da einen willkommenen Aufhänger für eine Würdigung als "westlich verdorbene und daher gescheiterte Existenz".

Zu Dóssas schönsten Werken zählen neben seinen Geschichtsbildern: *Am Klavier, Mutter mit zwei Kindern, Die Schwester*.

**Gyárfás, Jenő** (1857-1925) war ein Historien-, Genremaler- und Allegoriemaler. Von 1873 bis 1877 studierte er an der Königlichen Musterzeichnerschule und Zeichenlehrerschule in Budapest beim ehemaligen Münchener Akademiestudenten Bertalan Székely. Nach dieser guten künstlerischen Vorbereitung studierte er ab 1877 in München an der Akademie. Seine Meister waren Wagner, Diez und Gabriel Max. Gyárfás konzentrierte sich auf die Herausarbeitung der menschlichen Tiefendimension. Er suchte stets nach den psychologischen Eigenschaften des Menschen, um dieser Dimension in der Darstellung Raum zu geben. Noch in München malte er ein Portrait seines ungarischen Studiengenossen Bertalan Karlowiczky und arbeitete solche Nuancen ein. 1880 ging er in seine Heimatstadt Sepsiszentgyörgy (in Siebenbürgen, heute Rumänien) als Portraitmaler. 1881 vollendete er sein Hauptwerk *Tetemrehivás* (auf Deutsch Gerichtsversammlung) nach János Arany's Ballade. In diesem Jahr gewann er damit den Hauptpreis der Budapester Kunsthalle. Daneben malte er historische Szenen aus dem Leben des König Mathias`. 1882 unternahm er eine Studienreise nach Italien, kehrte aber bald in seinen Geburtsort zurück und arbeitete dann als Zeichenlehrer. Von zu Hause aus beschickte er regelmäßig die Wiener Kunstvereinsausstellungen. Historienbilder aus der Zeit der Regentenfamilie Hunyadi bereitete er für die ungarische Millenniumsausstellung (1896) vor. Hier war er dann z.B. mit dem Gemälde *König Ladislaus V. und die Hunyáden* vertreten.<sup>910</sup>

**Gyulai, László** (1843-1911) war ein Maler und Illustrator. Zuerst studierte er an der Wiener Akademie. Anschließend wechselte er zur Nürnberger und schließlich zur Münchener Akademie der bildenden Künste. Hier studierte er von 1868 bis 1873 unter Alexander Wagner. Zu dieser Zeit befand sich Gyulais Kindheitsfreund Munkácsy bereits in München.

---

<sup>910</sup> Vgl.: Th-B. Bd.15.S. 374.

Die beiden Wagner-Studenten mieteten mit dem anderen ungarischen Wagner-Studenten Antal Bercsik gemeinsam ein Zimmer in München und waren meistens zusammen. Neben der Münchener Akademie studierten sie noch im Privatatelier des berühmten Münchener Schlachtmalers Franz Adam. Bei Adam ergab sich die Möglichkeit, mit den besten polnischen Historien- und Schlachtmalern wie Josef Brand und Max Gierymski (ehemaliger Wagner-Student) in Kontakt zu kommen. Diese künstlerische Atmosphäre wirkte sehr produktiv auf die Ungarn. Munkácsy übte hier ebenso fleißig wie in der Wagner-Klasse der Akademie. Seine Arbeiten wurden jedoch nicht von dem großen Meister Adam, sondern von seinem talentierten polnischen Assistenten Max Gierymski korrigiert. Bald entstand zwischen den ungarischen und polnischen Malern eine sehr gute kameradschaftliche Beziehung.<sup>911</sup>

Anders als Munkácsy zeigte Gyulai einen leichteren Malstil und eine lockere Kunstauffassung. Hauptsächlich malte er Genre- und Landschaftsdarstellungen. Inzwischen eröffnete er ein eigenes Atelier in München und arbeitete für seinen Münchener Kunsthändler Fleischmann. Auch in Berlin hatte er einen Kunsthändler namens Honrath.

1873 stellte Gyulai im Münchener Kunstverein mehrere ungarische Genre- und Landschaftsbilder aus. Das Ölgemälde *Rast vor der Csárda* erzielte einen solchen Erfolg, dass es vom Münchener Kunstverein angekauft wurde. Danach kehrte er nach Ungarn als Porträtist und Zeichenlehrer zurück. 1880 zog er nach Budapest, wo er eine Professur am staatlichen Pädagogikum und später an der Königlichen Zeichenlehrer-Akademie erhielt. Gyulai war regelmäßiger Teilnehmer der Budapester Kunsthallenausstellungen und der Salonausstellung, 1900 auch an der Pariser Weltausstellung, sogar mit großem Erfolg. Er wurde hier durch Medaillen ausgezeichnet. In Ungarn genoss Gyulai als Bildnismaler einen exzellenten Ruf. König Franz Joseph selbst und sein Verteidigungsminister Sándor Nyíri ließen sich von diesem Meister portraituren. Außerdem stellte Gyulai ungarische Landschaften dar. Er fertigte zudem jahrelang Zeitungsskizzen für die ungarische Sonntagszeitung an.<sup>912</sup>

**Humborg, Adolf** (1847-1921) Anfangs absolvierte er ein kaufmännisches Praktikum. Daneben nahm er Zeichenunterricht. Schließlich entschied er sich ganz für den Beruf als Kunstmaler. 1867 bezog er die Wiener Akademie. Von 1872 bis 1875 studierte er bei Wagner an der Münchener Akademie der bildenden Künste. Zu seinen besten ungarischen Freunden

---

<sup>911</sup>Vgl.: Kacziány, Ödön: Gyulai László. In: Művészet. 10évf. 6.szám.S. 261-265. Digitalisierte Seite: <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00064/261-265-gyulai.htm>

<sup>912</sup> Vgl.: Th-B. Bd.15.S. 380-381.

und künstlerischen Helfern gehörten hier der Maler des ungarischen Zigeunerlebens Pál Böhm und der ausgezeichnete Landschaftsmaler Géza Mészöly. Letzterer war Humborgs Ateliernachbar in München.<sup>913</sup>

**Jendrássik, Jenő** (1860-1911) Zuerst studierte er Jura. Seine Zuneigung zur Malerei wurde jedoch stärker als sein Interesse für die Jura-Studien. Er bezog die Münchener Akademie, wo er unter Hackl, Benczúr, Löfftz<sup>914</sup> und Wagner<sup>915</sup> studierte.

**Kálmán, Péter** (1877-1948) Anfangs war er Schüler von Bertalan Székely an der Budapester Königlichen Kunstgewerbeschule. Nach dieser Vorbereitung ging er nach München. 1904 besuchte er die Azbe-Schule in München. Bald wechselte er zur Akademie der bildenden Künste und absolvierte seine Ausbildung unter Löfftz, Wagner und Franz von Stuck.<sup>916</sup>

**Kárpáthy, Rezső** (1857-1917) Zuerst besuchte er das Polytechnikum in München. Danach ging er zu Gyula Benczúr, Ludwig von Löfftz und Alexander von Wagner an die Akademie der bildenden Künste.<sup>917</sup>

**Kozics, Ferenc** (1864-1900) Sein Vater, der Fotograf war, ließ seinem Sohn die beste künstlerische Erziehung zukommen. 1881 schickte er seinen Sohn nach München, um dort an der Akademie Malerei zu studieren. Zu seinen Professoren gehörten Gabriel von Hackl, Nikolaus Gysis und Alexander Wagner. Professor Wagner war bald von den künstlerischen Fähigkeiten seines neuen Studenten überzeugt. Er selbst holte Kozics zur Mitarbeit an dem großen Auftrag eines Panoramabildes mit dem Titel „Einzug Konstantins in Rom“. Auftraggeber war eine deutsche Panoramagesellschaft. Der eigentliche Künstler, der diesen Auftrag erhielt, war der schweizerische Architekt Josef Bühlmann. Jener wählte den bekannten Professor aus Ungarn für die malerische Komposition des Rundbildes aus. In diesem Programm ging es um ein 120 m langes und 15 m hohes Panoramabild über die

---

<sup>913</sup>Vgl.: Szentkláray, Jenő: Humborg Adolf. In: Művészet. 8.évf.6.szám.S.376-381. Digitalisierte Seite: <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00048/376-381-humborg.htm>

<sup>914</sup> Vgl.: Th-B. Bd.18..S.502.

<sup>915</sup> Vgl.: Lyka, Károly: Magyar művészetlet Münchenben (Ungarisches Künstlerleben in München). Művelt Nép Könyvkiadó. Budapest 1951.S.26.

<sup>916</sup>Vgl.: Th-B. Bd.19..S.480.

<sup>917</sup>Vgl.: Th-B. Bd.19..S.576.

Geschichte der Stadt Rom. Wagners erste Aufgabe bestand darin, die Komposition des Bildes zu entwerfen. Der Triumphzug von Kaiser Constantin in Rom sollte in Öl auf die Leinwand gebracht werden, in besagter Riesengröße. Wagner, der bereits über sehr viel Erfahrung mit großformatigen Gemälden verfügte, führte diesen Auftrag natürlich gerne und mit Erfolg aus.<sup>918</sup> Dazu leistete auch sein Schüler Ferenc Kozics seinen Beitrag.<sup>919</sup> Das große Werk beschäftigte die Künstler von 1887 bis 1889. Es handelte sich bis dahin um das erste Panoramabild, das von ungarischen Künstlern gemalt wurde.<sup>920</sup> Inzwischen war Kozics auch in Ungarn bekannt. 1885 debütierte er in Budapest mit einem Frauenportrait. Er stellte sehr oft im Münchener Glaspalast, in der Schweiz und in Amerika aus. Daneben war er Mitglied der 1868 gegründeten Münchener Künstlergenossenschaft. Meistens malte er kleinformatige Bilder und Miniaturen. Seine Lieblingsmotive umfassten weibliche Aktfiguren geschmückt mit Naturelementen wie Libellen und Schmetterlingen. Diese lieblichen Motive von Kozics wurden sogar von Münchener fotografischen Werkstätten wie Hanfstaengl mit Vorliebe aufgenommen. Auch verschiedene phantastische Märchenfiguren, meistens in kleineren Formaten, malte Kozics sehr gern. Als Miniaturportraitmaler genoss er bald einen herausragenden Ruf in München. König Ludwig von Bayern und seine Frau beauftragten ihn mit einem Doppelportrait: einer Schnitzarbeit in Elfenbein. In der Bildersammlung von Prinzregent Luitpold von Bayern war Kozics mit den folgenden Werken vertreten: *Im Mondlicht*, *Fisch und Nixe*, *Heuschreckenschwarm*, *Miniaturportrait der Prinzessin Maria*.

