

»... ein Entwickler von Individualitäten« Theodor Hagen als Lehrer

HENDRIK ZIEGLER

In den Erinnerungen an seinen Vater, den Maler Leopold Graf von Kalckreuth, kommt Johannes Kalckreuth auf seinen Großvater Stanislaus zu sprechen, der die Geschicke der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar als deren Gründungsdirektor zwischen 1860 und 1876 maßgeblich mitbestimmt hat. Dabei fallen auch einige bezeichnende Worte über Theodor Hagen, den Stanislaus Graf von Kalckreuth Anfang 1871 als Professor der Landschaftsmalerei für Weimar gewinnen konnte: »Mit Hagens Verpflichtung hatte Stanislaus wohl den besten Griff seines Lebens getan. Der Rheinländer war ein begnadeter Freilichtmaler und bewies den feinsten Sinn für den intimen Charakter einer Landschaft, für die ihr eigentümliche Luft, das ihr eigene Licht. [...] Als Lehrer war er das, was Stanislaus gerne gewesen wäre, ein Entwickler von Individualitäten. Denn Stanislaus' Schüler bewegten sich mehr oder weniger in vollständiger Abhängigkeit von ihrem Lehrer, der sich dadurch wiederum gelangweilt fühlte. Ganz das Gegenteil erreichte Hagen. Er und seine Schüler bildeten den Kern, die Elite der Weimarer Landschaftsmalerei. Neben seinen künstlerischen Qualitäten war Hagen ein prachtvoller Mensch, und es spricht wieder für Stanislaus' Charakter, daß er mit Hagen nie ein Hühnchen zu rupfen hatte.«¹

Der 1842 als Sohn eines Kaufmanns in Düsseldorf geborene Theodor Hagen, der seine künstlerische Ausbildung 1859 an der Akademie seiner Heimatstadt begonnen und Ende der 1860er Jahre in der Meisterklasse von Oswald Achenbach beschlossen hatte, sollte von seiner Übersiedlung nach Weimar im Jahr der Reichsgründung bis zu seinem Tod 1919 an der dortigen Kunstschule als Professor der Landschaftsmalerei tätig sein. In Weimar entwickelte er sich zum erfolgreichsten Lehrer der Anstalt. Johannes Kalckreuth erfasst in seinen Erinnerungen sehr genau das Besondere dieser beinahe 50-jährigen Lehrtätigkeit des Rheinländers: Hagen leitete eine sehr große Zahl von Schülern an, ohne ihnen jedoch seine eigenen Kunstauffassungen aufzudrängen, sie zu seinen Nachahmern zu machen. Vielmehr förderte er bei seinen Schülern – zu deren prominentesten Karl Buchholz, Ludwig von Gleichen-Russwurm, Paul Baum und Hans Peter Feddersen gehörten – die Umsetzung der jeweils eigenen Anschauung auf der Basis eines fortwährenden Studiums vor dem Motiv. Das Arbeiten im Freien als unabdingbare Grundlage für die Generierung eigenständiger komplexer und verdichteter Bildkompositionen war Hagens didaktisches Konzept, das ihm bereits durch seinen eigenen Lehrer Oswald Achenbach vermittelt worden war und den er ab 1869 als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie vertreten hatte. Mit diesem unbedingten Bekenntnis zur Freilichtmalerei als Fundament jeglicher Entwicklung individuellen künstlerischen Ausdrucks ist Theodor Hagen in den 1870/80er Jahren der Spiritus Rector der sich herausbildenden Weimarer Malerschule geworden – einer »Schule«, die eben nicht ein doktrinäres Programm bezeichnet, das durch einen Meister seinen Adepten vermittelt wird, sondern einen Kreis von freundschaftlich miteinander verbunde-

¹ Johannes Kalckreuth: *Wesen und Werk meines Vaters. Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth*. Hamburg 1967, S. 93 f.

2 Zur Bestimmung des Begriffs »Weimarer Malerschule« siehe Hendrik Ziegler: *Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus*. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 66–79.

3 Grundlegend zu Theodor Hagen und seinen Schülern siehe Walther Scheidig: *Die Weimarer Malerschule 1860–1900*. Hrsg. v. Renate Müller-Krumbach. Leipzig 1991, S. 85–90, 138 f. Zu Hagens künstlerischem Vorgehen und dem seiner Schüler siehe Hendrik Ziegler: *Die Kunst der Weimarer Malerschule* (Anm. 2), S. 80–86, 139–144, 206–232.

4 Der schriftliche Nachlass wird im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar verwahrt. Eine Einarbeitung der Bestände ist in Arbeit. Hier erfolgt daher noch der Nachweis mittels des allgemeinen Verweises Nachlass Theodor Hagen.

nen Landschaftsmalern meint, die sich, obwohl größtenteils Schüler von Theodor Hagen, vor allem untereinander anregten und dadurch jenes für Weimar charakteristische, in der Wahl der Motive und in der Farbgebung reduzierte Bildvokabular entwickelten.²

