

Hendrik Ziegler

»Klein Paris« in Weimar

Die Weimarer
Malerschule
und der
französische
Impressionismus

In Weimar vollzieht sich der »Aufstieg der Moderne« in den Jahren 1889 bis 1891, als mehrere Werke französischer Impressionisten, vor allem von Claude Monet, aber auch von Camille Pissarro und Alfred Sisley, in Weimar gezeigt werden und die dort tätigen Maler, allen voran Christian Rohlf, Ludwig von Gleichen-Russwurm und Theodor Hagen, unmittelbar auf die gesehene Bilder reagieren. Erstmals im Umfeld einer deutschen Kunstschule wird von einer Gruppe von Malern eine impressionistische Landschaftsmalerei entwickelt, die sich vor allem dadurch auszeichnet, daß das Bild nicht mehr als Umsetzung einer vorgefaßten kompositorischen Ordnung, sondern als Wiedergabe eines vorgefundenen Wirklichkeitsausschnitts verstanden wird.

Bei der Rekonstruktion und Analyse der Weimarer Ausstellungsserien stellte sich heraus, daß diese nicht erst, wie bisher angenommen, 1890 einsetzen, sondern bereits ein Jahr zuvor mit der Präsentation von drei Gemälden Claude Monets.¹ Man kann sagen, daß in Weimar die erste nachhaltige Monet-Rezeption in Deutschland stattfindet, denn weder die seit den frühen 1880er Jahren in Berlin zugängliche Impressionistensammlung des Ehepaars Bernstein noch die 1891 in München in breiterem Umfang öffentlich ausgestellten Werke französischer Impressionisten haben eine dermaßen intensive Auseinandersetzung seitens deutscher Landschaftler bewirkt. Damit entwickelt sich Weimar in den frühen 1890er Jahren zu einem Zentrum impressionistischer Landschaftsmalerei, dem erst Mitte des Jahrzehnts Dresden nachfolgt. Daß das nar-

rative Figurenbild das Hauptbetätigungsfeld der deutschen Impressionisten war, steht außer Frage.² Allerdings darf man darüber die impressionistische Landschaftsmalerei in Deutschland, wie sie bereits vor der Jahrhundertwende Weimar vertrat, nicht übersehen.³

Die Weimarer Malerschule in den 1870/80er Jahren
Daß sich Weimar zu einer Hochburg der pleinairistischen, später der impressionistischen Landschaftsmalerei in Deutschland entwickeln sollte, war 1860, als Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach in seiner Residenzstadt Weimar eine Kunstschule ins Leben rief, nicht abzusehen gewesen.⁴ Die Ansätze zu einer das unscheinbare Motiv suchenden Landschaftsmalerei blieben bei den ersten Lehrern dieses Faches, Franz Lenbach, Alexander Michelis und Max Schmidt, noch sehr verhalten. Auf den Ausstellungen der 1860er Jahre machten besonders die Hochgebirgslandschaften von Stanislaus Graf Kalckreuth, dem ersten Direktor der Kunstschule, von sich reden. Noch bis weit in die 1870er Jahre hinein waren es vor allem die Historien- und Genremaler, die das Profil der Kunstschule nach außen bestimmten. Der Belgier Ferdinand Pauwels führte in Weimar, wo er von 1862 bis 1872 lehrte, die Errungenschaften der französisch-belgischen Historienmalerei ein, die durch eine ausgesprochene historische Detailtreue und einen realistischen Kolorismus bestach. Auch der junge Max Liebermann kam 1868 bis 1872 nach Weimar, um bei Pauwels zu lernen, wandte sich aber schließlich der Genremalerei zu und setzte sich in seinem in Weimar

1 Max Liebermann, *Gänserupferinnen*, 1871/72, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie.



Für ihre unermüdliche Hilfe und zahlreichen Anregungen habe ich Sabine Walter, Kunstsammlungen zu Weimar, zu danken. Die 1999 abgeschlossene Dissertation des Verfassers, *Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus* (FU Berlin), vertieft das hier Gesagte.

1 Zum bisherigen Forschungsstand vgl. Scheidig 1991, S. 167f.

2 Blümm, Andreas, »Im Lichte der Freiheit«: Der Impressionismus in Deutschland, in: *Malerei des Impressionismus*, hg. v. Ingo F. Walther, 2 Bde., Köln 1992, Bd. II, S. 433–465, S. 439.

3 Ein wichtiger erster Schritt zur stärkeren Berücksichtigung der impressionistischen Landschaftsmalerei in Deutschland wurde durch die Kölner Ausstellung *Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860–1910*, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthau Zürich, 1990, geleistet; vgl. insbes. S. 317–335.

4 Zur Kunstschulgründung: Scheidig 1991, S. 12f.; Pöthe 1998, S. 351–359.

entstandenen Gemälde *Die Gänserupferinnen* (Abb.1) erstmals mit dem Thema kollektiver ländlicher Arbeit auseinander, das ihn über die nächsten zwanzig Jahre beschäftigen sollte. Gerade die Weimarer Genremalerei, im Gegensatz zu Liebermann oft ins Süßliche und Sentimentale abgleitend, wie sie von Alexander Struys, Carl Gussow, Wilhelm Hasemann, Otto Piltz und Wilhelm Zimmer gepflegt wurde, erfreute sich in den 1870er Jahren bei den Kritikern hoher Wertschätzung.⁵

Parallel dazu konnte sich auch die Landschaftsmalerei immer stärker an der Kunstschule entfalten, was vor allem auf die 1871 erfolgte Berufung Theodor Hagens zurückzuführen war. Auch Hagen suchte noch bis Ende der 1880er Jahre seine Motive mit Vorliebe in den Alpen und in seiner rheinischen Heimat, doch ermutigte er seine Schüler zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit dem landschaftlichen Umfeld Weimars. Sein Meisterschüler Karl Buchholz malte 1874 seine erste nachweisbare Waldrandstudie im Webicht, einem Buchen- und Birkenwäldchen zwischen Weimar und Tiefurt. Sein *Herbstwald bei Sonnenuntergang* von 1881 (Kat. 8) mag als Beispiel für Buchholz' anhaltende Auseinandersetzung mit diesem Motivkreis stehen. Die Vorliebe für einfachste, spröde Landschaftsmotive und eine gedämpfte, graubraune Farbigekeit galt bereits Mitte der 1870er Jahre als typisches Kennzeichen der Weimarer Malerschule. Der Berliner Kritiker Adolf Rosenberg konstatierte 1876 bezüglich der akademischen Kunstausstellung in der Reichshauptstadt: »Die Weimaraner nehmen in der Kohorte der Realisten den linken Flügel ein. Sie sind starke Ultras und suchen die Natur am liebsten im Négligé auf. Eine trübe Herbststimmung, ein sprossender Wald im Vorfrühling, nackte Birken und magere Wiesen, verfallene Bauernhütten und kotige Landstraßen – das sind die Requisiten, aus denen die Weimaraner ihre Bildchen zusammensetzen. Einige Wenige bringen gelegentlich etwa Erfreuliches zu Stande, wie Buchholz oder Malchin in einer hübschen Winterlandschaft.«⁶

Die Reduktion der motivischen Komplexität und die Beschränkung der Farbskala auf Braun- und Grautöne charakterisieren auch Paul Baums Bilder dieser Jahre. Paul Baum war 1878 von der Dresdner Akademie an die Weimarer Kunstschule übergewechselt, um bei Theodor Hagen zu studieren, und entwickelte dort, ohne mit Buchholz enger befreundet zu sein, eine äh-

liche Vorliebe für karge Herbst- und Winterlandschaften.⁷ Christian Rohlfs, ein weiterer Protagonist der Weimarer Malerschule dieser Jahre, kam erst 1882 zur Landschaftsmalerei, nachdem sein Historiengemälde *Kampf gegen falsche Götter* in der Weimarer Lokalpresse verrissen worden war.⁸

Ausgeprägter als bei seinen Kollegen ist bei Rohlfs bereits zu dieser Zeit die Neigung zu einer ausschnitthaften Wiedergabe der Motive und einer deutlichen Artikulation der Farbmaterie. Seine dick aufgespachtelten, dabei zeichnerisch präzisen Ölbilder erregten in Weimars Künstlerkreisen großes Aufsehen.⁹

Noch bis in die späten 1880er Jahre galt die »Pfleger des grauen Lufttons« als Eigentümlichkeit der Weimarer Malerschule.¹⁰ Mit dem Sommer 1889 jedoch hellen sich die Farben in den Bildern einiger Weimarer merklich auf, Zeichen einer neuen Entwicklungsphase in der Geschichte der Weimarer Malerschule.