**Kardos, Gyula** (1857-1908) Seit 1877 studierte er an der Münchener Akademie. Nach der Antikenklasse kam er in die Wagnerklasse<sup>921</sup>

**Magyar Mannheimer, Gusztáv** (1859-1937) Seine künstlerische Laufbahn begann in München an der Akademie als Schüler von Löffitz, Raab und Wagner. Danach ging er nach Ungarn zurück und trat in die Meisterschule von Gyula Benczúr ein.<sup>922</sup>

---

<sup>918</sup> Vgl.: Lyka, Károly: Magyar művészet Münchenben (Ungarisches Künstlerleben in München).S.25.

<sup>919</sup> Vgl.: Th-B. Bd.21..S.370.

<sup>920</sup> Vgl.: Lyka, Károly: Magyar művészet Münchenben (Ungarisches Künstlerleben in München).S.25.

<sup>921</sup> Vgl.: Lyka, Károly: Magyar művészet Münchenben (Ungarisches Künstlerleben in München).S.26.

<sup>922</sup> Vgl.: Th-B. Bd.23. S.566-567.

**Munkácsy, Mihály** (1844-1900) stammte aus der seit 200 Jahren in Ungarn lebenden bayerischen Familie Lieb. 1863 gab er seinen Namen Lieb ab und nahm den Namen seiner Heimatstadt Munkács an. Seine Eltern waren früh verstorben. So kam er nach Békéscsaba zu einem gut situierten Verwandten, István Reök, einem Ingenieur. Reök ließ Munkácsy als Tischler ausbilden. Während dieser Lehre stellte sich heraus, dass der Junge handwerklich außerordentlich geschickt war. Beim österreichischen Kunstmaler und Zeichenlehrer Fischer lernte Munkácsy zeichnen. Danach wurde er als Schüler zum Kunstmaler Elek Szamossy geschickt. Bald interessierten sich die Kunstmaler Antal Ligeti und Mór Than für Munkácsy, beide engagierte Mitglieder der *Landesgesellschaft der bildenden Künste* in Budapest. Von dieser Gesellschaft erhielt er ein Stipendium und konnte sich in die Wiener Akademie einschreiben. Wegen Problemen mit der Studiengebühr wechselte er 1866 zur Münchener Akademie. Er wurde dort Student seines Landsmannes Wagner. Sein Engagement und seine Leidenschaft für die Malerei sowie seine gute Beziehung zu Professor Wagner in München wurden bereits im Großkapitel VII. Kleinkapitel 1. *Einblicke in die Lehrtätigkeit Wagners und Pilotys anhand der Berichte von Pál Szinyei Merse und Mihály Munkácsy* geschildert. Noch zu dieser Zeit malte er das berühmte Landschafts- und Genrebild *Sturm in der Puszta*. 1867 erhielt Munkácsy ein staatliches Stipendium des ungarischen Kultusministeriums und fuhr nach Paris auf die Weltausstellung. Hier beeindruckte ihn am meisten Gustav Courbet. Daraufhin brach Munkácsy mit dem akademischen Studium in München. Er freundete sich dafür mit Wilhelm Leibl an, der die Entfernung Munkácsys von der Akademie für richtig hielt. Munkácsy musste seinen Traum, ein anerkannter Genremaler zu sein, nicht aufgeben. Er bemängelte aber seine künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten auf diesem Gebiet in München. Deshalb verließ er 1868 München und zog nach Düsseldorf, wo er sich unter dem akademisch gebildeten Genremaler Ludwig Knaus weiterbilden ließ. Hier malte er sein berühmtes realistisches Genrebild *Letzter Tag eines Verurteilten*. Für dieses nach vielen Naturstudien gefertigte Gemälde bekam Munkácsy die Goldmedaille im Pariser Salon. Nach dieser Anerkennung siedelte er nach Paris über, wo er mit dem mächtigen Kunsthändler Goupil (Förderer z.B. des Paul Delaroches Schülers Jean-Léon Gerome) in Kontakt kam. Goupils und Munkácsys späterer Kunsthändler Sedlmayr sowie Frau Baronin De Marches (die inzwischen die Gattin Munkácsys wurde) verstärkten Munkácsys künstlerischen Erfolg in Paris. Munkácsys realistische Gemälde wie *Charpiezupfen*, *Wandernde Zigeuner*, *Buttermacherin*, *Nächtlicher Ruhestörer*, *Allee*, *Im Versatzamt*, *Der Dorfheld*, *Rekrutierung*, *Zwei Familien*, *Der Milton* (dafür 1878 Goldmedaille in Paris), sein großformatiges *Christusgemälde* und die Geschichtsbilder aus der ungarischen Geschichte



verschafften ihm Weltruhm.<sup>923</sup> Auch das Deckengemälde im Kunsthistorischen Museum in Wien stammt von diesem international anerkannten Künstler.

**Neogrády, Antal** (1861-1942) Seine akademische Ausbildung absolvierte er an der Münchener Akademie der bildenden Künste unter Hackl und Wagner<sup>924</sup>. Er machte sich als Landschafts- und Genremaler einen Namen. Anfangs malte er seine Milieudarstellungen im Stil des Münchener Realismus. Danach zeigte er immer mehr Interesse für die Freilichtmalerei. Nicht der Ausarbeitung der Naturelemente und Menschen, sondern der Wiedergabe der Naturlandschaften im freien Licht mit Farbabstufungen galt sein Hauptinteresse. Mit seinen Milieudarstellungen unter freiem Licht schuf er stimmungsvolle Jahreszeitenbilder in impressionistischer Manier wie z.B. *Die kleine Gärtnerin, Im Bach, Die Ruhende, Im Garten im Sonnenschein, Der Winterspaziergang, Der Schaukel*. Damit beeindruckte er das ungarische Kunstpublikum. Neográdys künstlerische Karriere erreichte ihren Höhepunkt mit seiner Berufung zum Professor für Aquarellmalerei an der Budapester Akademie der bildenden Künste.<sup>925</sup>

**Pörge, Gergely** (1858-1930) Zuerst studierte er in Budapest. Anschließend ging er nach München, um dort Malerei zu studieren. Nach der Antikenklasse kam er zu Wagner. Danach erreichte er die Aufnahme in die Piloty-Klasse. Nach seiner akademischen Ausbildung spezialisierte sich Pörge auf die Genremalerei. Er wandte sich vom Münchener Realismus ab und malte Stadtansichten, Budapester Marktszenen und bäuerliche Szenen im Stil der Freilichtmalerei. Er bevorzugte die Technik der Ölmalerei und kleinere Formate. Seine Lieblingsmotive waren Szenen aus ungarischen Tier- und Gemüsemärkten im strahlenden Sonnenschein. Zu seinen schönsten Markt Bildern zählen *Die Truthahnverkäufer, Huhnverkäufer, Obstverkäufer, Der Wochenmarkt in Neupest*. Daneben waren auch seine fröhlichen Gemälde über die Landschaften der ungarischen Tiefebene bekannt.<sup>926</sup>

---

<sup>923</sup>Vgl.: Th-B. Bd.25. S.271.

<sup>924</sup> Vgl.: Lyka, Károly: Magyar művészet Münchenben (Ungarisches Künstlerleben in München).S.26.

<sup>925</sup>Vgl.: Th-B. Bd.25. S.388.

<sup>926</sup>Vgl.: Th-B. Bd.27. S.183.

**Salamon, Géza** (1842-1870) war ein Schüler der Kunstschule von Jakab Marastoni in Budapest. Später ging er nach München und studierte nach der Antikenklasse bei Wagner an der Münchener Akademie.<sup>927</sup> Hier wohnte er mit dem ungarischen Akademieschüler Pállik, der sich nach der Akademie als Tiermaler etablierte, in einer Wohngemeinschaft. Diese Beziehung wirkte sich produktiv auf Salamons künstlerische Entwicklung aus. Nach der Akademie kehrte Salamon nach Ungarn zurück und befasste sich mit der Tiermalerei. Außerdem erhielt er mehrere Aufträge für religiöse Darstellungen.<sup>928</sup>

**Stetka, Gyula** (1855-1925) war ein Geschichts- und Portraitmaler. Gleich die erste Station seiner Ausbildung stellte die Wiener Akademie dar. Nach dieser Vorbereitung ging er an die Akademie der bildenden Künste München und wurde Schüler seines Landsmanns Wagner. 1883 kam Stetka nach Ungarn zurück und studierte in Gyula Benczúrs Meisterschule weiter. 1888 wurde er wissenschaftlicher Mitarbeiter seines Meisters Benczúr. Während seiner künstlerischen Laufbahn malte er historische Werke, Portraits und Genrebilder im Stil des Münchener Akademismus. Seine Bildfiguren sind meistens fein und fotografisch detailliert ausgearbeitet. Stetka strebte danach, Charaktere zu malen. Er liebte es, Menschen in tiefer Nachdenklichkeit und Versunkenheit zu zeigen.

In den Budapester Ausstellungen war er regelmäßig präsent. Das brachte ihm schnell einen guten Ruf ein. Das Bild *Die Neugierigen* kaufte König Franz Joseph I. an. Das Gemälde *Vor Allerheiligen* erwarb der Staat Ungarn. 1892 erhielt Stetka in Berlin für seine Darstellung *Tres Faciunt Collegium* eine Anerkennungsurkunde. Daneben führte er auch Aufträge für religiöse Bilder aus. Eine seiner berühmtesten religiösen Schilderungen stellt das Altarbild *Christus am Kreuz* für den Stefansdom in Budapest dar. Daneben stammen von ihm zahlreiche Portraits für Mitglieder der damaligen politischen Oberschicht Ungarns.<sup>929</sup>

**Szinyei Merse, Pál** (1845-1920). Anfangs studierte er in Nagyvárad (heute Oradea in Rumänien) beim Portraitmaler und Fotografen Lajos Mezey. 1864 trat er in die Münchener Akademie ein. Anfangs studierte er dort in der Antikenklasse bei Anschütz. Danach wechselte

---

<sup>927</sup> Vgl.: Lyka, Károly: Magyar művészet Münchenben (Ungarisches Künstlerleben in München).S.26.