Die Forschungs- und Quellenlage zu Theodor Hagen ist gut.³ Dennoch kann – das muss gleich zu Beginn klargestellt werden – über das tagtägliche Vorgehen Hagens im Unterricht keine Aussage gemacht werden: ob er etwa, was nicht anzunehmen ist, direkt in die Arbeiten seiner Schüler hineinkorrigierte, inwieweit er die Schülerarbeiten in der Gruppe oder mit jedem einzeln besprach, welche konkreten Ratschläge er ihnen während des Unterrichts gab usw. Diese unleugbaren Überlieferungslücken bezüglich des kunstpädagogischen Alltagsgeschäfts Hagens können allerdings durch eine Fülle von Quellen ausgeglichen werden, aus denen die wesentlichen Prinzipien und Lehrziele Hagens sowie das Vertrauensverhältnis seiner Schüler zu ihrem Lehrer deutlich hervorgehen. Hauptsächlich drei Quellengattungen können diesbezüglich herangezogen werden: An erster Stelle sind die Statuten der Großherzoglichen Kunstschule aussagekräftig, da sie die institutionellen Rahmenbedingungen für Hagens Unterrichtsweise vorgaben; zudem hat sich Hagen – der 1876 in der Nachfolge von Stanislaus Graf von Kalckreuth zunächst provisorisch, dann ab 1877 definitiv das Amt des Schuldirektors übernahm und bis 1881 innehatte – in seinen Quartals- und Semesterberichten an seinen Dienstherrn Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar und Eisenach vereinzelt zu seinen Lehrzielen geäußert. Neben diesen offiziellen Schriftstücken ist die Kunstkritik erhellend, finden sich doch immer wieder gerade in Ausstellungsrezensionen Hinweise auf Erfolge Theodor Hagens als Lehrer. Doch die wohl aufschlussreichsten Informationen, wie Hagen seine eigene Arbeitsweise an seine Schüler vermittelte und in welchem Maße er freundschaftlich-wohlwollend mit seinen Eleven verkehrte, sind im umfangreichen Nachlass Theodor Hagens zu finden. Christa-Maria Dreißiger und ich konnten dieses Material 1998 mit Unterstützung der Klassik Stiftung Weimar sichten.⁴ Zwar gehörte Hagen keineswegs zu den Künstlern, die ihr Tun ausschweifend reflektierten, aber in einzelnen seiner Briefe an seine Frau Marie Ridel sowie in Schreiben seiner Schüler an ihn finden sich aussagekräftige Passagen zu der durch Hagen in Weimar über viele Jahrzehnte geförderten Arbeitspraxis. Zur besseren Verortung dieser nachfolgend zitierten und kommentierten Zeugnisse seien eingangs nochmals einige knappe biografische Hinweise gegeben.

Abb. 078 RUDOLPH RIDEL, *Motiv aus dem Schanzengraben bei Weimar*, 1880, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen

Abb. 079 PAUL BAUM, *Vorfrühling bei Niedergrunstedt*, 1883, Öl auf Holz, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen





Vom Schüler Achenbachs zum Lehrer in Weimar

Der Lebenslauf Theodor Hagens ist überschaubar: Von den gängigen Höhen und Tiefen des Lebens abgesehen, bietet er nichts Außergewöhnliches. Die erreichbaren Quellen zeugen von einem lebensfrohen, ausgeglichenen, keineswegs grüblerischen Charakter. Die frühe Berufung als Professor nach Weimar im Alter von 31 Jahren ermöglichte einen – wenn auch anfänglich bescheidenen – bürgerlichen Lebensstil. In Weimar lernte Hagen schon bald nach seiner Ankunft seine spätere Frau kennen, die er 1872 heiratete: die Tochter eines seiner Schüler, des Majors Rudolph Ridel. (Abb. 078) Studienreisen führten ihn – von einer einzigen, noch während der Düsseldorfer Studienzeit 1867 zusammen mit Carl Seibels unternommenen Reise nach Paris abgesehen – nach Holland und vor allem nach Südtirol und ins heimische Rheinland sowie nach Westfalen. Ansonsten blieb der Künstler mit seiner Familie bis zu seinem Lebensende in Weimar ansässig. Lediglich einmal zu Beginn der 1880er Jahre – als er durch Großherzog Carl Alexander genötigt worden war, sein Direktorenamt niederzulegen – hat Hagen für kurze Zeit erwogen, an die Berliner oder Dresdener Akademie überzuwechseln.⁵

In einer autobiografischen Notiz aus dem Jahr 1883 bezeichnete Theodor Hagen Hans Peter Feddersen, Ludwig von Gleichen-Russwurm, Friedrich von Schennis, Edmund Berninger, Wilhelm Hasemann, Wilhelm Zimmer, Heinrich Wrage, Gustav Koken, Paul Flickel, Alfred Böhm, Karl Buchholz, Rudolph Ridel, Paul Baum, Franz Bunke und Franz Hoffmann-Fallersleben als seine wichtigsten Schüler.⁶ Die Liste ließe sich natürlich beträchtlich erweitern, nicht zuletzt, wenn man Hagens Lehrtätigkeit über das Jahr 1883 hinaus mitberücksichtigt.⁷ Am Ende seiner biografischen Selbstcharakterisierung gab er auch den Schwerpunkt seines bisherigen Schaffens an: »Ich male Landschaften, meistens größere Gebirgsbilder, Eifel und westfälische Landschaften.«⁸ Offensichtlich verstand sich Hagen zu Beginn der 1880er Jahre noch keineswegs als ein allein auf Weimar und das Thüringer Umland spezialisierter Landschaftsmaler, selbst wenn dieser Motivkreis bereits in seinem Œuvre vorkam. Vielmehr standen damals noch immer die groß angelegten und im Stil seines Lehrers Oswald Achenbach wirkungsvoll in starken Helldunkelkontrasten gehaltenen, erhabenen Alpenlandschaften und pittoresken rheinisch-westfälischen Stadt- und Flussansichten im Mittelpunkt seines Interesses. (Abb. 080) Hagen sollte sich erst allmählich im Verlauf der 1890er Jahre immer dezidierter Weimar als seinem bevorzugten Arbeitsgebiet zuwenden – letztlich angeregt durch seine eigenen Schüler, die schon viel früher diesen Landschafts-

Abb. 080 THEODOR HAGEN, *Frühlingsgewitter*, 1872, Öl auf Leinwand, ehem. Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau/Wrocław, erworben 1879, Kriegsverlust

Abb. 081 FRANZ BUNKE, *Landschaft mit Kirchturm und Wassermühle*, o. J., Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen

5 Manfred Großkinsky: Eugen Bracht (1842–1921). Landschaftsmaler im wilhelminischen Kaiserreich. Ausst. Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1992, S. 33. A [Franz Arndt?] an Theodor Hagen, Lübeck, 21.10.1883, Goethe- und Schiller-Archiv, Nachlass Theodor Hagen.