Emil Heilbut's Vorträge von 1889

Anfang des Jahres 1889 hielt der aus Hamburg stammende Kunstkritiker Emil Heilbut, auch bekannt unter seinem Pseudonym Hermann Helferich, an der Weimarer Kunstschule eine Reihe von Vorträgen zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, die laut Schulbe-



2 Claude Monet, *Belle-Ile, Coucher de soleil*, 1886, Privatbesitz, Schweiz.

5 Ein Kritiker kam 1879 sogar zu dem Schluß, die Weimarer Genremalerei übertreffe die der Düsseldorfer Malerschule; vgl. Zeitung Deutschland 31, 216, 9. 8. 1879, Abdruck einer Rezension aus der Kölner Zeitung.

6 Rosenberg, Adolf, Die akademische Kunstausstellung in Berlin (II), in: Kunstchronik 12, 15, 1876, Sp. 236f.

7 Hitzeroth 1988, S. 364.

8 Scheidig 1965, S. 32–34.

9 Schulte vom Brühl, Walter, Sechs Jahrzehnte, Stuttgart 1918, S. 116.

10 Fendler, Aemil, Die Berliner akademische Kunstausstellung, in: Kunstwart 1, 1887/88, S. 18f.

11 ThHStAW, HMA 3695, fol. 63f. – Erwähnung der Vortragsreihe in: Scheidig, Walter, Die Weimarer Malerschule des 19. Jahrhunderts, Erfurt 1950, S. 77f.; Kat. Malerschule 1960, S. 36.

12 Privatslg. Frankreich; Wildenstein 1979, Nr. 760: Das Bild befand sich nach Wildenstein erst 1890 im Besitz Heilbut's, was aber nicht gegen eine Ausstellung dieses Bildes in Weimar spricht, denn oft wurden die Bilder in Raten gezahlt, der Besitzwechsel in den Listen von Durand-Ruel aber erst mit der Zahlung der letzten Rate notiert, obwohl das Bild sich schon längst außer Hauses befand. In Wildensteins Namensregister wird stets ein Herrmann Heilbut aus Hamburg geführt, bei den entsprechenden Bildnummern wird sein Nachname aber oft ohne h am Ende geschrieben. Es scheint, daß Wildenstein die beiden Namen Emil Heilbut und Hermann Helferich durcheinandergebracht hat.

13 Privatslg. Frankreich; Wildenstein 1979, Nr. 915: Wildenstein gibt nur an, daß sich das Bild in Heilbut's Besitz befand, bevor es 1900 zu Durand-Ruel gelangte.

14 Privatslg. Schweiz; Wildenstein 1979, Nr. 1103: Das Bild befand sich 1889 in der Sammlung Heilbut, wo es bis 1899 verblieb.

15 Kat. Rohlf's 1996, S. 269.

16 Nissen, Momme, Zweite Münchener Jahresausstellung (II), in: Kunstwart 3, 21, 1889/90, S. 329f.

17 Helferich, Hermann, Claude Monet, in: Freie Bühne für modernes Leben 1, 8, 1890, S. 225–230; zu Helferich's Monet-Begeisterung vgl. ders., Aus dem Marseiller Museum, in: Kunst für Alle 8, 3, 1892/93, S. 36–40.

18 Paas, Sigrun, Kunst und Künstler, 1902–1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland, Diss. phil. Heidelberg 1976, S. 115–144.

19 In keiner der mittlerweile zahlreichen akademischen Arbeiten zur Impressionismus-Rezeption in Deutschland werden Heilbut's Texte zu Monet,

richtig gut besucht waren.¹¹ Er zeigte dabei, was bisher nicht beachtet wurde, drei Bilder Claude Monets aus seiner Privatsammlung, *Le chemin de la cavée à Pourville*,¹² *Barque sur la Seine à Jeufosse* (Kat. 1)¹³ und *Belle-Ile, Coucher de soleil* (Abb. 2)¹⁴ – alle zwischen 1882 und 1886 entstanden.

Die Weimarer Künstler verfolgten aufmerksam Heilbut's Vorträge. Besonders Christian Rohlf's war von der Hellfarbigkeit der gezeigten französischen Bilder tief beeindruckt, wie er noch Jahre später in einem selbst verfaßten Lebenslauf erklärt: »Ein Kunstschriftsteller Heilbut hatte drei kleine französische Bilder in Weimar ausgestellt. Sie machten großes Aufsehen wegen ihrer Farbigkeit und Fleckentechnik. Letztere hatte ich auch, wenn auch nicht so kühn und ausgesprochen, aber die helle Farbigkeit war mir völlig neu.«¹⁵ Momme Nissen, seit 1886 Schüler an der Weimarer Kunstschule, erwähnt in einer Rezension der *II. Internationalen Kunstausstellung* in München 1890, daß es Emil Heilbut's Verdienst gewesen sei, auf Monet, der in München noch nicht vertreten sei, hingewiesen und seine Kunst in Weimar eingeführt zu haben: »Der Einzige, welcher Frankreich's Kunstentwicklung in neuester Zeit mächtig weiter geführt hat, der feinspürige Claude Monet, war nicht vertreten – er wirft übrigens auch noch kaum einen breiten Schatten; es ist das alleinige Verdienst Hermann Helferich's, daß sein Echo schon in deutschen Kunstkreisen, zumal in Weimar, widerhallt.«¹⁶

Emil Heilbut hat 1890 den meines Wissens ersten deutschsprachigen Aufsatz zu Claude Monet verfaßt.¹⁷ Bisher war in der Forschung lediglich bekannt, daß er sich nach der Jahrhundertwende, vor allem von 1902 bis 1906 während seiner Zeit als leitender Redakteur der einflußreichen, der Berliner Secession nahestehenden Zeitschrift *Kunst und Künstler*, zu einem leidenschaftlichen Vertreter der impressionistischen Kunstanschauung in Deutschland entwickelte.¹⁸ Daß er schon vor der Jahrhundertwende einer der ersten deutschen Apologeten und Sammler Claude Monets gewesen ist, wurde bisher übersehen.¹⁹ Die seit 1882 in Berlin lokalisierte Privatsammlung des Ehepaars Bernstein, die 1883 in erweiterter Form in der Galerie Fritz Gurlitt ausgestellt worden war, hatte erstmals in Deutschland Gelegenheit geboten, in breiterem Umfang Bilder des französischen Impressionismus, darunter Werke von Monet, Manet, Degas, Sisley,

Berthe Morisot, Mary Cassatt und Giuseppe De Nittis, kennenzulernen.²⁰ Die deutschen Künstler hatten mit Verwunderung, ja Bestürzung diese für sie völlig neuartige Kunst aufgenommen. Adolph Menzel hatte nur ein Gemälde Manet's gelten lassen. Alfred Lichtwark, der um die Jahrhundertwende die ersten impressionistischen Gemälde für die Hamburger Kunsthalle ankaufen sollte, gestand später ein, daß er damals zu den Landschaftsbildern Monet's keinen Zugang fand.²¹ Die positive Aufnahme von drei Gemälden Claude Monet's 1889 durch die Weimarer Künstler bedeutete also ein bemerkenswertes Novum. Ebenso war der Zeitpunkt der Weimarer Präsentation ungewöhnlich früh, wenn man bedenkt, daß außerhalb Weimars erst wieder 1891 auf der *III. Internationalen Jahresausstellung* in München mehrere Werke von Manet, Monet und Sisley öffentlich zu sehen waren.²² In der Forschungsliteratur hält sich die Ansicht, die Rezeption des französischen Impressionismus, der in Paris bereits Mitte der 1870er Jahre voll entwickelt war, hätte in Deutschland mit großer Verspätung eingesetzt. Dies ist nur bedingt richtig, wenn man berücksichtigt, daß auch in Frankreich der Impressionismus erst zu Beginn der 1890er Jahre allmählich zu einer breiteren öffentlichen Wertschätzung gelangte.²³

Für Christian Rohlf's sowie die meisten anderen Weimarer Künstler bedeuteten die von Heilbut gezeigten Gemälde den ersten Kontakt mit dem französischen Impressionismus. Eine unmittelbare Reaktion auf Heilbut's Vorträge und den Impressionismus Monet's stellt sein Gemälde *Gasse in Ehringsdorf* dar, das im Sommer 1889 entstand (Kat. 19). Dieses Bild fällt aus dem bisherigen Schaffen des Künstlers heraus durch seine Konzentration auf die Erfassung eines atmosphärischen Phänomens: der über einer Straße und zwischen einigen Häusern stehenden flimmernden Sommerhitze, die alles Dingliche erfaßt und es in seiner materiellen Konsistenz aufzuzehren beginnt. Die gleißende Helligkeit, die dieses Bild ausstrahlt, hebt es deutlich von früheren Arbeiten des Malers ab, etwa seiner *Schneidemühle in Ehringsdorf* von 1883 (Kat. 18). Hier herrscht noch ein dunkler, metallischblauer Grauton vor. Die gedämpfte und diffuse Beleuchtung bestätigt die körperliche Integrität der Dinge und klärt ihre räumliche Ordnung. Bei der *Gasse in Ehringsdorf* dagegen haben sich Straße, Häuser und Bäume zu vibrierenden Farbflächen intensiver Strahlkraft aufge-

löst, die trotz der starken Tektonik des Sujets ineinander verfließen. Das Licht zersetzt die formbegrenzenden Konturen, reduziert die plastische und räumliche Erscheinung der Dinge.²⁴ Diese Arbeit steht allein in Rohlf's Œuvre dieser Zeit. So extrem formauflösend hat er erst wieder Ende der 1890er Jahre gemalt.²⁵

Rohlf's hat keineswegs in Sujet, Bildaufbau oder Technik den Gemälden Monets naheifern wollen, wohl aber den Kerngedanken der Kunst des Franzosen erkannt und für sich fruchtbar zu machen gesucht: Licht verstanden als Energie, die die Dinge, aber auch die Luft um die Dinge auflädt, in Vibration versetzt und so miteinander kommunizieren läßt.