<sup>928</sup> Á.L.: Alapi Salamon Géza. In: Művészet.11.évf.8.sz.1915. S.420-432. Digitalisierte Seite: <http://www.mke.hu/lyka/14/420-432-kronika.htm>

<sup>929</sup> Elek, Artúr: Stetka Gyula. In: Nyugat. Keptőművészeti figyelő.20 szám. 1925. Digitalisierte Seite: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00382/11753.htm>  
Weitere Informationen dazu in: Th-B. B.32. S. 15.

er zu Diez und Wagner. Nach der entsprechenden Vorbereitung wurde er in die Piloty-Klasse übernommen. Über Szinyeis Ambition, ein Piloty-Schüler zu werden, wurde bereits im Großkapitel VII. gesprochen. In München war Szinyei mit Leibl, Victor Müller, Böcklin und Gabriel Max, dem Schwager des ungarischen Akademieprofessors Benczúr, sehr gut befreundet. An der Akademie hatte er gute Zeichenkenntnisse erworben. Bereits in den ersten Semestern zeigte Szinyei eine besondere Neigung zu der Landschaftsmalerei. Sein Interesse für die Naturdarstellungen wurde von den Akademiedozenten nicht behindert.<sup>930</sup> Bereits am Ende der 1860er Jahre entstanden Szinyeis Landschaftsbild *Estcsillag* (Der Abendstern) sowie seine Figurenbilder *Szerelmespár* (Liebespaar), *Mályvák* (Malven), *Ruhaszárítás* (Wäschetrocknen) und *Hinta* (Schaukel) im impressionistischen Stil. Diese hellen harmonischen Freilichtgemälde gehören zu seinen geschätztesten Bildern. 1873 stellte er eines seiner farbenfrohen Hauptwerke, *Majális* (Landespartie) in München aus, allerdings ohne Erfolg. Szinyei zog sich enttäuscht nach Ungarn zurück und ca. 20 Jahre lang befasste er sich gar nicht mehr mit der Malerei. Erst 1894/1895 schloss er sich wieder ungarischen Künstlern an und beteiligte sich an Ausstellungen in Budapest. Die Gründung der Künstlerkolonie in Nagybánya gab ihm neue Kraft, Landschaften zu malen. Diese Künstlerkolonie Nagybánya stellte eine Erweiterung der Münchner Kunstschule durch den Ungarn Simon Hollósy dar. Das Hauptprofil dieser Künstlerkolonie lag in der impressionistischen Landschaftsmalerei. Dieser Schwerpunkt hat viele Ungarn und auch Künstler aus internationalen Kreisen bewogen, nach Nagybánya zu kommen und dort ihre Malerei zu betreiben. Hier malte Szinyei seine Plattensee-Bilder. Szinyei fand erst in der zweiten Hälfte seines Lebens größere Anerkennung. 1905 wurde er zum Direktor der Kunstakademie in Budapest berufen. In der Budapester Landesgalerie erhielten seine schönsten Werke einen eigenen Saal. In der internationalen Kunstszene, z.B. 1909 in der Münchener Ausstellung *Die Piloty-Schule*, erregten seine Werke plötzlich Aufsehen. Positive Kritiken bekam Szinyei 1910 in Berlin und 1911 in Rom. In der Uffizien-Galerie in Florenz wird Szinyeis Selbstbildnis aufbewahrt.<sup>931</sup>

---

<sup>930</sup> Siehe: Großkapitel VII.

<sup>931</sup> Th-B. Bd.32. S.378.

**Szobonya, Mihály** (1855-1898) studierte zuerst an der Musterzeichenschule und absolvierte eine Lehrerausbildung in Budapest. Nach der Vorbereitung wechselte er zur Münchener Akademie und trat in die technische Malklasse von Wagner und Seitz ein<sup>932</sup>

**Tölgyessy, Artúr** (1853-1920) war ein Landschafts- und Genremaler. In seiner Heimatstadt in Szeged lernte er beim Meister Ozoray zeichnen. Die Realschule besuchte Tölgyessy in Buda, wo sein Zeichenlehrer der Maler Weichsselgärtner wurde. Danach ging er nach Wien, um Malerei zu studieren. An der Akademie befanden sich damals schon Béla Pállik (späterer Piloty-Schüler), Gyula Aggházy (später Wagner-Student) und Géza Mészöly (berühmter ungarischer Landschaftsmaler, der auch in München ein eigenes Atelier hatte). Mit ihnen schloss Tölgyessy gute Freundschaften, die sich in München fortsetzten. Tölgyessy entschied sich, die Wiener Akademie zu verlassen, weil er mit dem Akademiedirektor Ruben in eine heftige Auseinandersetzung geraten war. 1873 schrieb er sich in die Münchener Akademie ein. Sein erster Dozent war Wagner. Er schloss sich dem intensiven Gesellschaftsleben der Münchener ungarischen Maler an. Gerne traf er sich mit der Gesellschaft um den ungarischen Maler Sándor (Alexander) Liezen-Mayer, der Wagners späterer Professorkollege wurde. Zu dieser Zeit malte Tölgyessy, aufgrund der Ermutigung des Faustliebhabers Liezen-Mayer, sein *Gretchen-Bild* aus der Faustgeschichte.<sup>933</sup> Tölgyessys Interesse für literarische Themen währte jedoch nicht lange.

Seine Vorliebe für die Landschaftsmalerei wurde aber umso stärker. Der Landschaftsmaler Gyula Aggházy, sein früherer Freund (noch aus der Wiener Studienzeit), übte auf Tölgyessy einen großen Einfluss aus. Aggházy war ein begeisterter Besucher der vom Wiener Maler August Pettenkofen bevorzugten ungarischen Ortschaft Szolnok. So lockte er seinen Freund Tölgyessy öfter nach Szolnok, um Landschaften zu studieren. Hier fertigte Tölgyessy seine zahlreichen Landschaftsskizzen an und in seinem Münchener Atelier führte er sie dann in Öl aus. Seine Stimmungslandschaften und Genrebilder waren regelmäßig in den Kunstvereinsausstellungen zu bewundern. Auch Paris besuchte er, kehrte aber bald nach München und Ungarn zurück.<sup>934</sup>

---

<sup>932</sup> Vgl.: Lyka, Károly: Magyar művészetlet Münchenben (Ungarisches Künstlerleben in München).S.55-56.

<sup>933</sup> Vgl.: Kacziány, Ödön: Tölgyessy Artúr. In: Művészet. 9évf. 7.szám.1910.S.294-303.

Digitalisierte Seite: <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00055/294-303-tolgy.htm>

<sup>934</sup> Vgl.: Kacziány, Ödön: Tölgyessy Artúr.

Viele seiner Werke hingen in der Staatsgalerie in Budapest. Seine bekanntesten Stimmungslandschaften und Figurdarstellungen sind: *Plattensee beim Siófok*, *Nach dem Sonnenuntergang*, *Der Fischerjunge*, *Mühle am Flussufer*.

**Vágó, Pál** (1853-1928) war ein Landschafts-, Genre- und Historienmaler. Zuerst studierte er Jura, aber sein Interesse für die Kunstmalerei wurde stärker. Vágó entdeckte sein Zeichentalent. Er ging nach München an die Akademie und trat zuerst in die Antikenklasse und dann in die Wagner-Klasse ein. Danach studierte Vágó bei Professor Benczúr an der Münchener Akademie.

Nach München besuchte er die Pariser private Kunstakademie des Rudolphe Julian und studierte hier bei Professor L. P. Laurens. Nach dieser Ausbildung malte er hauptsächlich Genrebilder. Danach begann er großformatige Geschichtsbilder im Stil des ungarischen Professors Bertalan Székely und des Historienmalers Viktor Madarász zu malen. Zu seinen bekanntesten Geschichtsbildern zählen *Die Besetzung Budas in 1849*, *Die Ungarn vor Kijev*. Daneben führte er Aufträge für *religiöse Fresken* für die Ortskirche seiner Heimatstadt Jászapáti aus. 1881 konzipierte Vágó einen *Freskenzyklus* unter dem Namen *Die Geschichte der Husaren* für den Ungarnsaal auf der Pariser Weltausstellung.<sup>935</sup>

### **Zwischenbemerkung**

Zusammenfassend kann Folgendes gesagt werden: Die meisten Künstler aus der ungarischen Gruppe entstammten gut situierten Häusern. Israeliten/Juden, Katholiken und Protestanten erfuhren damals weder in Budapest noch in München noch in Paris irgendeine Diskriminierung. Dies kann in das Stammbuch unserer Zeit geschrieben werden, die sich so laut als „tolerant“, „multikulti“ oder „international“ bezeichnet, aber erhebliche Schwierigkeiten hinsichtlich der Integration offenbart.

---

<sup>935</sup> Vgl.:Th-B Bd.34. S.39.

## 2.4 Die griechischen, amerikanischen, bulgarischen, rumänischen und slowenischen Studenten Wagners

Zum Schluss soll eine kleine, aber umso bedeutendere Gruppe aus dem damaligen internationalen Künstlernachwuchs unter den Wagner-Studenten erwähnt werden. Dabei ist vor allem an den Griechen Nikolaus Gysis ([1842-1901](#)) und den Amerikaner William Merritt Chase (1849-1916)<sup>936</sup> zu denken.

Zu nennen sind weiterhin

**Nikola Michailov** (1876-1960)<sup>937</sup>, ein bulgarischer Maler,

**Oskar von Obedeau** (1868-1914), ein rumänischer Historien- und Porträtmaler und ein Schüler von Wagner<sup>938</sup> und Gabriel Hackl, sowie an

**Anton Ažbė** (1862-1895), einen slowenischen Studenten der Münchener Akademie und späteren Meister von Kandinsky.

### Resümee

Einerseits ist deutlich geworden, wie scheinbar mühelos und selbstverständlich eine weltweit angesehene Kunstszene wie die Münchener Akademie damals international die Studenten anzog und auch für deren Erfolg als Künstler fast eine Garantie bot. Andererseits lässt sich leicht beweisen, dass keine der sehr verschieden geprägten Gruppen und künstlerischen Begabungen irgendeinem Zwang oder gar einer Gleichschaltung unterworfen wurde.