6 Anfrage von F. A. Brockhaus an Theodor Hagen, Leipzig, 27.11.1883, mit der Bitte um die Abfassung einer autobiografischen Skizze, die die Grundlage eines Artikels zu seiner Person in der 13. Auflage des Conversationslexikons dienen sollte; dabei: ausgefülltes Formblatt von Theodor Hagen, Goethe- und Schiller-Archiv, Nachlass Theodor Hagen.

7 Die wertvollen Angaben in Walther Scheidig: Die Weimarer Malerschule (Anm. 3), S. 237–239, ließen sich durch das Nachlassmaterial im Goethe- und Schiller-Archiv und die im ThHStAW für die Jahre ab 1881 erhaltenen Schülerlisten und Aufnahmebesuche ergänzen. Als die wichtigsten weiteren Schüler seien hier lediglich genannt: Karl Albrecht, Franz Arndt, Carl Arp, Paul Crodel, Andreas Dirks, Peter Paul Draewing, Fedor Encke, Berthold Paul Förster, Mathilde von Freytag-Loringhoven, Thomas Herbst, Karl Holzapfel, Rudolf Holzschuh, Karl Krummacher, Richard Lorenz, Carl Malchin, Max Merker, Peter Paul Müller, Momme Nissen, Carl L. Rettich, Paul Rieß, Paul Tübbecke.

8 Anfrage von F. A. Brockhaus (Anm. 6).

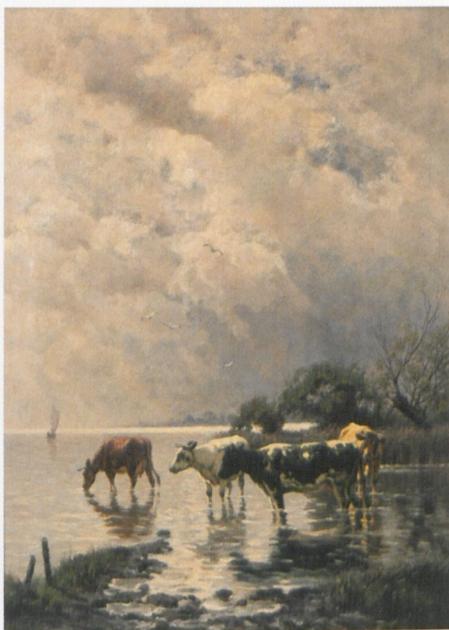


Abb. 082 THOMAS HERBST, *Pferde am Wasser*, 1877, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle

Abb. 083 KARL ALBRECHT, *Torflandschaft*, um 1892, Öl auf Holz, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen



Abb. 084 CARL MALCHIN, *Kühe im Wasser*, 1898, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen



strich zu einem ausstellungswürdigen Bildgegenstand erhoben hatten, etwa Hans Peter Feddersen, Karl Buchholz, Ludwig von Gleichen-Russwurm, Franz Bunke (Abb. 081), Paul Baum (Abb. 079), Paul Tübbecke, Thomas Herbst (Abb. 082), Carl Malchin (Abb. 084), Max Merker, Karl Albrecht (Abb. 083) oder Wilhelm Zimmer.

Zur selben Zeit vollzog Hagen auch den Übergang zu einer impressionistischen Hellmalerei, ebenfalls ermutigt durch die Arbeiten einiger seiner einstigen Schüler wie Ludwig von Gleichen-Russwurm und Paul Baum, die ihm bereits selbstbewusst vorausgegangen waren. Diese Anregungen gab Hagen wiederum an eine neue Schülergeneration weiter, darunter Andreas Dirks (Abb. 085), Peter Paul Müller (Abb. 086), Peter Paul Draewing oder Carl Krummacher: erneuter Beleg für den produktiven Austausch zwischen dem damals bereits 50-jährigen Lehrer und seinen Schülern bei der Durchsetzung künstlerischer Neuerungen.⁹

Theodor Hagen vertiefte um die Jahrhundertwende einen Themenkreis, der bereits in seinem bisherigen Œuvre eine wichtige – wenn auch nicht allein bestimmende – Rolle gespielt hatte: die Erfassung der Ausgedehtheit eines Landstrichs, der Erstreckung der Erdoberfläche in ihren topografischen Eigenheiten, ihren markanten, mal unscheinbaren Verwerfungen und Ondulationen und in ihrer nuanenreichen ortsspezifischen Farbgebung. Durch den weitgehenden Verzicht auf pittoreske Details und jedwede dramatische atmosphärische Beleuchtungssituation gelang eine Konzentration auf die Erfassung der charakteristischen räumlichen und farblichen Erscheinung der Weimarer Landschaft mit sparsamsten malerischen Mitteln. Diese gänzlich diesseitige, unromantische Erdoberflächenmalerei, die bereits einen von jeder Darstellungsfunktion entbundenen Eigenwert der Malerei erkennbar werden lässt, machte Hagen zum avantgardistischen Impressionisten. Nach der Jahrhundertwende wurde er eine wichtige personelle Stütze der sich unter dem Schlagwort »Neues Weimar« formierenden Kunstreformbestrebungen unter Harry Graf Kessler und Henry van de Velde.¹⁰ Theodor Hagen starb in Weimar am 12. Februar 1919, nur kurz vor der Konstituierung des Staatlichen Bauhauses im April desselben Jahres.