Auch Ludwig von Gleichen-Russwurm, der Enkel Schillers, blieb von den Heilbut'schen Vorträgen nicht unbeeindruckt. Bereits Julius Meier-Graefe hat in seiner 1904 erschienenen *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* darauf hingewiesen, daß Gleichen-Russwurm, in Auseinandersetzung mit der Kunst Monets, als einer der ersten deutschen Maler einen impressionistischen Malstil entwickelt hat, der allerdings gegenüber der Kunst des Franzosen qualitativ abfällt.²⁶ Gleichen-Russwurm verbrachte 1889, wie fast jedes Jahr, den Sommer auf seinem väterlichen Gut Greifenstein ob Bonndorf in der Nähe von Würzburg, wo mehrere Arbeiten in einer für ihn neuen, ungezwungenen impressionistischen Malweise entstanden. Seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn Anfang der 1870er Jahre bildete das bäuerliche Landleben den wichtigsten Themenkreis seiner Bilder. Auch seine ersten impressionistisch anmutenden Arbeiten von 1889 zeigen Bauern bei der Ernte, beim Pflügen oder Heueinbringen. Ein kleines Ölbild, *Bauernpaar beim Heuwendeln*, fällt durch den ungeglätteten pastosen Auftrag leuchtender Farben auf (Kat. 5). Das Bild lebt aus dem Kontrast der hell beschienenen Feldfläche und den sich davor dunkel abhebenden, silhouettenhaften Gestalten des Bauernpaares. Die verschatteten Flächen sind allerdings nicht einfach nur dunkel gehalten, sondern nuancenreich in ihren Farbwerten abgestuft. Jede zeichnerische Konturierung ist vermieden und die formauflösende Kraft des Lichts wird durch die entlang der Ränder der Figuren aufgesetzten Glanzlichter verdeutlicht. Von früheren Werken hebt sich die Arbeit vor allem dadurch ab, daß der Buntwert der Farben nicht mehr durch eine ins Graue oder Grüne gehende Gesamttonigkeit gedämpft wird.

Die Ausstellungen in der »Permanenten« 1890–1894

Die von Emil Heilbut gezeigten Bilder Monets blieben nicht die einzigen Werke französischer Künstler, die in Weimar vor Kessler's Ausstellungen zu sehen waren. Am 29. März 1890 erschien in der *Weimarer Zeitung* ein längerer Artikel mit dem Titel *Anregungen in der »Permanenten«*, in dem angekündigt wurde, daß in nächster Zeit mehrere Werke französischer Künstler, sowohl der Barbizonisten wie der Impressionisten, die »die zweite Etappe der Bewegung« darstellten, in der sog. Permanenten – einem seit 1880 bestehenden Ausstellungslokal am oberen Graben – präsentiert werden (vgl. Abb. 35).²⁷ Der Artikel schließt mit der Aufforderung an das Publikum, sich auf die ausgestellten Bilder einzulassen: »Man muß es nehmen oder nicht nehmen; man kann es mögen oder nicht mögen: jedenfalls sollte man es kennen lernen, was die Welt der Maler bewegt hat [...]. Und wir werden nun in der »Permanenten« ein »Klein Paris« haben, weil nun einmal die französische Malerei – so vieles besser ist als der Ruf der Franzosen.«²⁸

Zwischen 1890 und 1894 wurden in Weimar in relativ großen Abständen in der »Permanenten« nicht nur Arbeiten von George Michel, Camille Corot, Constant Troyon und Gustave Courbet, sondern auch von Léon Lhermitte, Alexandre Cabanel, Albert Besnard und vor allem Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Edgar Degas und Henri Martin gezeigt.²⁹ Die Werke der französischen Künstler wurden nicht etwa in Sonderausstellungen präsentiert. Sie hingen neben den Arbeiten der einheimischen Maler und in Räumen, die

geschweige denn seine frühe Sammeltätigkeit, erwähnt.

20 Teeuwisse, Nicolaas, Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900, Berlin 1986, S. 98–104 u. S. 106f.

21 Ebd., S. 103f.

22 Kat. der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalast, München 1891; von Manet waren sieben Werke (Nrn. 923–929) zu sehen, u. a. Nach dem Frühstück und Der tote Stierfechter; von Monet vier Landschaften (Nrn. 1062, 1063 u. 1063 a, b), von Sisley drei (Nrn. 1419–1419b).

23 Ab 1891 veranstaltete Durand-Ruel eine Serie von Einzelausstellungen impressionistischer Künstler, die deren Ruhm allmählich festigen half. Noch 1895 wurde die Impressionisten-Sammlung von Gustave Caillebotte nur zu einem Drittel vom französischen Staat übernommen; vgl. Rewald, John, Die Geschichte des Impressionismus, Köln 1956 S. 347f.

24 Lichtphänomene interessierten Rohlf's natürlich schon früher, doch war dort das Licht stets noch Applikation. Es fiel von einer bestimmbaren Lichtquelle außerhalb des Bildes auf die Gegenstände, ohne ihnen selbst anzuhaften, eins mit ihnen geworden zu sein; vgl. etwa Burgplatz am Schloß, um 1885, Kunsthalle Kiel; Vogt 1978, Nr. 58; Kat. Kiel 1984, Nr. 78.

25 Vgl. z. B. Friedhofsmauer in Weimar, 1899, Kunsthalle Kiel; Vogt 1978, Nr. 201; Kat. Kiel 1984, Nr. 81.

26 Meier-Graefe, Julius, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, 3 Bde., Stuttgart 1904, Bd. II, S. 533.

27 N.N., Anregungen in der »Permanenten«, in: Weimarer Zeitung, 75, 29. 3. 1890; zur Örtlichkeit vgl. den Beitrag Föhl.

28 Ebd. Im Kaiserreich wurde jedes Eintreten für die französische Kunst auf einer politischen Ebene immer auch als eine Parteinahme für den »Erbfeind« gewertet, was den Weimarer Journalisten wohl dazu bewegen haben mag, sein Plädoyer für den Nachbarn nachdrücklich auf den Bereich der Kunst zu beschränken. Siehe dazu allgemein: Forster-Hahn, Françoise, »La Confraternité de l'art«: Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48, 4, 1985, S. 506–537.

29 Chronologie der Ausstellungen in: Kat. Malerschule 1960, S. 38–40.

30 Scheidig 1965, S. 315–318.

31 N.N., Die permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe, in: Weimarer Zeitung, 285, 3. 12. 1880. Im Komitee der sog. Permanenten saßen Ludwig von Gleichen-Russwurm als Vorsitzender, Rheinfelder von

angefüllt waren mit kunstgewerblichen Erzeugnissen und Abgüssen skulpturaler Werke der abendländischen Kunstgeschichte. Die französischen Bilder blieben meist längere Zeit in Weimar, zwischen drei und sechs Monaten.³⁰ Die Initiative zu dieser damals einzigartigen Ausstellungsreihe wird von Ludwig von Gleichen-Russwurm, Theodor Hagen und Albert Brendel ausgegangen sein, die im Vorstand der »Permanenten« saßen.³¹ Leopold von Kalckreuth, seit 1885 Professor an der Kunstschule, hatte sich durch die Einrichtung einer »Naturklasse«, in der die Modelle unter natürlichen Lichtbedingungen studiert wurden, um die Entwicklung der Freilichtmalerei im Figurenfach sehr verdient gemacht.³² Doch wird er kaum zum Zustandekommen der Ausstellungsreihe beigetragen haben, da er bereits im Juni 1890, nach Streitigkeiten mit Graf Görtz, dem Direktor der Kunstschule, Weimar verließ.³³ Die Lokalpresse verhielt sich anfangs aufgeschlossen. Erst allmählich steigerte sie sich in eine feindliche Haltung. Ausführlicher besprach sie allein die gezeigten impressionistischen Arbeiten Monets, Pissarros und Sisleys sowie ein Werk Courbets, weswegen im Folgenden nur auf diese Rezensionen eingegangen wird. Weimars Mutation zu einem »Klein Paris« hatte bereits am 16. März 1890 begonnen, als ein Gemälde Claude Monets, ein nicht sicher bestimmbarer *Frühling in den*