Besonders hervorhebenswert ist die Tatsache der namhaften finanzkräftigen Unterstützung der Künstler durch das Heimatland wie auch Bayern. Erstaunlich erfolgreich wirkten die progressiven Elemente mit ihrer Widerstandskraft gegenüber sehr konservativen und anderen hemmenden Kräften aus Politik und Gesellschaft, und dies zu Hause wie auch in München.

---

<sup>936</sup>Vgl.: Dayer Gallati, Barbara: William Merritt Chase. Abrams. New York 1995. S.18-19.

<sup>937</sup>Quelle: Zeitenblicke Vessela Christova-Radoeva European Art – Common Routes and Area. Die Beziehungen zwischen München und der bulgarischen Kunst. Auf der Internethomepage: <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/Christova>

<sup>938</sup>Hinweis darauf in: Allgemeine Zeitung 20/ 1893



Annette Krauß schrieb im Eichstätter Kurier vom 11.08.08 einen bemerkenswerten Artikel über „Die Kraftprobe 200 Jahre Kunstakademie München“, den ich zum Abschluss in Auszügen zitieren möchte:

„Kurator León Krempel hat es geschafft, mit nur hundert Exponaten einen Parcours durch 200 Jahre Münchner Kunstakademie zu reiten, ohne zu langweilen. Der Schwerpunkt der Schau liegt – allein schon wegen der Formate – auf der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts [...]“

„Man kennt die Handschrift, die Malweise – aber nicht die Geschichte dazu!“ So bringt Walter Grasskamp (Lehrstuhlhalter für Kunstgeschichte an der Münchener Akademie der bildenden Künste) diese Seh-Erfahrung auf den Punkt. Unverkennbar ist, dass die Maler in München studiert haben, hier ihre Technik bei Professoren wie Johann Georg von Dillis, Wilhelm von Kobell, Peter von Cornelius, Alexander Wagner, Karl von Piloty usw. gelernt haben. Und was sie malten, gehört zu den Prunkstücken ihrer Heimatmuseen in Dänemark oder Norwegen, in Ungarn oder Polen. So lernt der Besucher, dass der Einfluss der Münchener Akademie weit reichte, von Nordamerika bis Bulgarien. „Wir stehen am Beginn einer europäischen Kunstgeschichtsschreibung“, so Grasskamp.

Allzu lange hat man den Blick auf Italien, Frankreich und Deutschland gerichtet – und die Wirkung Münchener Professoren im gesamten Europa des 19. Jahrhunderts nicht wahrgenommen. Erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs ist dieser Blick überhaupt möglich – jetzt aber umso notwendiger.“

Zu den Grundsätzen, wie sie die Gründungsurkunde der Akademie beschreibt, gehört:

„kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus.“

Das wirkt modern und so hat man sich auch bei der Retrospektive vorgenommen, in *alle* Richtungen der Vergangenheit zu blicken.“

Diese sichtbare Vernetzung einer gesamteuropäischen Kulturszene, wie sie seit langem besteht, möchte das vorliegende Kapitel auf seine Art deutlich machen.

## **Werkverzeichnis**

Die folgende Aufzählung ist nicht abschließend und jederzeit ergänzbar.

### **Sándor (Alexander) Wagners Ölgemälde und Aquarelle**

Selbstaufopferung von Titusz Dugovics (1859)

Öl auf Leinwand, 168,5 x 147

Ungarische Nationalgalerie

Inv.nr.:2806

Frauenbildnis ( um 1860)

Öl auf Leinwand, 102 x 81

Ungarische Nationalgalerie, eine Schenkung von Br. Ferenc Hatvany

Lelt.szám F.K. 307.

Abschied von Königin Isabella von Transsylvanien 1863 (Skizze)

Öl auf Karton 322 x 507 mm

Ungarische Nationalgalerie

Inv.nr.: 1933-2484

Abschied von Königin Isabella von Transsylvanien (1863)

Öl auf Leinwand, 128 x 167cm

Kunstsammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaft

Inv.nr.: LU 67.10

Sándor Wagner und Sándor Liezen-Mayer: Die Poesie von den Musen umgeben (1867).

Vorhang des Theaters am Gärtner-Platz-in München. Entwurf. Öl auf Leinwand. 61 x 76,5.  
ohne Signatur. Ungarische Nationalgalerie

Inv.nr. 56.106 T

Königin Elisabeth.(1867)

Öl auf Leinwand. 53.5 x 44cm.

Ungarisches Nationalmuseum

Inv.Nr.1867.

Königin Elisabeth

Öl auf Leinwand. 274 x 187 cm.

Ungarisches Nationalmuseum

Inv.nr.: 487 (Inv.Nr.487)

Firenze (Piazza Santa Maria Novella,um 1870)

33×49 cm, Mischtechnik auf Papier

Es wurde in die am 05. 03. 2005 organisierte 28. Auktion der Kieselbach Galerie in Budapest eingeschickt.

Verbleib unbekannt

*Im Stalle*( um 1870)

Öl auf Karton, 9 x 13.

Dieses Bild gehörte bis 1929 zur Sammlung von Aladár Fónagy. Noch in diesem Jahr kam diese Sammlung durch Auktion in die Kollektion des Ernst Museum in Budapest<sup>939</sup>, Verbleib ist z. Zeit unbekannt.

Vesta-Tempel in Rom (um 1870)

Aquarell auf Papier, 350 x 513 mm

Ungarische Nationalgalerie

Inv.nr.:F.75.1.

Pferdehirtenrennen. (um 1870)

Öl auf Leinwand, 44 X 22,5.

Ungarische Nationalgalerie

Inv.nr.FK4196.

Rennende Reiter (um 1870)

Öl auf Leinwand, 22,3 x 44cm.

Ungarische Nationalgalerie in Budapest

Inv.nr.57.93 T

RömischerKämpfer(um1870)

Aquarell auf Papier, 38x22 cm

Es wurde in die 1932 organisierte Auktion (62) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt<sup>940</sup>

---

<sup>939</sup> Vgl. Ernst Múzeum Aukciói. XLIII. Budapest 1929.

<sup>940</sup> Postatakarékpénztár aukciói 1926-1947. Publiziert unter: <http://www.kieselbach.hu/gyujtoknek/tudastar/postatakarékpénztar-aukcioi>

Viehfutter (um 1870)

Öl auf Leinwand, 33x34 cm

Es wurde in die 1937 organisierte Auktion (81) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>941</sup>

Husarenrennen (um 1870)

Aquarell auf Papier/, 21x50 cm

Es wurde in die 1939 organisierte Auktion (1) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>942</sup>

Ungarische Husarenreiter (um 1870)

Tempera auf Holz

26,8 x 46,5 in. / 68 x 118 cm.

Es wurde in die am 18.September 2009 organisierte Auktion des [Hampel Auktionshaus eingeschickt und dort verkauft. Besitzer unbekannt.](#)<sup>943</sup>

Antal Liegeti/ Sándor Wagner: Schloß Vajda-Hunyad mit Matthias und Jagdgefolge (1872 )

Öl auf Leinwand 152 x 223 cm

Ungarische Nationalgalerie

Inv.nr.: 2767

Pfingstrennen in Debreczin (1875)

Öl auf Leinwand, 143 x 270 cm.

Hamburger Kunsthalle, Inv.nr. HK-2487.

---

<sup>941</sup> Postatakarékpénztár aukciói 1926-1947. Publiziert unter: <http://www.kieselbach.hu/gyujtoknek/tudastar/postatakarkepzenzar-aukcioid>

<sup>942</sup> ebd.

<sup>943</sup> Fußnote: [http://www.artnet.de/artists/lotdetailpage.aspx?lot\\_id=D35335DDD0DEA8F30A7DB1B77369A8F3](http://www.artnet.de/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=D35335DDD0DEA8F30A7DB1B77369A8F3)

Toreadore vor der Arena (1877-1880)

Öl auf Leinwand, 48,5 x 25 cm

Museum Hanság, Sammlung Gyurkovich Mosonmagyaróvár

Inv.nr.:95.134

Alhambra (um 1880)

Öl auf Leinwand 356cm x 240 cm

Museum für Künste Târgu Mures (ung. Marosvásárhely, heute in Rumänien)

Inv.nr.:89

Debrecziner Siebengespann (um 1880)

Öl auf Leinwand 100,5 x 200 cm

Ungarische Nationalgalerie

Inv.nr.91.18 T

Ungarischer Pferdemarkt (um 1880)

Öl auf Holz. 18 x 31,5 cm.

Privatbesitz, Deutschland/Bayern

Antiquitätenladen (um 1880)

Öl auf Leinwand, 70 x 45 cm

Es wurde auf der 23. Auktion (am 04.10.2003) der Kieselbach Galerie in Budapest eingeschickt. Verbleib unbekannt.



Bildnis von Juliane Oldenbourg (Wagners Schwägerin um 1880)

Familienbesitz.<sup>944</sup>

Römisches Wagnerrennen (1882)

Öl auf Leinwand, 138.2 x 347 cm

Manchester Art Gallery

Beduinen-Lager (um 1880)

Öl auf Holz, 43 x 30 cm.

Es wurde in die 15. Auktion (27. 04. 2001.) der Kieselbach Galerie in Budapest eingeschickt.)

Verbleib unbekannt.

Zigeunerlager (um 1880)

Öl auf Leinwand, 38 x 29 cm

Es wurde in die 1926 organisierten, 31. Auktion der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>945</sup>

Spanisches Stilleben (um 1880)

Öl auf Leinwand, 94 x 70 cm

Es wurde in die 1930 organisierte Auktion (55) der ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>946</sup>

---

<sup>944</sup>Hinweis darauf in: Wagner, Alfred: Zum Gedächtnis an Rudolf Oldenbourgs 100. Geburtstag (15.Dezember 1911) Oldenbourg Verlag. München 1954. S. 53.