»Zeichnen und Malen nach Studien und der Natur«. Die institutionell vorgegebene Lehrpraxis

Bereits in den ersten Statuten der Großherzoglichen Kunstschule von 1860 war den Studierenden der Landschaftsmalerei das Arbeiten in der Natur vorgeschrieben worden. In §2 hieß es: »Der Unterricht in der Kunstschule umfasst: [...] In der



Landschaftsschule Zeichnen und Malen nach Studien und der Natur, letzteres bei regelmäßigen Ausflügen unter Leitung des betreffenden Lehrers.«¹¹ Doch nicht nur diese Verankerung des Freilichtstudiums in den Statuten, sondern die gesamte liberale Organisationsstruktur der Lehre an der Weimarer Kunstschule begünstigte das Landschaftsfach: Von ihrer Gründung an verzichtete man auf das gestufte und hierarchisch gestaffelte Klassenwesen, das sonst an den Akademien, etwa in Düsseldorf oder Karlsruhe, üblich war.¹² In Weimar hatte ein Schüler, ganz gleich ob er Historien-, Genre- oder Landschaftsmaler werden wollte, nicht mehr nach einem festgelegten Zeitplan zu studieren. Er musste nicht zunächst über mehrere Jahre eine Elementar- und eine sich daran anschließende Vorbereitungs-klasse durchlaufen, in denen er das Zeichnen nach Vorlagen und Gipsabgüssen sowie nach dem gestellten Akt zu erlernen hatte und erst allmählich an den Umgang mit Ölfarben gewöhnt wurde. Die Ausbildung an der Weimarer Kunstschule schloss auch nicht mit der Meisterklasse als der höchsten Ausbildungsstufe ab, in der der fortgeschrittene Schüler unter Anleitung eines Professors an das Komponieren komplexerer Bilder herangeführt wurde. Vielmehr wählte der eintretende Eleve gleich zu Beginn seines Studiums den für ihn zuständigen Professor, der dann den Unterricht individuell auf ihn zuschnitt. Gips- und Aktsaal wurden dabei lediglich als ergänzende Studienmöglichkeiten begriffen, die von allen Schülern gleichermaßen genutzt wurden, wenn auch die Anfänger dort noch von einem Hilfslehrer Betreuung erhielten. An der Weimarer Kunstschule fiel somit die Ausbildung im Zeichnen nach den kanonischen Werken der Antike und den Alten Meistern, aber auch nach dem Akt kürzer und weniger umfangreich aus als an den anderen höheren Kunstlehranstalten in Deutschland: Bereits die Anfänger wurden zügig an eine plastische und farbige Erfassung sowie die bildmäßige Umsetzung real gegebener Motive herangeführt. Die Novellierung der Schulstatuten 1874 bestätigte explizit die Abschaffung des Klassenwesens, wodurch an der Weimarer Kunstschule die Bevorzugung der malerischen vor der zeichnerischen Ausbildung indirekt als Lehrprinzip festgeschrieben wurde; zudem wurde die völlige Gleichberechtigung aller Gattungen, der Landschafts- und Genremalerei neben der Historienmalerei, nochmals herausgestellt: beides institutionelle Voraussetzungen für den Aufschwung des Landschaftsfachs in Weimar im Verlauf der 1870er Jahre.¹³

Theodor Hagen hat die ihm durch die Weimarer Schulstatuten gewährten pädagogischen Möglichkeiten seit Beginn seiner Lehrtätigkeit voll ausgeschöpft: zum einen die neu eintretenden Kunstschüler von Beginn ihrer Ausbildung an

Abb. 085 ANDREAS DIRKS, *Hinter den Dünen*, vor 1896, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen

Abb. 086 PETER PAUL MÜLLER, *Herbstlandschaft mit Wasser im Vordergrund*, o. J., Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen

9 Vgl. Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 216–223.

10 Ebd., S. 237–247, hier: S. 241, Anm. 18.

11 Statuten der Großherzoglichen Kunstschule zu Weimar, 1. Oktober 1860, §2; in gedruckter Form Otto von Schorn: Über die Einrichtung und den Stand der Sächsischen Kunstschule zu Weimar. ThHStAW, Hochschule für bildende Kunst Nr. 1–2, fol. 3–10: Weimar 1862, §2.

Vgl. auch Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler: Weimar Konzepte. Die Kunst- und Bauhochschule 1860–1995. Weimar 1996, S. 64 (Dok. 5).

12 Die offiziellen Statuten der neuen Lehranstalt wurden am 1. Oktober 1860 erlassen. Ergänzend traten jedoch noch wichtige Beschlüsse hinzu, die auf einer Professorenkonferenz Ende November desselben Jahres gefasst und im ersten Quartalsbericht des Schulsekretärs festgehalten wurden. Siehe Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler: Weimar Konzepte 1996 (Anm. 11), S. 62 f. (Dok. 4). Vgl. dazu Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (Anm. 2), S. 33–35.

13 Dazu ausführlich ebd., S. 58–64.

14 Achim Preiß, Klaus-Jürgen Winkler: Weimar Konzepte (Anm. 11), S. 69–71 (Dok. 9), Zitat S. 69: Theodor Hagen und Franz Arndt, Bericht an den Großherzog Carl Alexander, Sommersemester 1879. Vgl. auch Walther Scheidig: Die Weimarer Malerschule (Anm. 3), S. 133.