3 Claude Monet, *Promenade sur la falaise*, 1882, The Art Institute of Chicago, Lewis Larned Coburn Memorial Collection.



Dünen, in die Räume der »Permanenten« gehängt wurde.³⁴ Eine Rezension vom 23. März warb um Verständnis für das Bild, das in seinen Farbtönen zunächst ungewohnt erscheine, dann aber wegen seines »frappanten Natureindrucks« überzeuge.³⁵ Ab dem 1. Juni war ein zweites Gemälde von Claude Monet zu sehen, ein *Strand von Pourville*, das sich identifizieren läßt.³⁶ Diesmal befaßte sich die Presse intensiver mit dem Künstler, und derselbe Kritiker, der schon den ersten Artikel zu Monet geschrieben hatte, lobte auch diesmal die »naturwahren« Landschaften des Franzosen, die sich von »der richtigen Entfernung aus gesehen [...] in reales Leben« verwandeln würden. Allerdings warnte er den Anfänger vor der »Bravour der Mache« Monets.³⁷ In einem zweiten, etwas verworrenen Aufsatz wurde Monet sogar zum »Volkserzieher« der kommenden Generation erklärt.³⁸ Der Autor bezog sich dabei auf die von Julius Langbehn 1890 anonym publizierte Schrift *Rembrandt als Erzieher*, die großes Aufsehen erregte und in der Folgezeit viele Neuauflagen erlebte.³⁹ Langbehn hatte Rembrandt zum individuellsten und damit deutschesten aller Künstler stilisiert; eine Rückbesinnung auf ihn könne die Deutschen wieder zu sich selbst führen.⁴⁰ Der Verfasser des Weimarer Artikels wandte diesen Argumentationsgang auf Monet an und erklärte den Franzosen zu einem

Ansbach als Schriftführer sowie als weitere Mitglieder Palézieux, Ruland, Hagen, Brendel und Grosch, der Vorsitzende des Weimarer Gewerbevereins. Als sich Palézieux wegen unkorrekter Geschäfte mit einem Buchholz-Gemälde aus dem Vorstand zurückziehen mußte, trat Baron Louis von Ahlefeldt an seine Stelle und übernahm 1886 den Vorsitz; vgl. Scheidig 1965, S. 35.
 32 Scheidig 1991, S. 161.
 33 Ebd., S. 163. – Eine differenziertere Beurteilung des Streits in: Pöthe 1998, S. 371f.
 34 Weimarer Zeitung, 64, 16. 3. 1890; Zeitung Deutschland 42, 100, 16. 3. 1890.

35 v. S., Von der Ständigen Ausstellung, in: Weimarer Zeitung, 70, 23. 3. 1890.
 36 Zeitung Deutschland 42, 198, 1. 6. 1890; Scheidig 1965, S. 316; Akten der Staatlichen Kunstsammlungen Weimar, Kommissionsbuch I der Permanenten Kunstausstellung, fol. 9, 27. 5. 1890: »von Goupil & Co in Paris erhalten 1. Ölgemälde Monet, Strand von Purville, 3600 Mark, am 12. Dez. 1890 nach Paris zurück.« (Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv).
 37 v. S., Von der Ständigen Ausstellung, in: Weimarer Zeitung, 129, 5. 6. 1890. Zum Problem des korrekten Abstandes zum Bild siehe: Schawelka, Karl, Zu nah

»Schüler der Lehre des ›Individualismus‹« und damit geeignet, als »Volkserzieher« im Sinne Langbehns zu wirken.⁴¹ Diese Auffassung widersprach allerdings diametral Langbehns Ansichten, der es als Kulturverrat erachtete, wenn sich deutsche Künstler die französische Malerei zum Vorbild nahmen.⁴² Dieser eigenartigen Apologetik auf Monet folgte ein weiterer nüchterner Artikel, der klarstellte, daß man sich über die Anwesenheit der französischen Werke freue, sie aber auf Dauer auch nicht hier haben wolle.⁴³

Bei dem ausgestellten *Strand von Pourville* könnte es sich um die *Promenade sur la falaise à Pourville* von 1882 gehandelt haben, ein Gemälde, das sich heute in Chicago befindet (Abb. 3).⁴⁴ Ein Bild von Ludwig von Gleichen-Russwurm, das den Titel *Auf den Klippen von Helgoland* trägt (Kat. 6) und kurze Zeit nach der Ausstellung des Monetschen Bildes im Sommer 1890 auf der Nordseeinsel entstand, zeigt eine erstaunliche Ähnlichkeit in der Wahl des Ausschnitts.⁴⁵ Es ist nicht völlig abwegig anzunehmen, daß er sich von dem gesehenen Gemälde Monets inspirieren ließ, als auch er Strandurlauber an einer der Normandie ähnlichen Felsenküste festzuhalten suchte. Allerdings war er nicht in der Lage, Monets viel radikalere Kompositionsweise zu übernehmen. Monet läßt den Betrachter förmlich von der vorderen Bildkante weg ins Bild stürzen, während Gleichen-Russwurm mittels des Wegs und des sich verkürzenden Zauns noch in konventioneller Art den Tiefenraum erschließt.⁴⁶

Ein Jahr später, 1891, ließ man sich Anfang Juni von Boussod, Valadon & Co aus Paris drei Bilder kommen:

am Bild, in: Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Silvia Glaser und Andrea M. Kluxen, München 1993, S. 491–522.

38 von Günbert, Eine Plauderei über Monets »Meereslandschaft« und andere, in: Weimarer Zeitung, 134, 11. 6. 1890.

39 Langbehn 1890. Zu Langbehns Gedankengebäude siehe: Engels, Christoph, Auf der Suche nach einer »deutschen« Kunst. Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik, Diss. phil. Bonn 1997, Weimar 1997, S. 51–55.

40 Langbehn 1890, S. 1–10.

41 von Günbert, Eine Plauderei

über Monets »Meereslandschaft« und andere, in: Weimarer Zeitung, 134, 11. 6. 1890.

42 Langbehn 1890, S. 324–326, S. 43f. – Siehe dazu: Paul, Barbara, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich, Mainz 1993, S. 22.

43 v.S., Von der Ständigen Ausstellung, in: Weimarer Zeitung, 158, 9. 7. 1890.

44 The Art Institute of Chicago; Wildenstein 1979, Nr. 758.

45 Eine leicht veränderte, spiegelverkehrte Radierung nach diesem Bild, datiert 1890, befindet sich in der Städtischen Galerie Würzburg; Kat. Gleichen Russwurm 1983, Abb. 27.

eine *Landschaft* von Courbet, eine *Gänsehüterin* von Pissarro und ein *Verlassenes Haus* von Sisley.⁴⁷ Bei Sisleys Gemälde wird es sich um eine der beiden 1886/87 entstandenen Versionen der *Maison abandonnée* handeln.⁴⁸ Von Pissarro wurde wahrscheinlich seine erst 1891 fertiggestellte *Gardeuse d'oies* nach Weimar geschickt (Abb. 4).⁴⁹ Bei der Courbetschen *Landschaft* – von der wir aus einer Rezension in der Lokalpresse wissen, daß es sich um eine Winterlandschaft mit Rehen handeln muß – fällt die Bestimmung schwerer; vermutlich handelt es sich um eine der zahlreichen Versionen einer *Winterlandschaft mit Rehen*, die Courbet im Winter 1866/67 gemalt hat.⁵⁰

Am 6. Juni 1891 erschien eine erste Kritik, die positiv auf die ausgestellten französischen Werke reagierte und vor allem Pissarros Arbeit lobte, aber erneut die jungen Künstler davor warnte, sich zu einer oberflächlichen Nachahmung der Kunstfertigkeiten der Franzosen hinreißen zu lassen: »Man nehme nur diese ›Gänsehirtin‹ Pissarros. Wird das blaugelbe Bild bei längerer Betrachtung und von der richtigen Entfernung aus betrachtet nicht immer mehr Natur? Man vergißt, hineingezogen in diesen Farbenschimmer, immer mehr das Bizarre der Ausdrucksform, man kann, von Entdeckung zu Entdeckung geführt, eine gewisse Achtung solchem Können nicht versagen. Diesem da verzeiht man seine kunstgereifte Routine. Wehe! jedoch, wenn das ungeschulte Talent den Effekt solcher Bilder mühelos vorwegnehmen zu können glaubt.«⁵¹

Die nächste, als Leserbrief getarnte Rezension ging dann allerdings hart mit den drei französischen Künst-

4 Camille Pissarro, *Gardeuse d'oies assise*, 1891, Privatsammlung.



46 Zur Komposition des Chicagoer Bildes siehe: House, John, Monet. Nature into Art, New Haven/London 1986, S. 54f., S. 185.