<sup>945</sup>Postatakarékpénztár aukciói 1926-1947. Publiziert unter: <http://www.kieselbach.hu/gyujtoknek/tudastar/postatakarékpénztar-aukcioid>

<sup>946</sup>Postatakarékpénztár aukciói 1926-1947. Publiziert unter: <http://www.kieselbach.hu/gyujtoknek/tudastar/postatakarékpénztar-aukcioid>

Wassertragendes Mädchen (um 1880)

Aquarell auf Papier, 45x32 cm

Es wurde in die 1936 organisierte Auktion (1) der ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>947</sup>

Feldherr Lehel (Petöfi-Illustration um 1880)

Papier/Grafik, 34x24 Es wurde in die 1939 organisierte Auktion (1) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>948</sup>

Pferdehirt (um 1880)

Öl auf Leinwand, 47x35 cm

Es wurde in die 1936 organisierte Auktion (1) der ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>949</sup>

Das Wasserfuhrwerk (um 1880)

Reproduktion in Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. Kunst und Künstler. Verbleib unbekannt.

Kleiner Esel (um 1880) Ohne Jahr. Verbleib unbekannt.

Reproduktion in Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. Kunst und Künstler.

Markt in Budapest (um 1880)

Verbleib unbekannt. Reproduktion in Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. Kunst und Künstler.

---

<sup>947</sup> ebd.

<sup>948</sup> ebd.

<sup>949</sup> ebd.

Vor der Csárda (um 1880)

Verbleib unbekannt.

Reproduktion in Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Kunst und Künstler.

Bei Szolnok( um 1880)

Verbleib unbekannt.

Reproduktion in Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. Haushofer, Max: Alexander v. Wagner. In: Kunst und Künstler.

Gestüt bei Debrecen (um 1880 )

Öl auf Leinwand. 61 x 190,5 cm.

Ungarische Nationalgalerie, Budapest.

Inv.Nr.2803.

Stilleben (um 1880)

Öl auf Leinwand 93x70 cm

Es wurde in die 1929 organisierte Auktion (51) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt<sup>950</sup>

Mohnblumen, (um 1880)

Öl auf Leinwand, 118x88 cm

---

<sup>950</sup> Postatakarékpénztár aukciói 1926-1947. Publiziert unter: <http://www.kieselbach.hu/gyujtoknek/tudastar/postatakarekpenztar-aukcioi>

Es wurde in die 1932 organisierte Auktion (62) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>951</sup>

Parkansicht (um 1890)

Aquarell auf Papier, 29x49 cm

Es wurde in die 1936 organisierte Auktion (75) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>952</sup>

Porträt von Sándor Liezen-Mayer (um 1880)

Öl auf Leinwand, 50x40 cm

Es wurde in die 1941 organisierte Auktion (99) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt.<sup>953</sup>

Herrenhaushof (um 1880)

Aquarell auf Papier, 17x28 cm

Es wurde in die 1938 organisierte Auktion (93) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Verbleib unbekannt<sup>954</sup>

Ungarische Pferdefuhrwerke am Flussufer (um 1885)

43 x 67 cm, gemalt auf Platte, signiert unten rechts "Wagner S."

Privatbesitz, Deutschland

Sándor (Alexander) Wagner: Bauer mit Pferdekutsche (um 1885)

43 x 67 cm. gemalt auf Platte. signiert unten rechts "Wagner S." Privatbesitz, Deutschland/Würzburg

---

<sup>951</sup> ebd.

<sup>952</sup> ebd.

<sup>953</sup> ebd.

<sup>954</sup> Postatakarékpénztár aukciói 1926-1947. Publiziert unter: <http://www.kieselbach.hu/gyujtoknek/tudastar/postatakarékpénztar-aukcioid>

Vor dem Eingang eines Parkes (um 1890)

Öl auf Leinwand 49 x 25,3 cm

Ungarische Nationalgalerie

Inv.nr.: 74.113 T

Rinder (um 1890)

Aquarell auf Papier, ca. 18 x 23cm.

Staatliche Grafische Sammlung München.

Inv.nr.43878.

Heuwagen mit Bauernfrau (um 1890)

Öl auf Leinwand. 128×95 cm.

Es wurde in die 10. Auktion (11. 12. 1999. 17:00) der Kieselbach Galerie in Budapest eingeschickt.

Prinzregent Luitpold mit Gefolge auf der Jagd (um 1900)

210,5 cm X 160 cm, Öl auf Leinwand,

Schloss Berchtesgaden

WAF-Inventarnummer: B I a 218<sup>955</sup>

Landschaft bei Hersching (um 1900)

Bleistift und Aquarell auf Papier 272 x 365 cm, Ungarische Nationalgalerie, Inv.nr.:1921-719

---

<sup>955</sup> Das Bild war ausgestellt 1980 im Jagdmuseum München und 1993 in Vaduz. In: Glaser, Hubert: Wittelsbach. Kurfürsten im Reich – König von Bayern. 1993. S. 148. Nr. 55. Hinweis auf diese Informationen und Literaturquelle von Brigitte Schuhbauer (Wittelsbacher Ausgleichsfonds) in einer Mail von 11.12.2009)

Aussicht aus der Hohenschwangauer Villa des Künstlers (um 1900)

Öl auf Leinwand, 118x67 cm

Es wurde in die 1927 organisierte, Auktion (37) der Ungarischen Postsparkasse (Postatakarékpénztár) eingeschickt. Wieder in die 38. Auktion jenes Jahres, in die 41. 1928, in die 47. 1929, in die 53. und 56. 1930 eingeschickt. <sup>956</sup> Verbleib unbekannt

Zwei Rinder bei Dämmerung in der Puszta (1904)

Öl auf Leinwand, 87 X 117cm.

Heute im Besitz der Bayerischen Gemäldesammlung und hängt im Bayerischen Staatsministerium für Kultus in München.

## **Rundgemälde**

Josef Bühlmann u. Alexander Wagner: Das alte Rom mit dem Triumphzuge Kaiser Constantins im Jahre 312 n. Chr. (1888/1889)

Öl auf Leinwand, 15m x 120m

Es existiert heute nicht mehr. <sup>957</sup>

## **Wandbilder - Fresken**

Die Hochzeitsfeier von Matthias Corvinus (oder auch Mátyás besiegt Holubár) (1864)  
Ehemaliges Pester Redoutengebäude. Heute existiert das Gebäude nicht mehr.

---

<sup>956</sup> ebd. Hier ist ein Schreibfehler zu registrieren: Hohenspangau statt Hohenschwangau

<sup>957</sup> Das alte Rom. Triumphzuge Kaiser Constantins im Jahre 312 n. Chr. Hrsg.: Franz Hanfstaengl. Franz Hanfstaengl Kunstverlag A.G. München 1890.



Wandfresken und Deckenfresken zum Thema *Freiheit und Republik* sowie *Bürgerfreiheit* (1899) des Turmsaals des Hamburger Rathauses (auch Saal der Republiken genannt)

*Einzug Gustav Adolfs in Aschaffenburg* (1862)

Ostflügel, Saal X mit der Nummer 127

Heute im Museum für Völkerkunde in München

*Vermählung von Otto II.* (1863)

Dieses Wandbild existiert nicht mehr.

Museum für Völkerkunde in München

Es existiert heute nicht mehr.

## **Illustrationen**

Illustration Prachtbuch *Honvédalbum* 1868 (Album der Landesverteidiger)<sup>958</sup>

Illustrationen zur Prachtausgabe der vollständigen Gedichtsammlung des ungarischen Nationaldichters Sándor Petöfi (1870)<sup>959</sup>

Illustrationen zum Schauspiel *Götz von Berlichingen* von Johann Wolfgang Goethe, um 1870

Abbildung im Wagner- Aufsatz von Max Haushofer<sup>960</sup>

Illustrationen zum Shakespeares Drama *Coriolanus* (um 1875)<sup>961</sup>

---

<sup>958</sup> Informationen hierzu im Kapitel *Wagners Illustrationen*

<sup>959</sup> ebd.

<sup>960</sup> ebd.

Illustrationen zum Theodor Simons Prachtbuch *Aus altrömischer Zeit . Culturbilder* (1878)<sup>962</sup>

Illustrationen zum Theodor Simons Prachtbuch *Spanien in Schilderungen* (1880)<sup>963</sup>

## **Zeichnungen**

Porträt von Sándor Liezen-Mayer (um 1880)

Bleistiftzeichnung auf Papier, 473 x 325 cm

Ungarische Nationalgalerie

Inv.nr.:1955-5371

Franz Lenbach als Piloty-Schüler (um 1860)

Bleistiftzeichnung auf Papier, ca.40 x 30cm.

Staatliche Grafische Sammlung in München

Inv.nr. 44989

---

<sup>961</sup> ebd.

<sup>962</sup> ebd.

<sup>963</sup> ebd.

## Literaturverzeichnis

Aradi, Nóra / Marosi, Ernő/ Németh, Lajos: A művészet története Magyarországon. Gondolat kiadó. Budapest 1983

Auf den zweiten Blick. Streifzüge durch das Hamburger Rathaus. Hrsg.: Bake, Rita. Landeszentrale für politische Bildung. Hamburg 2009

Bachmeier, Doris: Lorenz Gedon 1844-1883. Leben und Werk. Db drucken + binden GmbH. München 1988

Batsch, Christophe/ Egelhaaf-Gaiser/ Ulrike Stepper, Ruth: Zwischen Krise und Alltag. Franz Steiner Verlag. Stuttgart 1999

Balogh, László: Die ungarische Facette der Münchner Schule. Pinsker. Mainburg 1988

Bauer, Reinhard: Maxvorstadt zwischen Münchens Altstadt und Schwabing. Bavarica-Verlag. München 1995

Batizfalvy, István: A Budapesti ágostai hitvallású evangélikus főgimnázium története. Budapest 1895

Bényei, Miklós: Eötvös József könyvei és eszméi. Csokonai kiadó. Debrecen 1996

Benkó, Gizella: Liezen-Mayer Sándor. Doktori értekezés. (eine Dissertation über Liezen-Mayer Sándor). Pulovits nyomda. Budapest 1832

Blaas, Karl: Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. Hrsg. von Adam Wolf. Carl Gerold's Sohn Verlag. Wien 1876

(Digitalisierte Variante siehe im Text)

Berbig, Roland (Hrsg.): 16. Storm-Briefwechsel. Theodor Storm - Gebrüder Paetel. **Kritische** Ausgabe. Erich Schmidt Verlag. Berlin 2006