15 Bruno Meyer: Die Berliner akademische Kunstausstellung. Eine Rück- und Vorschau (III). In: Die Gegenwart 3 (1873), Nr. 5, S. 72–75, hier: S. 75: »Theodor Hagen versetzt uns durch seine herrliche große Landschaft an die Gotthardstraße und schildert uns in meisterhafter, unübertrefflicher Weise eine unvergleichlich großartige Naturerscheinung.« Vgl. 48. Kunstausstellung. Verzeichnis der Werke lebender Künstler. Kgl. Akademie der Künste, Berlin, 1. 9.–3. 11. 1872. Berlin 1872, Nr. 318. Der heutige Verbleib des Gemäldes ist nicht bekannt.

16 Bruno Meyer: Die akademische Ausstellung in Berlin (IV). In: Zeitschrift für bildende Kunst 8 (1873), S. 182. Vgl. 48. Kunstausstellung (Anm. 15), Nr. 269; Ludwig von Gleichen-Russwurm, *Herbstnebel*; Nr. 710: Karl Rettich, *Nach dem Regen*.

17 Gustav Floerke: Die internationale Kunstausstellung in München 1879 (VII). In: Die Gegenwart 8 (1879), Nr. 42, S. 252–254. Zeitung Deutschland, 31. Jg., Nr. 275, 7. 10. 1879: Abdruck einer Ausstellungsrezension aus der Frankfurter Presse.

18 Walter Schulte vom Brühl: Neue Veränderungen an der weimarschen Kunstschule. In: Kunstchronik 16 (1881), Nr. 38, 7. Juli 1881, Sp. 609–611, hier: Sp. 610 f.

individuell zu betreuen, zum anderen sie schnell an eine bildliche Auffassung des landschaftlichen Motivs in dessen räumlicher und farblicher Erscheinung und Beleuchtung zu gewöhnen. Wie Hagen in einem Aktivitätsbericht über das Sommersemester 1879 ausführt, bildete für ihn die Fähigkeit zur räumlichen Formwiedergabe in plausibler Farbbehandlung die Grundlage der Künstlerausbildung. Deren höhere Zielsetzung bestünde allerdings darin, den Kunststudenten dazu zu befähigen, einen subjektiven und eigenständigen Natureindruck nachvollziehbar bildlich umzusetzen.¹⁴ Damit huldigte Hagen dem Prinzip des Individualismus.

»... überall tritt die Persönlichkeit des einzelnen offenkundig zutage.« Hagens Wirkung auf seine Schüler im Spiegel der Kunstkritik

Theodor Hagens positiver Einfluss auf seine Schülerschaft ist immer wieder – vom Beginn seiner Lehrtätigkeit in Weimar bis zu seinem Tod 1919 – von der Kunstkritik bemerkt und lobend herausgestellt worden. Mit der kontinuierlich guten Beurteilung seines didaktischen Vorgehens verband sich die Erkenntnis, dass der Rheinländer eine der führenden Persönlichkeiten an der Großherzoglichen Kunstschule war: eine integrative Kraft, die wesentlich dazu beitrug, Weimar zu einem Zentrum naturalistischer Landschaftsmalerei zu formen. Letztlich bildete sich – wie zu zeigen sein wird – spätestens ab den frühen 1880er Jahren in der zeitgenössischen Kunstkritik die Bezeichnung »weimarsche Schule« als ein Schlagwort heraus, um gerade die Landschaftsmalerei Hagens und seiner Schüler umreißen zu können. Im Folgenden seien nur einige wenige Kritikerstimmen näher erläutert, die die erstaunliche Beständigkeit der Würdigung Hagens als Lehrer durch seine zeitgenössischen Kritiker belegen mögen.

Bereits kurz nach der Übersiedlung Theodor Hagens vom Rhein an die Ilm kam der Berliner Kritiker Bruno Meyer in mehreren Rezensionen auf ihn zu sprechen und registrierte seinen guten Einfluss auf seine Schüler. In einer ersten Besprechung der Berliner Akademieausstellung von 1872 lobte Meyer überschwänglich Hagens *Schweizerlandschaft. Motiv von der St. Gotthardstraße* – sein Ausstellungsdebüt in Berlin als Weimarer Kunstschulprofessor.¹⁵ In einer weiteren Rezension derselben Ausstellung äußerte Meyer schließlich seinen Eindruck, mehrere Hagen-Schüler würden bereits erfolgreich ihrem Lehrer nacheifern, womit er wohl Ludwig von Gleichen-Russwurm und Carl Rettich gemeint haben wird, die ebenfalls in der Ausstellung mit Landschaften vertreten waren: »Hagens guter Einfluß auf die jüngeren Weimarer Künstler ist auffallend schnell erkennbar gewesen: ich habe früher schon, vor etwa einem halben Jahre, hier Gelegenheit gehabt, eine Anzahl von Landschaften seiner Schule zu sehen, die ohne Manier sichtlich und mit Glück seinen Spuren folgen.«¹⁶

Mit dem Ende des Jahrzehnts mehren sich die Stimmen, die erkannten, dass sich Weimar unter der Führung Theodor Hagens zu einem Zentrum wirklichkeitsorientierter Landschaftsmalerei in Deutschland entwickelt hatte.¹⁷ Schließlich stellte 1881 Schulte vom Brühl – der selbst kurzzeitig Schüler der Großherzoglichen Kunstschule gewesen war, bevor er sich zunehmend auf die Kunstschriftstellerei verlegte – in Bezug auf Theodor Hagen fest: »Betrachten wir kurz seine bisherige hiesige Lehrtätigkeit, so gelangen wir zu der Überzeugung, daß man dasjenige, was die weimarsche Schule gegenwärtig ist, nämlich eine geachtete Landschafterschule, lediglich und allein Hagen zu verdanken hat.«¹⁸