47 Zeitung Deutschland 43, 183, 7. 6. 1891; Weimarer Zeitung, 131, 7. 6. 1891; Scheidig 1965, S. 317; Kommissionsbuch I (wie Anm. 36), fol. 28, 1. 6. 1891: »Von Boussod, Valadon & Co [identisch mit Goupil & Co.] in Paris erhalten: Courbet: »Paysage«, Pissarro »Gardeuse d'oies« und Sisley »Maison abandonnée«, 7. 9. 1891 zurück nach Paris.«

48 Privatsammlung; Daulte, François, Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, Lausanne 1959, Nr. 651. Die

lern ins Gericht und versuchte, ihre Arbeiten ins Lächerliche zu ziehen. So heißt es etwa zu den beiden Gemälden von Pissarro und Courbet: »Die in Blau gelegte ›Gänsehirtin‹ zeigt eine so großartige stoffliche Behandlung, daß die Gänse ebensogut in dem Grün durchwachsenen Himmel als auf der Blau durchwebten Wiese sich ihre Nahrung suchen könnten. Das beste ist noch die courbetsche ›Landschaft‹, ein in der ›Flecken-Wirkung‹ gelungenes SchneeBild, welches denselben unruhigen Eindruck machen würde, wenn man es auf den Kopf stellt, was dem Hirsch gar nicht schaden würde, denn man würde denken, daß er sich vor Freude in der Watte, pardon Schnee wälze.«⁵² Auch diese Rezension schließt mit dem Wunsch, »daß keiner der hiesigen jungen Künstler sich ein Vorbild an diesen, allen künstlerischen Anforderungen ins Gesicht schlagenden Machwerken nimmt, denn dann wäre der Reiz, den diese Bilder auf unsere Lachmuskeln ausgeübt haben, zu teuer erkaufte.«⁵³

Daß man in der Lokalpresse das Argument der »Verführung der Jugend« immer wieder aufgriff, läßt darauf schließen, daß eine Beeinflussung der Weimarer Maler durch die Kunst ihrer französischen Kollegen bereits wahrgenommen werden konnte. Darauf deutet auch eine von Hermann Eichfeld verfaßte Rezension der III. Internationalen Jahresausstellung in München, auf der die Weimarer Maler zahlreich vertreten waren und, wie erwähnt, erstmals Werke Monets gezeigt wurden. Eichfeld fordert den Leser auf, die ausgestellten Werke von Hans Thoma denen der Weimarer gegenüberzustellen: »Man stelle daneben [Thoma] eines der

Bilder des als Heilsapostel des Lichts gepriesenen Claude Monet oder seiner Weimarer Nachahmer und man wird finden, daß sie, ganz abgesehen von der Leere des Inhalts, auch als technische Leistungen neben den lichtumfluteten Thomaschen Bildern nicht bestehen können.«⁵⁴ Weimar war also bereits im Sommer 1891 als Zentrum der Monetrezption verschrien. Der letzten, diffamierenden Rezension in der Weimarer Lokalpresse darf man nicht zuviel Gewicht beimessen. Sie steht immerhin gegen fünf Artikel, die der französischen Kunst aufgeschlossen bis wohlwollend gegenüberstehen. Eigentlich ist es überraschend, in der Weimarer Lokalpresse auf eine solch differenzierte und ausführliche Kritik der Moderne zu stoßen, denn es darf nicht verkannt werden, daß die Kunstdiskussion im wilhelminischen Kaiserreich stets eine politische Komponente beinhaltete, die jede Auseinandersetzung mit französischer Kunst in bedenkliche Nähe zum Landesverrat rückte.⁵⁵ Es scheint, als habe nur in Weimar, abseits des Machtzentrums Berlin und der Kunstmetropole München, die Rezeption des französischen Impressionismus in solch ruhigen Bahnen verlaufen können.

Unter dem 12. Juni 1891 findet sich im Tagebuch des Großherzogs Carl Alexander, dem Gründer der Kunstschule, eine lapidare Kritik an den drei in der »Permanenten« gezeigten Gemälden von Courbet, Pissarro und Sisley: »Été en ville voir Görtz avec lequel je visite l'exposition permanente. J'y vis des paysages français genre pleinairiste tombant dans le ridicule.«⁵⁶ Dabei war der Großherzog, seinem idealistischen Kunstideal

5 Gustave Courbet, Winterlandschaft mit Rehen, 1866, Musée des Beaux-Arts de Lyon.



anderen Version (Nr. 652) wurde am 23. Feb. 1891 von Boussod-Valadon an Widner, New York, verkauft, kann also nicht in Weimar gezeigt worden sein.

49 Slg. Mirbau, Paris; Pissarro, Ludovic Rodo u. Venturi, Lionello, Camille Pissarro. Son art – son oeuvre, 2 Bde., San Francisco 1989, Nr. 770; vgl. auch Pissarro, Joachim, Camille Pissarro, London 1993, Nr. 180.

50 Courbet verbrachte den Winter 1866/67 in seinem heimatlichen Ornans. Er ging oft auf die Jagd und wurde dabei zu einer ganzen Serie von Rehdarstellungen in winterlicher Landschaft angeregt. Vgl. Courthion, Pierre, L'opera completa di

Courbet, Milano 1985, Nr. 550–561.

51 v.S., Von der Ständigen Ausstellung, in: Weimarer Zeitung, 130, 6. 6. 1891.

52 G.L., Die Franzosen in der »Permanenten Ausstellung«, in: Zeitung Deutschland 43, 188, 12. 6. 1891.

53 Ebd.

54 Eichfeld, Hermann, Die dritte Münchener Jahresausstellung (II), in: Kunstwart 4, 21, 1890/91, S. 328f.

55 Siehe Anm. 28.

56 ThHStAW, HA A XXVI, No. 1991, Tagebuch Carl Alexander, 12. 6. 1891.

57 Pöthe 1998, S. 365–367, 370–372.

zum Trotz, stets bemüht gewesen, die Veränderungen in der Malerei der Weimarer Künstler zu verstehen. In seinen Tagebüchern finden sich sehr differenzierte, ausschließlich aus der eigenen Anschauung gewonnene Urteile über die Werke Hagens, Gleichen-Ruswurms, Brendels, Rohlf's und Kalckreuths.⁵⁷ Bei aller liberalen Gesinnung gingen ihm Pleinairismus und Impressionismus in ihrem Verzicht auf poetische Überhöhung und Verdichtung des primären Eindrucks und in ihrer Vermeidung einer konturbetonenden und glättenden Malweise aber doch zu weit.

In den kommenden Jahren wurden noch eine Reihe weiterer französischer Werke in der »Permanenten« gezeigt, so 1892 aus Anlaß der Goldenen Hochzeit des großherzoglichen Paares eine Sammlung ausländischer Bilder aus dem Besitz des Rotterdamer Kunstklubs, die auch zahlreiche Werke der Schule von Barbizon umfaßte.⁵⁸ In der Presse wurden vor allem die Arbeiten Daubignys positiv aufgenommen.⁵⁹ Im Februar 1893 waren noch eine *Tänzerin* von Edgar Degas sowie ein *Mädchen im Freien* des Symbolisten Henri Martin zu sehen.⁶⁰ Im Mai des folgenden Jahres wurden nochmals sechzehn, in der Lokalpresse nicht näher betitelte Arbeiten Henri Martins in Weimar gezeigt.⁶¹

Wichtiger als diese zuletzt genannten Ausstellungen für die Entwicklung einer impressionistischen Landschaftsmalerei in Weimar werden die 1891/92 in der »Permanenten« gezeigten Arbeiten Paul Baums aus Knokke-sur-mer gewesen sein. Paul Baum hatte 1887 Weimar verlassen und war in sein heimatliches Dres-

den zurückgekehrt, nachdem er seit 1878 an der Weimarer Kunstschule unter Theodor Hagen gelernt hatte.⁶² In Weimar hatte man ihm wegen seiner Vorliebe für die Darstellung grauer Herbst- und Regentage den Spitznamen »grauer Baum« gegeben.⁶³ Doch auch in Dresden und Dachau, wo er die Sommermonate verbrachte, vermochte Baum noch nicht, von der in der Reduktion der Farbskala restriktiven Weimarer Tonmalerei loszukommen.⁶⁴ Erst eine Reise nach Paris im Februar 1890, die ihn in Kontakt mit dem französischen Impressionismus brachte, und der Sommeraufenthalt im belgischen Künstlerdorf Knokke-sur-mer brachte die ersehnte Farbaufhellung.⁶⁵ In Weimar waren seit Anfang Dezember 1891 drei der dort entstandenen Arbeiten zu sehen: *Kornernte (Nachmittagssonne)*, *Dünenweg (Nachmittagssonne; Kat. 14)* und *Felder im Herbst*. Im Juli 1892 wurden nochmals vier in Belgien entstandene Arbeiten Baums in Weimar gezeigt: *Häuser in den Dünen*, *Frühlingslandschaft*, *Fallende Blätter* und *Kornernte*.⁶⁶ Im Dezember folgten drei in der Lokalpresse nicht näher bezeichnete Landschaften.⁶⁷