Brandt, Heinz-Jürgen: Das Hamburger Rathaus: Eine Darstellung seiner Baugeschichte und eine Beschreibung seiner Architektur und künstlerischen Ausschmückung. Broschek Verlag. Hamburg 1957

Bunge, Matthias: Max Liebermann als Künstler der Farbe. Eine Untersuchung zum Wesen seiner Kunst. Gebr. Mann Verlag. Berlin 1990

Burckhardt, Jacob: Briefe. In Bd.8. Hrsg. von Max Burckhardt. Bd. 1. Basel 1949- 1979

Burckhardt, Jacob: Über das Studium der Geschichte. Der Text der »Weltgeschichtlichen Betrachtungen « (...) Hrsg.: P. Ganz. Beck Verlag.München 1982

Bühler, Hans-Peter: Braith, Anton / Mali, Christian: Tiermalerei der Münchner Schule. Verlag Philipp von Zabern. Mainz am Rhein 1981

Bühlmann, Josef und Alexander Wagner: Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312. 2. Auflage. 1890

Büttner, Frank: Peter Cornelius Fresken und Freskenprojekte.Bd.1. Franz Steiner Verlag GmbH. Wiesbaden 1980

Comment, Bernard.: Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst. Nicolaische Verlagsbuchhandlung. Berlin 2000

Corinth, Lovis: Selbstbiographie. Verlag von S. Hirzel. Leipzig 1926

Czeike, Felix: Wien. Kunst, Kultur und Geschichte der Donaumetropole. DuMont Verlag. Köln 1999

Detert/Ballenstedt: Architektur. Bd.1. Reinhard Welz Vermittler Verlag. Mannheim 1900

Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund in der Romantik. Hrsg.: Gallwitz, Klaus. Prestel Verlag. München 1981

Die Kunst unserer Zeit. – Eine Chronik des modernen Kunstlebens XII. München 1901

Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg. Hrsg.: Joist Grolle. L&H Verlag. Hamburg 1997

Das Alte München. Photographien 1855-1912. Gesammelt von Karl Valentin. Hrsg. von Bauer Richard. (Stadtarchiv München.) Schirmer/Mosel Verlag. München 1982

Das alte Rom mit dem Triumphzuge Kaiser Constantins im Jahre 312 n. Chr. Rundgemälde von J. Bühlmann u. Alexander Wagner. Hanfstaengl Verlag. München 1890

Das frühe Plakat in Europa und den USA. Bearb. von Ruth Malhotra. Bd.1.Gebr. Mann Verlag. Berlin 1973

Das frühe Plakat in Europa und den USA. Hrsg. Opitz, Klaus u. a. Bd. 3. Gebr. Mann Verlag. Berlin 1980

Dörries, Hermann: Konstantin der Grosse. 2.Auflage. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart 1958

Duvigneau, Volker: Plakate in München 1840-1940. Lipp. München 1978

Ebert, Maria: Storm und seine Verleger Paetel und Westermann. Magisterarbeit an der Universität Kiel 1989 (unveröffentlicht)

Ein halbes Jahrhundert Münchener Kulturgeschichte: erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria. Verlag Karl Thiernig KG. München 1959

Fábri, Anna: „A szép tiltott táj felé“. A magyar ironök története két századforduló között (1795-1905).Kortárs.Budapest 1996

Fabiny, Tibor: Petöfi a Pesti evangélikusok iskolájában. Magyarországi Evangélikus Egyház. 1998

Familiantafel der Familie Oldenbourg. In: Hans Oldenbourg: Die Familie Oldenbourg. Oldenbourg Verlag. München 1898

Fleischer, Gyula: Magyarok a Bécsi Képzőművészeti Akadémián. MTA kiadás. Budapest 1935

Fontane, Theodor: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. Helmuth Nürnberger. Carl Hanser Verlag. München Wien 1986

Forgách, Ferenc: Emlékirat Magyarország állapotáról Ferdinánd, János, Miksa királysága és II. János erdélyi fejedelemsége alatt. Szépirodalmi könyvkiadó. Budapest 1982

Förster, Ernst: Peter von Cornelius. Bd. 1. Berlin 1874

Forster, Gisela: Die rekonstruierenden Bildwelten des Kunstdidaktikers, Architekturzeichners und Architekten Josef Bühlmann. Selbstverlag. Berg 1999

Fülep, Lajos; Zádor, Anna: A magyarországi művészet történet. Corvina kiadó. Budapest 1970

- Gál, György Sándor: Majális. (Életrajzregény). Móra kiadó. Budapest 1975
- Gángó, Gábor: Eötvös József az emigrációban. (Eötvös József in Emigration) Kossuth Egyetemi kiadó. Debrecen 1999
- Gerszi, Teréz: A magyar körrajzolás története a XIX. században. Akadémia kiadó. Budapest 1960
- Gil, Thomas: Kritik der Geschichtsphilosophie Leopold Rankes, J. Burckhardt, H. Freyers Problematisierung der klassischen Geschichtsphilosophie. M & P, Verl. Stuttgart 1993
- Grassinger, Peter: Münchner Feste und die Allotria. Verlagsanstalt Bayerland. Dachau 1990
- Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Hildesheim-Zürich-New York. 1989
- Harrer, Cornelia Andrea: Das ältere Bayerische Nationalmuseum. Tudov Schrift. München 1993
- Hardtwig, Wolfgang: Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit. Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen 1974
- Hauszmann, János: Ungarn. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 2004
- Härtl-Kasulke, Claudia: Karl Theodor Piloty (1826-1886). Kommissionsverlag Uni-Druck. München 1991
- Hipp, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an der Elbe und Alster. 3. Aufl. DuMont. Köln 1996
- Hohlfeld, Johannes: Das Geschlecht Oldenbourg zur Oldenbourg und die Münchener Verlegerfamilie Oldenbourg. Oldenbourger Verlag. München 1940
- Holland, Hyacinth: Schorn, Karl. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 32. 1891
- Homér, Lajos: Gyula Benczúr. Kertész könyvnyomda. Karcag. 1938
- Honvédalbum. Szerk. (Hrsg.) Szokoly Viktor. Emich Gusztáv magyar akadémiai nyomdász. Pest 1868



- Howitt, Margret: Friedrich Overbeck, sein Leben, sein Schaffen. In zwei Bänden. Freiburg 1881
- Jókai, Mór: *A magyar nemzet története regényes rajzokban*. Mercater Stúdió. Szentendre 2007
- Jost, Hermand: Jugendstil. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1971
- Jochen, Martin: Spätantike und Völkerwanderung. Oldenbourg Verlag. München 2001
- Kehr, Wolfgang: Die Akademie der bildenden Künste München – Kreuzpunkt europäischer Kultur. Akademie der bildenden Künste. München 1990
- Kehr, Wolfgang: Kunstpädagogik in der Erlebnisgesellschaft. Unveröffentlichtes Manuskript 1998
- Keleti, Károly: Hazánk és a népe a közgazdasági és társadalmi statisztika szempontjából. Pest 1871
- Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Hrsg.: Ebertshäuser, Heidi. Bruckmann Verlag. München 1983
- Kunst und Künstler. Redaktion Karl Scheffler. Jhg. XVII. Verlag von Bruno Cassierer. Berlin 1919
- Kern, Josef: Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland: Studien zur Kunst- und Kunstgeschichte des Kaiserreichs. Königshausen/Neumann. Würzburg 1989
- Königliche Adressbücher von München. Mikrofilmrollen. 1873
- Königliche Adressbücher von München: Mikrofilmrollen. 1859
- Königliche Adressbücher von München. Mikrofilmrollen. 1866
- Königliche Adressbücher von München. Mikrofilmrollen 1867
- Koschnik, Leonore: Franz Kugler als Kunstkritiker und Kulturpolitiker. Freie Universität Berlin. Berlin 1985
- Kósa, László: Die Ungarn ihre Geschichte und Kultur. Akadémia kiadó. Budapest 1994.

- Kost, Andreas: Kommunalpolitik in den deutschen Ländern. 2.Aufl. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden 2010
- Kovács, Ágnes: „Tanítható-e a festészet? A Münchener Királyi Képzőművészeti Akadémia története. Doktori disszertáció. 2001
- Langer, Brigitte: Das Münchener Künstleratelier des Historismus. Bayerland Verlag. Dachau 1992
- Lenman, Robin: Die Kunst die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918. Campus Verlag. Frankfurt am Main 1994
- Lyka, Károly: A táblabíró világ művészete. Magyar művészet 1800-1850. 3. kiadás. Corvina kiadó. Budapest.
- Lyka, Károly: Nemzeti Romantika. Magyar művészet 1850-1867. 2. Kiadás (Auflage). Corvina. Budapest 1942
- Lyka, Károly: Magyar művészélet Münchenben. Műveltnép kiadó. Budapest 1951
- Magyar történeti életrajzok. Szerk. Gyula Schönherr. A Magyar Történelmi Társulat kiadása. Budapest 1903
- Maksay, László: Székely Bertalan válogatott művészeti írásai. Budapest 1962
- Mehl, Sonja: Franz von Lenbach in der städtischen Galerie im Lenbachhaus München. Prestel Verlag. München 1980
- Meller, Simon: Szinyei Merse Pál élete és művei. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum kiadványa. Budapest 1935
- Mellinghoff, Frieder: Kunst – Ereignisse. Plakate zu Kunstausstellungen. Harenberg Kommunikation. Dortmund 1978
- Montandon, Marcel: Gysis. Velhagen & Klasing Bielefeld-Leipzig 1902
- Mraz, Gerda: Elisabeth, Königin von Ungarn. Böhlau Verl. Wien; Köln; Weimar 1991
- München –Budapest, Ungarn – Bayern. Festschrift zum 850. Jubiläum der Stadt München. Hrsg.: Gerhard Seewann und József Kovács. R. Oldenbourg Verlag. München 2008