Diese anerkennenden Würdigungen sind beständig wiederholt worden, mit einer deutlichen Häufung nach der Jahrhundertwende. So nimmt etwa ein anonymen Kritiker, der die 1910 zum 50-jährigen Bestehen der Kunstschule ausgerichtete Festausstellung in der populären, konservativen Zeitschrift *Kunst für Alle* kommentierte, das eingangs zitierte Urteil von Johannes Kalckreuth vorweg. Als Lehrer nähmen Theodor Hagen und sein aus München stammender, seit 1883 an der Schule unterrichtender Kollege Max Thedy eine bedeutende Stellung ein, da sie ihren Schülern deren Individualität beließen: »Man betrachte die Werke ihrer Schüler, die zu selbständigen Künstlern heranreiften: nirgends wurde das ›Ich‹ unterdrückt, überall tritt die Persönlichkeit des einzelnen offenkundig zutage. Das ist das Höchste, was ein Lehrer erreichen kann, das Höchste, was die Kunstschule anstrebt: freie geistige Entwicklung!«¹⁹

Hier wird Theodor Hagens kunsthistorische Bedeutung, über sein eigenes Schaffen hinaus, bereits festgeschrieben: nicht in Opposition zu einer Kunstschule, sondern an derselben eine innovative Kraft gewesen zu sein, vor allem aber eine Identifikationsfigur, mit der man die sich an der Großherzoglichen Kunstschule herausbildende Weimarer Malerschule gleichsetzen konnte.

»Die Witterung beeinträchtigt und erschwert das Draußenmalen schon kolossal«. Persönliche Zeugnisse zur Arbeitsweise von Hagens Schülern

Die von der Kunstkritik vertretene Ansicht, Hagen habe – trotz seiner dominanten Stellung als langjähriger Professor der Landschaftsmalerei an der Weimarer Kunstschule – seine Schüler in kein Gefolgschaftsverhältnis gezwungen, wird besonders durch die Festgabe bestätigt, die ihm seine Schüler 1896 zu seinem 25-jährigen Dienstjubiläum überreichten: eine als Buch gebundene Sammlung von ca. 40 Arbeiten kleineren und mittleren Formats, größtenteils in Öl oder Aquarellfarben ausgeführt.²⁰ Die Vielfältigkeit der Motive und künstlerischen Handschriften ist erstaunlich: Dem Impressionismus Hagens dieser Jahre huldigten bei weitem nicht alle Gratulanten, lediglich der alte Weggefährte Berthold Paul Förster (Abb. 087) sowie die jüngeren Kunstschüler J. W. Jürgens, Franz Horadam und Carl Krummacher.²¹

Die in dieser Festgabe versammelten Arbeiten, die einen Querschnitt durch die im Umfeld von Theodor Hagen geschaffene Kunst bieten, zeigen das Besondere an seinem Lehrverfahren auf: Hagen leitete seine Schüler dazu an, bereits in kleinformatigen Skizzen mit schneller Handschrift, sei es mit Bleistift, sei es in Öl oder mit Aquarellfarben, eine bildmäßige Wirkung anzustreben, ein durch die Motivwahl, die Farbgebung und Beleuchtung bereits vereinheitlichtes Ganzes. Dieses bildmäßige Herangehen, das schon das großformatige Endprodukt des langen Werkprozesses in der ersten Berührung und künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Motiv mitbedenkt, scheint Hagens wichtigste didaktische Handreichung an seine Schüler gewesen zu sein. Dieser spezifischen Art des »Skizzierens« stand allerdings stets – sowohl bei Hagen selbst als auch bei seinen Schülern – die akribische und zeitintensive Anfertigung von Studien zur Seite, also die ruhige, beobachtende Erfassung von Details wie Bäumen, Felsformationen, Flussläufen und dergleichen.

Hagen – wie auch vielen seiner Schüler – dienten die zügigen, meist kleinformatigen Niederschriften eines ersten umfas-

19 Weimar. In: *Kunst für Alle* 25 (1909/10), H. 20: 15.07.1910, S. 474–476, hier: S. 476.

20 Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen, Graphische Sammlung: »Ihrem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Theodor Hagen zur Feier seines 25-jährigen Wirkens an der Großherzoglichen Kunstschule zu Weimar in Anhänglichkeit gewidmet von den dankbaren Schülern in Gemeinschaft mit dem Direktorium der Anstalt. Weimar im Mai 1896«.

21 Ebd., fol. 34, 8, 5, 20.

Abb. 087 BERTHOLD PAUL FÖRSTER, *Ohne Titel (Straße)*. In: *Ihrem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Theodor Hagen [...] (Anm. 20)*, Weimar im Mai 1896, fol. 34, Aquarell, Bleistift, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen





Abb. 088 PAUL RIESS, *Abend am Fluss*, um 1890, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen

22 Theodor Hagen an seine Frau, o. O. und J. [Trafoi, 1881 (?)], Goethe- und Schiller-Archiv, Nachlass Theodor Hagen. Vgl. Hendrik Ziegler: *Die Kunst der Weimarer Malerschule* (Anm. 2), S. 83.