Es ist erstaunlich zu beobachten, daß Baum außerhalb Weimars einen impressionistischen Stil entwickelte, der ganz ähnliche Tendenzen aufweist wie der seiner Weimarer Kollegen. Baum hatte seine reduktionistische Herangehensweise an die Natur noch gesteigert. Bei dem im Dezember 1891 gezeigten Bild *Dünenweg (Nachmittagssonne)* etwa ist nur ein sich über die

6 Paul Baum, *Weg nach Niedergrunstedt, 1886, Kunstsammlungen zu Weimar.*



58 Ausstellung zur Feier der Goldenen Hochzeit Ihrer Kgl. Hoheit des Großherzogs und der Frau Großherzogin von Sachsen, Weimar 1892.

59 N.N., Über die Festveranstaltung in der Ständigen Ausstellung, in: Weimarer Zeitung, 245, 18. 10. 1892.

60 Zeitung Deutschland, 12. 2. 1893; Weimarer Zeitung, 12. 2. 1893. Lediglich die Arbeit Martins ließ sich bestimmen. Siehe: Kat. Henri Martin (1860–1943), Ausst. Ecole des beaux-arts de la ville de Toulouse, Toulouse 1983, Nr. 15: Belle jeune fille marchant à travers les champs une fleur à la main, 1889, Privatsammlung.

61 Weimarer Zeitung, 16. 5. 1894.

62 Hitzeroth 1988, S. 369.

63 Scheidig 1991, S. 90.

64 Hitzeroth 1988, S. 369.

65 Ebd., S. 369–374.

66 In der Lokalpresse werden nur zwei Bilder, eine Kornernte in *Nachmittagssonne* sowie ein *Dünenweg*, aufgeführt; vgl. Zeitung Deutschland 43, 399, 13. 12. 1891 bzw. Weimarer Zeitung, 292, 13. 12. 1891; Scheidig 1965, S. 318: Kommissionsbuch I (wie Anm. 36), fol. 32, 5. 12. 1891, nennt noch ein drittes Gemälde, nämlich *Felder im Herbst*; Scheidig 1991, Ausst.-Verzeichnis; vgl. insbes. Hitzeroth 1988, H 9 v; H 30 v; G 3 v; H 35 v.

ganze Breite des Bildes erstreckender Dünenrücken in Nabsicht dargestellt, hinter dem die Dächer zweier Häuser auftauchen (Kat. 14). Das Bild ist aus zahlreichen pastosen, dicht nebeneinander gesetzten Farbstrichen aufgebaut, deren Buntwerte nicht von vornherein gedämpft, sondern lediglich in Hinblick auf eine farbliche Gesamtharmonie des Bildes aufeinander abgestimmt sind. In den 1880er Jahren hatte Baum seine Galeriebilder, etwa den *Weg nach Niedergrunstedt* von 1886 (Abb. 6), noch durch eine Fülle von Zeichnungen vorbereitet, das Bild in den Details sorgfältig ausgeführt und auf eine nuancenreiche Abstufung der Braun- und Grauwerte geachtet. Nun wagte er auch bei einem zur öffentlichen Ausstellung bestimmten Bild den unmittelbaren Zugriff auf die Natur in einer spontanen, dynamischen Malweise.

Die von Paul Baum 1891 und 1892 in Weimar ausgestellten impressionistisch anmutenden Arbeiten werden auf seine ehemaligen Weimarer Kollegen nicht ohne Wirkung geblieben sein und haben sie in ihrem Streben nach entfesselter Verwendung der Farbe und einem reduktionistische Bildaufbau bestärkt.

Der Weimarer Impressionismus

Wenn man Christian Rohlf, Paul Baum, Theodor Hagen und Ludwig von Gleichen-Russwurm spätestens mit Beginn der 1890er Jahre als Impressionisten bezeichnen kann, dann ist damit nicht nur ihre Neigung zu Farbaufhellung und Dynamisierung des Malakts sowie ihr gesteigertes Interesse an Lichtphänomenen gemeint. Vielmehr steht der Begriff »Impressionismus« bei diesen Weimarer Malern auch für einen zunehmenden Verzicht auf die durch die Tradition vorgegebenen Kompositionsmittel wie innere Rahmung, Ausgewogenheit der Bildhälften, Dreiteilung der Landschaftsgründe, Farbperspektive und vieles mehr. Den Darstellungen, auch der weiträumigen Landschaft, haftet nicht selten etwas Ausschnitthaftes, Fragmentarisches an. Es scheint, als hätten sich die Weimarer Künstler in ihren Bildern zunehmend an der menschlichen Wahrnehmung und deren lediglich ausschnitthafter Erfahrung von Wirklichkeit orientiert. Das Landschaftsbild gilt ihnen nicht mehr als ein in sich abgeschlossener Kosmos im Kleinen, der exemplarisch auf die umfassende Ordnung der Natur verweist, sondern nur noch als Wiedergabe eines Ausschnitts in seiner momentanen Erscheinung.⁶⁷

Aufgrund ihrer langjährigen Erfahrungen mit der Pleinairmalerei vermochten die Weimarer Maler die Neuerungen des französischen Impressionismus auf dem Gebiet der Farbaufhellung und Wirklichkeitserfassung als Weiterentwicklungen ihrer eigenen Bestrebungen zu begreifen. Allerdings führte die Auseinandersetzung mit den ausgestellten Bildern der Moderne bei ihnen nicht zu einer Übernahme der neuartigen Kunstanschauungen und Arbeitstechniken. Vielmehr hatten die ausgestellten Bilder katalytische Wirkung: Sie bestärkten die Weimarer Maler darin, die in ihrer Kunst bereits angelegten Entwicklungspotentiale voll auszu-schöpfen.

In den 1890er Jahren verstärkt sich in den Bildern von Rohlf der Hang, nah an die Motive heranzurücken und den Bildausschnitt sehr eng zu fassen. Das Gemälde *Ilmbrücke in Weimar* von 1892 (Kat. 20) zeigt die Schloßbrücke in extremer Nabsicht. Rohlf hatte in den 1880er Jahren mehrfach die Weimarer Schloßbrücke mit der dahinterliegenden Kegelbrücke in planparalleler Anordnung gemalt, wobei er stets auf eine landschaftliche Einbettung geachtet hatte. In der Fassung von 1892 wird nun auf einen in die Ferne gehenden Durchblick verzichtet. Es scheint, als habe sich der Künstler an einem ihm vertrauten Motiv ganz auf die Erfassung unterschiedlicher Lichtwirkungen durch eine differenzierte Art des Farbauftrags konzentrieren wollen: Die Spiegelungen auf dem ruhigen Wasser werden durch Überlagerung vertikaler und horizontaler Farbstreifen dargestellt, die flimmernden Lichtreflexe unterhalb der Brüstung durch feine Strichlagen in roten, weißen und violetten Tönen, das Aufschimmern des Laubs im Sonnenlicht durch unstrukturierte und richtungslose breite Farbflecken unterschiedlich hellen Grüns. Rohlf ist in diesem Bild ganz Impressionist. Der Schwerpunkt der Darstellung verlagert sich von der Erfassung des Faktischen zur Ergründung des die Erscheinung Bewirkenden, des Lichts.