- Müller, Rainer A.: König Maximilian II. von Bayern. Rosenheimer Verlagshaus. Rosenheim 1988
- Nerdinger, Winfried: Die Architekturzeichnung. Prestel Verlag. München 1986
- Oldenbourg, Rudolf: Oldenbourg. Eine Münchner Familie und ein Münchener Unternehmen. Oldenbourg Verlag. München 1983
- Oldenbourg, Rudolf: Die Münchener Malerei im 19.Jahrhundert. Herausgegeben von Eberhard Ruhmer. Revidierte Neuauflage. Teil 1. Bruckmann Verlag. München 1983
- Oldenbourg, Hans: Die Familie Oldenbourg. Oldenbourg Verlag. München 1898
- Ormós, Zsigmond: Adatok a művészet történetéhez. Pfeifer Ferdinand nyomdája. Pest 1859
- Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Syndikat Verlag. Frankfurt 1980.
- Paffrath, Hans: Meisterwerke der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918. Droste. Düsseldorf 1995
- Pecht, Friedrich: Aus meiner Zeit.Lebenserinnerungen.Bd.1.Verlaganstalt für Kunst und Wissenschaft. München 1894
- Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. XII. Verlaganstalt für Kunst und Wissenschaft. München 1888
- Pestalozzi, Johann Heinrich: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt? (1801). In: Johann Heinrich Pestalozzi: Sämtliche Werke. Band XIII. Berlin 1932
- Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XIX. században. Képzőművészeti Alap kiadó. Budapest 1955 Deutsch: Die ungarische Malerei des 19. Jahrhunderts. 1971
- Ranke, Winfried: Franz von Lenbach. Der Münchener Malerfürst. Kiepenheuer & Witsch. Köln 1986
- Radziewsky von, Elke: Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Schule. Studienverlag Dr. N. Brockmeyer. Bochum 1983
- Révész, Emese: A magyar historizmus. Corvina kiadó. Budapest 2005

Rebok, Sandra: Alexander von Humboldt und Spanien im 19. Jahrhundert. Analyse eines wechselseitigen Wahrnehmungsprozesses. Vervuert Verlag. Frankfurt am Main 2006

Rom mit dem Triumphzuge Constantins im Jahre 312. Rundgemälde von Prof. J. Bühlmann und Prof. Alex. Wagner beschrieben von Franz von Reber. Mit einer Orientierungstafel. [u. 2 Panorama-Ansichten.] auch m. d. T.: Panorama von Rom mit dem Einzug Constantins im Jahre 312. (Umschlagtitel.) Verlag der Panoramagesellschaft München. München 1888

Rhein, Karin: Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristika. Tenea Verlag für Medien. Berlin 2003

Seligmann, Adalbert: Carl Leopold Müller. Ein Künstlerleben in Briefen, Bildern und Dokumenten. XI. Ricola Verlag. Wien (u.a.) 1922

Stieler, Eugen von: Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München 1808-1858. F. Bruckmann A.G. München 1909

Shakespeares Werke. Illustrierte Ausgabe. III. Bd. Berlin 1875

Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Friedrich Pustet Verlag. Regensburg 1982

Schiermeier, Franz: Panorama München. Schiermeier Verlag. München 2009

Schafran, Emerich: Kunstgeschichte Österreichs. Mit 32 Abbildungen. Brüder Hollinek Verlag. Wien 1948

Schaul, Bernd-Peter: Schwaben: Ensembles, Baudenkmäler, archäologische Geländedenkmäler. 7.Bd. Oldenbourg. München 1986

Schmitt, Oliver: Constantin der Grosse (275-337): Leben und Herrschaft. Kohlhammer. Stuttgart 2007

Simons, Theodor: Aus altrömischer Zeit. Culturbilder. Verlag Alexander Duncker Königliche Hofbuchhändler. Berlin 1868

Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Die Welt als Wille und Vorstellung. I. Bd. 2. 4. Buch. § 56. Mundus Verlag. 1999

Szabó, László: Magyar festőművészet. Élet Rt. Kiadó. Budapest 1916

Száz történelmi rege. Hrsg.: Kövály, László. Stein János könyvkereskedés. Kolozsvár 1857

Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben. Szerk. (Hrsg.): Nagy, Béata / Sárdi, Margit . Budapest 1997

Szinyei, Merse Anna: A majális festője közelről. Szinyei Merse Pál levelezése, önéletrajzai, visszaemlékezések Akadémia kiadó. Budapest 1989

Szöke, Annamária: A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Az iskola története 1871 és 1921 között. In: A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. [Közreadja a Magyar Képzőművészeti Egyetem. Budapest 2004](#)

Tavassy Lajos: Das Schulprogramm der Bildungsinstitute der gesamten Pester evangelischen Glaubensgemeinschaft von 1845/46

Tiburzy, Reinhard: ADAC Reiseführer Amsterdam. ADAC Verlag. München 2007

Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. Hrsg.: Zacharias, Thomas. Prestel-Verlag. München 1985

Ybl, Ervin: Lotz Károly élete és művészete. Magyar Tudományos Akadémia. Budapest 1938

Vahot, Imre: Emlékiratai. Budapest 1882

Végvári, Lajos: Munkácsy Mihály. Képzőművészeti kiadó. Budapest 1983

Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Genese, Inhalt, Hintergründe; ein Beitrag zum Münchner Historismus. Scaneg Verlag. München 2004

Wagner, István: Wagner Sándor. Unveröffentlichtes Manuskript. 1986/87. Fundort: Belegsammlung der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest.

Wagner, Walter: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien. Neue Folge Band 1. Brüder Rosenbaum. Wien 1967

Wagner, Alfred: Zum Gedächtnis an Rudolf Oldenbourgs 100. Geburtstag. Oldenbourg Verlag. München 1954

Weiss, Joseph: München für Einheimische und Fremde. Geschichte und Führung. Offizieller Katholikentagführer für München. XIV. Kösel & Pustet. Kempten 1922

Wichmann, Siegfried: Meister, Schüler, Themen. Münchener Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert. Schuler Verlag. Hersching 1981

Wilhelm Humboldts gesammelte Werke.3.Bd. G.Reimer Verlag. Berlin 1843

Wolf, Georg Jakob / Wolter, Franz (Hrsg.): Münchner Künstlerfeste. Münchner Künstlerchroniken. Bruckmann. München 1925

Wurst, Jürgen / Langheiter, Alexander: *Monachia von Carl Theodor von Piloty im Münchner Rathaus*. [Anlässlich der Restaurierung und Wiederanbringung von Carl Theodor von Pilotys Monumentalgemälde „Monachia“ im Großen Sitzungssaal des Münchner Rathauses im September 2004]. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München 2005

Zu Gast im alten München. Eingeleitet und herausgegeben von Richard Bauer. Hungendubel. 4.Auflage. München 1987

### **Ausstellungskataloge**

Ambrovic, Katarina: Wege zur Moderne und die Azbe-Schule in München. Ausstellungskatalog. Aurel Bongers. Recklinghausen 1988

Bayern-Ungarn Tausend Jahre. Katalog zur bayerischen Landesausstellung 2001. Hrsg. Wolfgang Jahn. Haus der bayerischen Geschichte. Augsburg 2001

Bußmann, Klaus und Schilling, Heinz: 1648: Krieg und Frieden in Europa. Ausstellungskatalog. Münster/Osnabrück 1998-1999

Die Nazarener. Hrsg.: Klaus Gallwitz Ausstellungskatalog. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt am Main.28.April bis 28.August 1977. Frankfurt am Main 1977

Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. Hrsg. von Reinhold Baumstark und Frank Büttner. Ausstellungskatalog. Pinakothek-DuMont. München 2003

Geschichte der Rekonstruktion - Konstruktion der Geschichte. Ausstellungskatalog. Hrsg.: Winfried Nerdinger, Markus Eisen und Hilde Strobl. Prestel Verlag. München 2010



Halasi Múzeum 3. Emlékkönyv a Thorma János Múzeum 135 évfordulójára. Modok és Társa nyomda. Kiskunhalas 2009

Katalog zur I. internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalast zu München. München 1869

Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer. Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1966. Schweinfurt 1966.

Lenz, Christian: Max Liebermann. »Münchener Biergarten «. Ausstellungskatalog. Hirmer Verlag. München 1986

München Magyarul – Magyar művészek Münchenben. 1850-1914. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2009. október 1 - 2010. január 10. Magyar Nemzeti Galéria kiadványa. Budapest 2009

Münchener – Jahresausstellung Glaspalast 1896

Munkácsy a nagyvilágban. Hrsg. Bereczky, Lóránd u.a. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria – Szemimpex kiadó. Budapest 2005

Munkácsy és művészetének szellemi örökösei. (Munkácsy und die geistigen Erben seiner Kunst). Kiállítási katalógus. (Ausstellungskatalog). Békéscsaba 2000

Museumskatalog. Bayerisches Nationalmuseum. München 1868

Szabó, Júlia / Széphelyi, György: Művészet Magyarországon 1830-1870. Kiállítási Katalógus. (Kunst in Ungarn 1830-1870. Ausstellungskatalog) MTA. Kész nyomda Budapest. 1981

Szabó, Júlia: Mitikus és történeti táj. Balási Kiadó. MTA. Budapest 2000

Széchy, Károly: Benyomások es emlékek. Budapest 1897

Szinyei, Merse Anna: Szinyei Merse Pál élete és művészete. [Megjelent a Magyar Nemzeti Galériában 1990 márc. 16-tól aug. 20-ig bemutatott "Szinyei Merse Pál és köre" c. kiállítás alkalmából] Magyar Nemzeti Galéria. Budapest 1990

Szinyei Merse, Anna / Bakó, Zsuzsanna: Pleinair – Malerei in Ungarn. Impressionistisch Tendenzen 1870-1910. [Eine Ausstellung des Museums- und Kunstvereins und des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück ; Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, 18. September - 30. Oktober 1994] Museums- und Kunstverein. Osnabrück 1994

Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Stroemfeld/Roter Stern Frankfurt a. Main 1993

Sinkó, Katalin: Aramyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest 1995

Spruner, Carl von: Die Wandbilder des bayerischen National-Museums historisch erläutert von Carl von Spruner. München 1868

Ungarn und die Münchener Schule. Spitzenwerke aus der Ungarischen Nationalgalerie 1860 bis 1900. Ausstellungskatalog. Bayerische Vereinsbank. München 1995

Történelem-Kép. Hrsg.: Àrpád, Mikó. Kiállítási katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. Budapest 2000

200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. Hrsg.: Nikolaus Gerhart/ Walter Grasskamp / Florian Matzner. Hirmer Verlag. München 2008

Timm, Regine; Etzold, Ute: Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts; [Ausstellung im Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 12. Nov. 1986 bis 22. März 1987]. Acta Humaniora. Weinheim 1986

Tworek, Elisabeth: „und dazwischen ein schöner Rausch“ Dichter und Künstler aus aller Welt in München. [Das Buch entstand begleitend zur gleichnamigen Ausstellung vom 2. Juli bis 25. Oktober 2008 in der Monacensia, dem Literaturarchiv der Stadt München] Deutsches Taschenbuch Verlag. München 2008

Yadegar Asisi: Rom CCCXII. [Das größte Panorama der Welt von Yadegar Asisi im Panometer Leipzig ; dieser Katalog erscheint anlässlich des Panorama-Erlebnisses Rom CCCXII im Panometer Leipzig auf dem Gelände der Stadtwerke Leipzig, Eröffnung 26.11.2005] Asisi Factory Panometer Leipzig. 2006

### **Zeitungen/Zeitschriften/Onlinezeitschriften**

Acta Historiae Artium. 3.-4. Szám (Nr.) Budapest 1981.