23 Unterthänigster Bericht des Direktoriums der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule für die Zeit vom 1. Januar bis 28. April 1889, verfasst vom Direktor Graf Görtz und dessen Sekretär Prof. Hermann Arnold. ThHStAW, Hofmarschallamt 3695. – Das »Waldschlößchen« ist ein heute noch betriebenes Ausflugslokal mit Beherbergungsmöglichkeit, am Eingang zum Webicht gelegen, jenem sich von Weimar nach Osten bis nach Tiefurt erstreckenden Wäldchen.

senden Eindrucks, den eine Landschaft auf sie ausübte, offensichtlich als Gedächtnisstützen, als Ideen für die Anlage eines Bildes, das dann – teils aus der Erinnerung, teils unter Einbeziehung von genauen Detailstudien – gleich im Freien oder erst im Atelier weiter ausgearbeitet werden konnte. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Stelle aus einem Brief, den Hagen im Sommer 1881 während eines Studienaufenthalts in Trafoi in Südtirol am Fuße des Ortlergebirges an seine Frau geschrieben hat: »Du mußt Dir nur keine Erwartungen von meinen Studien machen, das sind nur so Notizen, ja größtenteils unfertig und rasch zusammengeschmiert. Man kann das Totalbild dieser großartigen Gegend nur im Kopfe haben und dann mit Hilfe der Notizen in einem Bilde wieder zugeben versuchen.«²² Die im Nachlass Hagens zahlreich erhaltenen, schnell hingeworfenen Landschaftsskizzen, die ein »Totalbild« – einen bereits zum Bild geformten, gerahmten Primäreindruck – festzuhalten suchen, bezeugen seinen spontanen Zugriff auf das Motiv. Eine solche Vorgehensweise ist auch kennzeichnend für die meisten Arbeiten, die ihm seine Schüler als Festgabe überreichten.

Unabdingbare Grundlage für die Einübung dieses Verfahrens der zügigen Erfassung eines prägnanten »Totalbilds« einer Landschaft war das beständige, unablässige und fast das ganze Jahr über betriebene Skizzieren und Studieren im Freien. Hagen hat es seit seiner Ankunft in Weimar zur unabdingbaren Grundlage seiner Künftlerausbildung erhoben. Während des Semesters zeichneten und malten seine Kunstschüler im Weimarer Umland oder in etwas weiter entfernten Gegenden auf Exkursion mit ihrem Lehrer. Dass auch in der kalten Jahreszeit das Arbeiten in unmittelbarer Anschauung der Natur nicht vernachlässigt wurde, bezeugt eine Passage aus einem Bericht des Kunstschuldirektors Graf von Görtz für das erste Quartal 1889: »Mehrere Schüler des Professors Hagen mietheten sich an der Brücke beim »Waldschlößchen« am Webicht ein Zimmer, und malten dort im Winter vom Fenster aus Studien nach der Natur.«²³

In den Semesterferien verlegten sich die Kunstschüler zu Studienzwecken meist auf ihr jeweiliges heimatliches Umfeld (Abb. 088); teilweise arbeiteten sie aber auch gemeinschaftlich in den aufstrebenden Künstlerkolonien Schwaan und Dachau oder suchten – in Nachahmung ihres Lehrers – exotischere Motive in den Alpen oder Holland auf. Zahlreiche Auszüge aus Briefen von Schülern an ihren Lehrer belegen, in welchem Maße im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts das Freilichtstudium zur allgegenwärtigen Praxis der Weimarer Landschaftsmaler gehörte. Nur zwei Beispiele seien zitiert.

Im September 1881 berichtete der ansonsten nicht weiter in Erscheinung getretene Hagen-Schüler H. Benerke seinem Lehrer von den wenn auch bescheidenen Naturstudien, die er während eines zurückliegenden Aufenthalts in Tirol betrieben habe: »Sehr geehrter Herr Professor und Director! Die schönen Tage des Studiensammelns gehen ihrem Ende entgegen oder scheinen vielmehr längst zu Ende zu sein, denn seit meiner Ankunft hierselbst im elterlichen Hause weiß ich wenig gute Tage zu verzeichnen; da nun auch wohl das Winter-Semester bald beginnen wird, so beeile ich mich, Ihnen meine Rückkehr anzuzeigen und Sie, ver-

senden Eindrucks, den eine Landschaft auf sie ausübte, offensichtlich als Gedächtnisstützen, als Ideen für die Anlage eines Bildes, das dann – teils aus der Erinnerung, teils unter Einbeziehung von genauen Detailstudien – gleich im Freien oder erst im Atelier weiter ausgearbeitet werden konnte. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Stelle aus einem Brief, den Hagen im Sommer 1881 während eines Studienaufenthalts in Trafoi in Südtirol am Fuße des Ortlergebirges an seine Frau geschrieben hat: »Du mußt Dir nur keine Erwartungen von meinen Studien machen, das sind nur so Notizen, ja größtenteils unfertig und rasch zusammengeschmiert. Man kann das Totalbild dieser großartigen Gegend nur im Kopfe haben und dann mit Hilfe der Notizen in einem Bilde wieder zugeben versuchen.«²² Die im Nachlass Hagens zahlreich erhaltenen, schnell hingeworfenen Landschaftsskizzen, die ein »Totalbild« – einen bereits zum Bild geformten, gerahmten Primäreindruck – festzuhalten suchen, bezeugen seinen spontanen Zugriff auf das Motiv. Eine solche Vorgehensweise ist auch kennzeichnend für die meisten Arbeiten, die ihm seine Schüler als Festgabe überreichten.

ehrter Herr Professor, wiederum um Aufnahme in Ihre Classe zu bitten. Ich habe mich den Sommer über durch den fast fortwährenden Aufenthalt im Freien wieder so leidlich zusammengeflückt und wieder einmal frischen Muth & Lust zum Schaffen bekommen, so dass ich mich schon recht auf den nächsten Winter freue, wo ich unter Ihrer geschätzten Leitung meine gemachten wenigen Erfahrungen zu verwerthen hoffe. Freilich muß ich gestehen, dass ich in Tirol nicht soviel von letzteren gesammelt habe, als ich vorher hoffte, da ich mich während der meisten Zeit meines Dortseins behufs Restaurirung meiner Gesundheit in einem an landschaftlichen Motiven ziemlich armen & eintönigen Badeorte aufgehalten habe; doch reut es mich nicht, da ich mich recht gestärkt dadurch fühle.«²⁴