In seinem Bild *Belvederer Allee im Hochsommer* von 1898 geht Rohlf noch einen Schritt weiter in der fragmentarischen Behandlung des Motivs und der Beschränkung der Darstellung auf die Erfassung eines Lichtphänomens, hier des unregelmäßigen Lichteinfall durch eine Reihe von Kastanienbäumen (Kat. 21). Ludwig von Gleichen-Russwurm wählt meist die fränkisch-thüringische Hügellandschaft als Motiv. Der Bauer bei Verrichtung seiner Arbeit bildet dabei einen

67 Zeitung Deutschland 44, 398, 18. 12. 1892.

68 Zur Annäherung von Landschafts- und Wahrnehmungsbild im 19. Jahrhundert: Busch, Werner, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 289.

integralen Bestandteil des Landschaftsbildes. Nur selten hat er auch ausgelassene, ihre Freizeit genießende Spaziergänger dargestellt, wie etwa bei dem Gemälde *Spaziergang unter blühenden Apfelbäumen* von 1893 (Kat. 4). Diese durchlichteten sommerlichen Landschaften in ihrer lockeren, strichelnden Pinselschrift erinnern an Monets Darstellungen städtischer Sommerfrischler an der Seine oder im Umland von Paris aus den 1870er Jahren. Gleichen-Russwurms Arbeiten der 1890er Jahre zeigen im Bildaufbau meist einen einheitlichen Zug. Die Landschaft ist in zwei streng bildparallele Zonen geteilt, an die sich der Himmel anschließt, der ein Drittel, manchmal auch die Hälfte der Bildfläche einnimmt. Der Künstler zeigt, im Gegensatz zu Rohlf's, eine deutliche Vorliebe für den Fernblick, für die Darstellung der Weite der Landschaft, wofür seine *Sommerliche Flußlandschaft* aus dem Jahre 1892 als Beispiel stehen mag (Kat. 7). Während in den früheren Arbeiten, wie etwa dem großformatigen Bild *Der Schäfer* von 1887, der Mensch noch seine dominante Stellung gegenüber der Natur behauptet, erscheint er in den Werken der 1890er Jahre der Landschaft gleichgeordnet (Abb. 7). Das alte Thema der existentiellen Bindung des bäuerlichen Menschen an die Natur, das Gleichen-Russwurm seit den 1870er Jahren beschäftigt, erfährt eine Verschiebung: Nicht mehr der Mensch in seiner Prägung durch die landwirtschaftliche Arbeit steht wie bei Max Liebermann im Vordergrund, sondern die Landschaft in ihrer Formung durch den Menschen. Es stellt sich die grundsätzliche Frage, ob diese Bilder, die ein intaktes Verhältnis zwischen Mensch und Natur

in einer Zeit entwerfen, die im Begriff ist, diesen Zusammenhang durch die fortschreitende Industrialisierung aufzulösen, nicht als idyllische Retrospektionen gewertet werden müssen. Allerdings erscheinen sie gerade darin modern, daß sie der eigenen Zeit eine Lebens- und Arbeitsform, die zunehmend als veraltet und überholt erachtet wurde, als kritisches Korrektiv entgegenhalten. Ein solcher dialektischer Gesellschaftsbezug ließe sich auch an Leopold von Kalckreuths zahlreichen Bauerndarstellungen aufzeigen, wofür als Beispiel sein unvollendet gebliebenes Bild *Kartoffelbuddlerinnen* stehen kann (Kat. 12).⁶⁹

Den wohl tiefgreifendsten Wandel in seiner Kunst hat Theodor Hagen vollzogen. Der genaue Zeitpunkt seines Übergangs zum Impressionismus ist jedoch schwerer als bei den übrigen Weimarer Malern zu bestimmen, da er seine Werke so gut wie nie datierte.⁷⁰ Einen Hinweis könnte die Veränderung der Titel der zu Ausstellungen geschickten Werke geben. Bis 1888 nennen die Bildtitel meist die Gegend, in der das dargestellte Motiv liegt, etwa *Motiv von der Gotthardstraße*, *Auf den Dünen bei Scheveningen* oder *Burg Runkel an der Lahn*.⁷¹ 1889 und 1890 tauchen erstmals Bildtitel auf, die keinen spezifischen Landstrich mehr benen-



7 Ludwig v. Gleichen-Russwurm, *Schäfer (Heimkehr)*, 1887, Kunstsammlungen zu Weimar.

69 Barbara Lange-Pütz hat in ihrer Dissertation dargestellt, daß um 1890 eine zunehmend positive Rezeption des Naturalismus in weiten Teilen der deutschen Kunstkritik einsetzt. In deren Zuge seien vor allem Leopold von Kalckreuths Darstellungen bäuerlichen Lebens als Metaphern wahrhaft »menschlichen Daseins« verstanden worden. (Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland: eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift »Kunst für Alle«, Diss. phil. Bonn 1986, Bonn 1987, S. 109).

70 Ein Œuvrekatalog liegt bis jetzt nicht vor. Christa-Maria

Dreißiger, Leipzig, und der Verfasser planen die Erarbeitung einer Monographie zu Theodor Hagen auf der Grundlage des Nachlasses, der 1999 dem Goethe- und Schiller-Archiv sowie dem Goethe-Nationalmuseum in Weimar übergeben wurde.

71 Vgl. das Verzeichnis in: Boetticher 1979, Bd. I,1, S. 469, Nrn. 7, 11, 24.

nen, etwa *Kiefern am Stoppelfeld* und *Ackerland bei Abendstimmung*.⁷² Die Kritik registrierte, daß Hagen mit dem zuletzt genannten Werk in eine neue Schaffensphase eingetreten war.⁷³

Im Verlauf der 1890er Jahre überwindet Hagen endgültig seine früher gehegte Vorliebe für Motive aus den Schweizer und Tiroler Alpen, der holländischen Küste und der Rhein- und Lahngegend, um sich ganz auf die Landschaft in seinem Weimarer Umfeld zu konzentrieren. Hatte die Kritik Anfang der 1880er Jahre im Angesicht der oft in einem kräftigen, altmeisterlichen Hell-dunkel gehaltenen Landschaften Hagens noch von einem »Schwarzsehen der Natur« gesprochen, so wurde seit den 1890er Jahren jene »blonde«, aus zarten aufgehellten Grün-, Rosa- und Blautönen gebildete Farbigeit für Hagens Werke charakteristisch.⁷⁴

Hagen hat in seiner impressionistischen Spätphase – er war 1890 fast fünfzig Jahre alt – sowohl extrem nahsichtige und ausschnittshafte Bilder, vor allem Waldinterieurs, gemalt als auch Werke geschaffen, die die Landschaft in ihrer Weite und Ausdehnung von einem abgerückten Standpunkt aus darstellen. Das wohl zu Beginn der 1890er Jahre entstandene Bild *An der Windmühle bei Weimar* ist in seiner Ausschnittshafteit noch moderat, doch fällt die Vielfalt der angeschnittenen Landschaftselemente ins Auge: links die Ecke eines Ackers, rechts eine von Bäumen umsäumte Wegbiegung, in der Ferne ein nach links abfallender Hügelrücken mit einer Mühle darauf (Kat. 9). Die Bildelemente führen den Blick aus dem Gemälde hinaus, keine innere Rahmung lenkt auf ein zentrales Motiv.

8 Carl Bantzer, *Gebergrundlandschaft*, 1894, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister.



72 Ebd., Nrn. 25, 28.

73 Nissen, Momme, Zweite Münchener Jahresausstellung, in: *Kunstwart* 3, 22, 1889/90, S. 345–347; Janitschek, H., Von moderner Malerei. Nachwort zur zweiten Münchener Jahresausstellung (III), in: *Die Nation* 7, 9, 1889/90, S. 132–136; Bierbaum, O. J., Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1890, 2 Theile, München 1890, hier: Teil I, S. 19. 74 Pietsch, Ludwig, Die Düsseldorf-er Kunst- und Gewerbeausstellung, in: *Die Gegenwart* 17, 29, 1880, S. 40–43; Redtslob, Edwin, Nekrolog: T. Hagen, in: *Kunstchronik u. Kunstmarkt* 54, NF 30, 1, 21. 2. 1919, S. 396–398.

Gerade die Mitte des Bildes bleibt unbetont. Die Landschaftselemente bekommen nicht durch eine vorgefaßte kompositorische Ordnung, ein räumliches Hintereinander von Vorder-, Mittel- und Hintergrund oder eine hierarchische Abstufung auf ein Hauptmotiv hin, ihren Platz auf der Bildfläche zugewiesen. Vielmehr erweckt ihre Anordnung den Anschein eines zufällig vorgefundenen Nebeneinanders. Die lediglich partielle Wiedergabe der Bestandteile einer Landschaft, ihre zum Teil starke Verkürzung auf den vorderen Bildrand zu und die strichelnde Pinselschrift werden der Dynamik einer realen Seherfahrung gerecht.

Auch bei Hagen wird die Landschaft als eine durch den Menschen geformte und genutzte dargestellt. Oft sind Spuren bäuerlicher Arbeit zu sehen, etwa Heugarben oder gepflügte Äcker. Allerdings taucht der Mensch, sei es Bauer oder Spaziergänger, im Vergleich zu Gleichen-Russwurm nur vereinzelt auf. Während Gleichen-Russwurm die bäuerliche Lebensform als exemplarisch für ein harmonisch-intaktes Verhältnis des Menschen zur Natur herauszustellen sucht, wird von Theodor Hagen die Beziehung zwischen Mensch und Natur nicht weiter problematisiert. Die Landschaft erscheint, durch die genaue Erfassung ihrer Topographie und momentanen atmosphärischen Situation, als vertrautes heimatliches Umfeld, das dem Menschen unbeschränkt zu seiner Muße und ökonomischen Nutznießung zur Verfügung steht.