Artmagazin 2008/6

Webseite: <http://www.artmagazin.hu/spot?search=+2008%2F6.&submit=Keres>

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve. 1865-1866. Pest 1867

Budapesti Negyed 32-33. 2-3. 2001

Deutsches Kunstblatt. 8.Jhg. 9.Nr. 26.Febr.1857

Deutsches Kunstblatt.8.Jhg.Nr.10.-13.März 1857

Die Dioskuren. Deutsche Kunst-Zeitung VII/1862

Der Main-Echo-Onlinedienst.11.08.2010. Webseite: <http://www.main-netz.de/nachrichten/kultur/kultur/art4214,1307395>

FAZ.Net.07.September.2005.Webseite:

<http://www.faz.net/s/Rub8D05117E1AC946F5BB438374CCC294CC/Doc~EB6861AD4F0924CABB6C19E2F87FA6A6B~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

FAZ-Net. 10. Januar 2010. Webseite: <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/region/nach-400-jahren-die-kapuziner-verlassen-aschaffenburg-1913008.html>

Fővárosi Lapok. 281. sz.(281. Nr) 1867

Gyermekbarát. 3. 28. 1863

Hafencity Zeitung. U09.12.2012. <http://www.hafencitynews.de/?p=1741258>

Historia 02.2003. Digitalisierte Variante: <http://www.historia.hu/archivum/2003/0302pandula.htm>

Honismeret. XXXI. évf. (XXXI Jhg.)2003/4

Képes Újság (Bebilderte Zeitung) 29. Mai.1938

Kunstblatt, 1843. Nr. 4. 12. Januar 1843

Kunstchronik. 28. April 1866

Kunstchronik. 1874. Heft 9.

Kunst für Alle. 01. Febr.1890

Kunst für Alle. XV. Jhrg. Heft 9. 1899/1900

Kunst für Alle. 01.Okt.1893

Magyar Hirlap.1986. Január 3. (3. Jan.1986) ( hier Artikel über Wagner von György Káplan)

Magyar Hirlap. 1983. Juni.4. (4. Juni 1983) (hier Artikel über Wagner von István Wagner)

Magyar Hirlap.1984. Május 5. (5. Mai.1984) (hier Artikel über Wagner von István Wagner)

Mitteilungen aus dem Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg 5 (1996-1998)

Münchner Freie Presse. 24.12.1896

Münchener Neueste Nachrichten 11.03. 1907

Mücsarnok (Kunsthalle). 03.02.1901

Művészet. (Hrsg. Károly Lyka) 5.szám (Nr.) 2.évf. (Jhg.) 1903

Művészet. (Hrsg. Károly Lyka) 2. szám.(Nr.) 8. évf.(Jhg.) 1909

Művészet. (Hrsg. Károly Lyka) 2. szám (Nr.) 9.évf. (Jhg.) 1910

Művészet. (Hrsg. Károly Lyka) 8 szám (Nr.) 9.évf (Jhg.) 1910

Művészet.(Hrsg. Károly Lyka) 12 évf (Jhrg).6.sz.(Nr.) 1911

Művészet. (Hrsg. Károly Lyka) 10. szám (Nr.) 11.évf. (Jhg.) 1912

Művészet. (Hrsg. Károly Lyka) 5. szám (Nr.) 11.évf. (Jhg.) 1912

Művészet. (Hrsg. Károly Lyka) 1. szám (Nr.)13.évf.(Jhg). 1914

Napkelet.1. 12. Februar 1857

Napkelet.1. 19. Februar 1857

Nefelejcs. 7.szám. 1865. (Szeptember 03.)

Nyugat. Márc.16. 6.sz. 1922

Oberbayerisches Archiv. Hrsg: Historischer Verein von Oberbayern.107 Bd. Verlag des historischen Vereins von Oberbayern. München 1982

Pannon Tükör. 2/2008

Schriften der Landesbibliothek Oldenburg 2002

Ungarn-Jahrbuch 24. 1998/1999

Ungarn Jahrbuch. Hrsg. Thomas v. Bogoyay u.a.. Bd.2. Hase&Koehler. Mainz 1970.

Üzenet. 2003 Tavasz. Kiadta a Szabadkai Íróközösség. Webseite:  
<http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/76/tompos.html>

Vasárnapi Újság 41.szám (Nr.). évf.n. (ohne Jhg.) 1860 (07.Okt.)

Vasárnapi Újság 40. szám (Nr.) 8.évf. (Jhg.) 1861

Vasárnapi Újság. 1.sz. (Nr.) 8. évf. (Jhg.) 1861

Vasárnapi Újság (Sonntagszeitung). Nov. 12. 1865

Vasárnapi Újság. 13.sz.(13.Nr.) 13. évf. (13.Jhg) 1866

Vasárnapi Újság. 24.10.1875

Vasárnapi Újság. 24. évf. (Jhg.) 32.szám (Nr.) 1877

Vasárnapi Újság.11.szám (Nr.).25. évf. (Jhg.) 1878

Vasárnapi Újság.(Sonntagszeitung) 08.08.1880

Vasárnapi Újság.32.szám (Nr.). 37.évf.(Jhg.) 1880

Vasárnapi Újság. 18.sz (Nr). 57.évf. (Jhg.) 1910

Werkstatt der Kunst 23/4 1906

Westermann`s Illustrierte Deutsche Monatshefte. Jg.26. Nr.307.1882

Zeitenblicke.5. (2006). Nr.2.

Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. 15. 1880

### **Onlinefilme**

Rathaus (Town Hall) Hamburg. Veröffentlicht am  
20.07.2013.<http://www.youtube.com/watch?v=IHcvF66neuo>

Tag der offenen Tür im Rathaus Hamburg. Ein Film von Hans-Jürgen Pohlmann.  
Hochgeladen am 26.09.2010[http://www.youtube.com/watch?v=FGyW\\_ogovgk](http://www.youtube.com/watch?v=FGyW_ogovgk)

360° Animation im Hamburger Rathaus. <http://www.rathaus-3d.hamburg.de/#pano=111>Auf  
der Webseite: Das Hamburger Rathaus im Stadtteil Hamburg-Altstadt.  
<http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.hamburg-alive.de%2Fs-mhalt->

th-turmsaall.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.hamburg-alive.de%2Fframe%2Fframe-  
stmha3.htm&h=600&w=800&tbnid=LCS2xuxq2DWvvM%3A&zoom=1&docid=x2slAPFik  
BuCEM&ei=KEVWU8ikF8eUtQaxlIHwCQ&tbn=isch&client=firefox-  
a&iact=rc&uact=3&dur=1343&page=1&start=0&ndsp=47&ved=0CG0QrQMwBw

## **Lexika**

Allgemeine Deutsche Biographie. Berlin 1971

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet  
von Ulrich Thieme und Felix Becker. Hrsg. von Hans Vollmer.(Bände im Text angegeben)

[Allgemeine Deutsche Biographie](#). Band Duncker & Humblot. Leipzig 1888

Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 32. 1891

Allgemeine Deutsche Biographie. Hrsg. Historische Kommission bei der Bayerischen  
Akademie der Wissenschaften. Band 50. 26. 48.1904-1905

[Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie](#). Hrsg.: [Wilhelm Heinrich Roscher](#). Band 1.1/2 Leipzig 1886

Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. 2.Bd.  
H.Schmidt&Günther Pantheon Verlag für Kunstwissenschaft. Unveränderter Neudruck der  
1901 herausgegebenen Erstausgabe. Leipzig 1944

Du Mont`s Lexikon der bildenden Kunst. 2.Aufl. DuMont. Köln 1997

Lexikon der Kunst. Malerei Architektur Bildhauerkunst. Bd. 11. Herder Verlag. Freiburg  
1990

[Neue Deutsche Biographie](#) (NDB). Band 15, Duncker & Humblot, Berlin 1987

Münchener Maler im 19. Jahrhundert. Autor [Ludwig, Horst](#) in 6.Bd. Bruckmann. München.

Meyers großes Konversationslexikon. 6. Aufl. Bd.1. Biografisches Institut. Leipzig/Wien  
1904

[Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950](#). Band 1. Verlag der Österreichischen  
Akademie der Wissenschaften. Wien 1957



Saur Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd.40 .K.G. Saur Verlag. München/Leipzig 2004

Saur Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd.15. K.G.Saur. München-Leipzig 1997

### **Matrikelbücher**

Matrikelbuch der Münchener Akademie der Bildenden Künste. Bd.2.1841-1884. Webseite:  
<http://matrikel.adbk.de/>

Matricula Gymnasii Ev.Aug.Conf. Pesthiensis.1837-1851

## **Eidesstattliche Erklärung**

Szilvia Rad

13.10.1975

Berettyóújfalu/Ungarn

Hiermit erkläre ich an Eides statt,

- dass ich die vorgelegte Dissertation selbständig und ohne unzulässige fremde Hilfe angefertigt und verfasst habe, dass alle Hilfsmittel und sonstigen Hilfen angegeben und dass alle Stellen, die ich wörtlich oder dem Sinne nach aus anderen Veröffentlichungen entnommen habe, kenntlich gemacht worden sind;

- dass die Dissertation in der vorgelegten oder einer ähnlichen Fassung noch nicht zu einem früheren Zeitpunkt an der Julius-Maximilian Universität Würzburg oder einer anderen in oder ausländischen Hochschule als Dissertation eingereicht worden ist.