Im November 1902 meldete sich Peter Paul Draewing, der 1896 sein Studium bei Theodor Hagen aufgenommen hatte, aus der Künstlerkolonie Schwaan in der Nähe von Rostock, um seinem Lehrer seine baldige Rückkehr nach Weimar anzukündigen. Dabei sprach er auch die witterungsbedingten Schwierigkeiten eines Freilichtstudiums an, das gleich auf die bildmäßige Darstellung wirkungsvoller atmosphärischer Zustände zielte: »Die Witterung beeinträchtigt und erschwert das Draußenmalen schon kolossal, doch gibt es gerade jetzt die interessantesten Stimmungen. Die Herrn Bunke, Bartels und Heinsohn lassen bestens danken für den Gruß. Des Letzteren neu erbautes Haus ist herrlich gelegen. Vom Atelier aus kann er das ganze Warnowthal übersehen und die schönsten Stimmungen betrachten. Ende dieses Monats hoffe ich mit meinen Arbeiten soweit zu sein, daß ich in Weimar eintreffen kann. Mit größter Hochachtung und herzlichem Gruß Ihr dankbarer Schüler Paul Draewing«²⁵

Theodor Hagen, »ein Entwickler von Individualitäten«? Worin liegt der wissenschaftliche Erkenntniswert des hier ausgebreiteten Materials, außer der biographisch interessanten, mithin leicht hagiografisch eingefärbten Feststellung, er sei ein umgänglicher Mensch und bemühter Lehrer gewesen, dessen Schüler seinen Hinweisen und Anleitungen dankbar gefolgt seien? Die von Theodor Hagen praktizierte Liberalität im Umgang mit seinen Schülern als Leiter der Landschafterschule der Weimarer Kunstlehranstalt war nicht nur Ergebnis seiner persönlichen Charaktereigenschaften, sondern auch Folge der Lehrorganisation an der Großherzoglichen Kunstschule, die auf eine Nivellierung der starren Hierarchie zwischen den Fächern und eine Gleichbehandlung der Studenten der unterschiedlichen Fachrichtungen und Ausbildungsstufen zielte. Hagens Erfolge als Lehrer stehen also paradigmatisch für die Tragfähigkeit der an der Kunstschule praktizierten Lehrweise, die den Lehrern einen besonders frühen, individuellen Zugriff auf ihre Schüler gewährte und kein Fach über das andere stellte: Zwar gehörte die Unterteilung in mehrere, parallel geführte »Schulen«, denen jeweils ein Fachlehrer vorstand, zur gängigen Organisationsform der deutschen Kunstakademien, etwa in München und Düsseldorf und seit Mitte der 1870er Jahre auch in Berlin. Doch in Weimar wurden nicht erst die fortgeschrittenen Meisterschüler den einzelnen fachspezifischen »Schulen« zugewiesen, sondern bereits die Anfänger. Mit dieser Reform der Lehre, die Theodor Hagen in Weimar durchzusetzen half, hat die Großherzogliche Kunstschule einen wesentlichen Beitrag zur allmählichen Überwindung des starren, hierarchisch strukturierten und patriarchalisch geführten akademischen Lehrbetriebs in Deutschland geleistet.

24 H. Benerke an Theodor Hagen, Gr. Heimfeld bei Harburg, 24.9.1881, Goethe- und Schiller-Archiv, Nachlass Theodor Hagen. Ein H. Benerke wird selbst in einschlägigen Lexika nicht aufgeführt. Vgl. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 9. München, Leipzig 1994 (Saur).

25 Peter Paul Draewing an Theodor Hagen, Schwaan, 3.11.1902, Goethe- und Schiller-Archiv, Nachlass Theodor Hagen. Zu den im Brief erwähnten Künstlern Franz Bunke, Rudolf Bartels und Alfred Heinsohn siehe Lisa Jürß: Künstlerkolonie Schwaan. Galerie in der Alten Wassermühle. Werkkat. Fischerhude 2002.



Kat. 130 THEODOR HAGEN, *In den Dünen von Scheveningen*, 1876
Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen



Kat. 131 THEODOR HAGEN, *Burg Nideggen*, um 1883
museum kunst palast, Düsseldorf, Gemäldesammlung



Kat. 132 HANS PETER FEDDERSEN, *Winterlandschaft bei Weimar*, 1873
Kunsthalle zu Kiel



Kat. 133 HANS PETER FEDDERSEN, *Blühende Wiese*, 1875
Kunsthalle zu Kiel

Kat. 134 HANS PETER FEDDERSEN, *Blütenbäume bei Weimar*, 1875
Kunsthalle zu Kiel



Kat. 135 FRANZ BUNKE, *An der Warnow bei Schwaan*, um 1880
Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen

Kat. 136 FRANZ BUNKE, *Novembertag*, o. J.
Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen



Kat. 137 LUDWIG FREIHERR VON GLEICHEN-RUSSWURM, *Kartoffelernte*, 1873
Museum im Kulturspeicher Würzburg



Kat. 138 MAX MERKER, *Steinbruch bei Weimar*, 1886
Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen

Kat. 139 MAX MERKER, *An der Teufelsmauer bei
Blankenburg im Harz*, 1886, Klassik Stiftung
Weimar, Kunstsammlungen



Kat. 140 GUSTAV KOKEN, *Mühle am Kronsberg bei Hannover*, um 1888
Privatsammlung