Weimar, ein Zentrum impressionistischer Landschaftsmalerei

Man kann, für die frühen 1890er Jahre, Weimar als ein Zentrum impressionistischer Landschaftsmalerei in Deutschland bezeichnen. Zwar blieb die Ausstrahlung der Weimarer Impressionisten Christian Rohlf's, Ludwig von Gleichen-Russwurm und Theodor Hagen auf ihr künstlerisches Umfeld gering, doch erstmals in Deutschland praktizierten mehrere an einem Ort arbeitende Künstler eine Landschaftsmalerei impressionistischer Ausrichtung, die zudem durch Theodor Hagens Professur ihre Verankerung im Lehrbetrieb einer deutschen Kunstschule erhielt. Aus Hagens Schülerkreis folgten vor allem Berthold Paul Förster, J. W. Jürgens, Franz Horadam und Carl Krummacher der gewandelten Kunstauffassung ihres Lehrers.⁷⁵ Im Umkreis von Christian Rohlf's begann Carl Arp um 1900 in kräftig leuchtenden Farben zu malen.⁷⁶ Ein Blick auf den Ent-

wicklungsstand der deutschen Landschaftsmalerei in den 1890er Jahren kann zeigen, daß sich eine ähnliche Verbindung von impressionistischen Landschaftsmalern erst Mitte des Jahrzehnts in Dresden herausbildete, als zahlreiche Landschaftler begannen, im Goppelner Grund zu arbeiten, und Gotthardt Kuehl und Carl Bantzer an die dortige Akademie berufen wurden.

Im Schaffen der drei großen deutschen Impressionisten Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt hat die Landschaftsmalerei erst weit nach der Jahrhundertwende eine nachhaltige Rolle zu spielen begonnen, da ihre Bestrebungen vorrangig dem Figurenbild galten. Die Darstellung des Menschen in der Landschaft war ein zentrales Anliegen Liebermanns, sowohl in seinen Arbeiter- und Bauernbildern der 1870er bis 1890er Jahre wie in seinen Sportbildern, die verstärkt um die Jahrhundertwende einsetzten. Doch reine Landschaftsbilder hat Liebermann erst ab etwa 1910 in den Ansichten seines Hausgartens am Wannsee und der Dünen und Gärten im holländischen Nordwijk geliefert. Lovis Corinth trat in den 1890er Jahren vor allem als Historienmaler hervor. Daneben entwickelte er sich zu einem einfühlsamen und äußerst produktiven Porträtisten. Die Landschaft spielt zu dieser Zeit bei ihm nur eine marginale Rolle. Erst mit seinen ab 1918 einsetzenden Walchenseebildern tritt diese Gattung in den Vordergrund. Ähnliches ließe sich zu Slevogt sagen, der mit Bildern wie *Danae* von 1895 oder *Scheherezade erzählt* von 1897 erstes Aufsehen erregte. Seine kleinformatigen Landschaftsbilder aus Capri von 1890 und seine Skizzen aus Neukastel, die um dieselbe Zeit einsetzen, können als die ersten bescheidenen Anfänge einer 1909 beginnenden vertieften Auseinandersetzung vor allem mit der pfälzischen Landschaft um Neukastel und Godramstein, den beiden Wohnsitzen seiner Schwiegereltern, gelten.⁷⁷

In München entwickelte zu Beginn der 1890er Jahre Wilhelm Trübner eine impressionistisch zu nennende Landschaftsmalerei, nachdem er sich seit den späten 1870er Jahren hauptsächlich mit literarischen und religiösen Sujets beschäftigt hatte.⁷⁸ 1889 setzt eine Reihe von Ansichten des Heidelberger Schlosses den Anfang zu einer Vielzahl von Landschaftsserien, in deren Mittelpunkt meist ein pittoresker, altehrwürdiger Bau steht, so etwa 1891 das Kloster Frauenchiemsee oder 1892 das Kloster Seeon.⁷⁹ Doch nur in wenigen Werken schafft es Trübner, trotz breiter, pastoser Pinselschrift,

das Veduten- und Panoramahafte zugunsten eines unkonventionellen Blicks auf das Motiv zurückzudrängen.

Eine dem Weimarer Impressionismus vergleichbare Landschaftsmalerei bildete sich in den frühen 1890er Jahren nur bei einer Gruppe von Dresdener Malern heraus, die das Dorf Goppeln südlich der sächsischen Residenzstadt zu ihrem sommerlichen Studienort gewählt hatten.⁸⁰ Es ist vielleicht kein Zufall, daß zwei Mitglieder der Gruppe Weimarer Schulung genossen hatten: Wilhelm Ritter 1883/84 und Paul Baum 1878–1887. Die wichtigsten weiteren Mitglieder dieses Kreises waren Wilhelm Claudius, Robert Sterl und vor allem Carl Bantzer. Bantzer, der an der Berliner und Dresdner Akademie ausgebildet worden war, hatte Anfang der 1890er Jahre durch seine figurenreiche und aufwendig vorbereitete Komposition *Abendmahl in einer hessischen Dorfkirche* Aufsehen erregt, an der er 1889 bis 1892 gearbeitet hatte.⁸¹ Nebenbei entstanden die ersten Landschaften im Goppelner Grund, auf den ihn Wilhelm Claudius aufmerksam gemacht hatte.⁸² Solche Bilder wie *Wiesenhang im Vorfrühling*, 1893 datiert, oder *Im Gebergrund* von 1894 (Abb. 8), die sich im wesentlichen auf die Darstellung einer bis unter den oberen Bildrand reichenden, vom Sonnenlicht beschienenen Wiesenfläche beschränken, sind in der Reduktion der motivischen Komplexität, in der Vorliebe für die gesteigerte Nahsicht und in der Konzentration auf die Erfassung von Lichtphänomenen zahlreichen Weimarer Arbeiten vergleichbar. Vor allem Wilhelm Ritter hat ganz in derselben Art gearbeitet. Als Gotthardt Kuehl, der von 1878 bis 1889 in Paris gelebt und dort den Impressionismus in sich aufgesogen hatte, 1895 an die Dresdener Akademie berufen wurde, setzte er 1896 die Anstellung Carl Bantzers als Leiter einer Malklasse an der Akademie durch.⁸³ Damit war die impressionistische Landschaftsauffassung nicht nur in Weimar, sondern auch in Dresden akademisch sanktioniert.

75 Die Kunstsammlungen zu Weimar bewahren ein dickleibiges, großformatiges Festalbum, das Hagen 1896 aus Anlaß seines 25jährigen Dienstjubiläums von seinen Schülern überreicht wurde. Das Album gibt Aufschluß darüber, inwieweit sich eine impressionistische Kunstauffassung in seinem Schülerkreis durchgesetzt hatte. Die Arbeiten der genannten Künstler auf fol. 34, 8, 5 und 20.

76 Kat. Malerschule 1960, S. 64.
77 Imiela, Hans-Jürgen, Max Slevogt, Karlsruhe 1968, S. 141–153; Roland, Berthold, Max Slevogt. Pfälzische Landschaften, München 1991, bes. S. 10.

78 Rohrandt, Klaus, Wilhelm Trübner und die Künstlerische Avantgarde seiner Zeit, in: Kat. Wilhelm Trübner 1851–1917, Ausst. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Hypo-Kulturstiftung München, 1994/95, München 1994, S. 37–50, S. 45.
79 Ebd., S. 46.

80 Krüger 1976, S. 130–135.

81 Kat. Bantzer 1977, Nr. 9.

82 Zu Bantzers Goppelner Zeit vgl. Küster, Bernd, Carl Bantzer, Marburg 1993, S. 59–66.

83 Altner, Manfred u. Proksch, Kurt, Die Königliche Kunstakademie zwischen Reichsgründung und erstem Weltkrieg (1871–1918), in: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764–1989), Dresden 1990, S. 184–190.



*Kat. 1 Claude Monet
Ruderboot auf der Seine bei
Jeufosse (Barque sur la Seine à
Jeufosse)
1884, Öl/Lwd; 60 x 73 cm
sign. u. dat. u. l.: Claude Monet 84
Privatbesitz, Courtesy Galerie
Roundell, London.*

*Prov.: Emil Heilbut; 1900 Du-
rand-Ruel, Paris; 1994 Christie's,
London, Versteigerung an Privat-
besitz..*

*Lit.: Wildenstein 1996, Bd. 2,
Nr. 915.*

Dargestellt ist die Seine bei Jeufosse, einer Ortschaft in der Nähe von Giverny, jenem rund 50 Kilometer nordwestlich von Paris am unteren Flußlauf der Seine gelegenen Dorf, in dem sich Monet ab 1883 einen Landsitz aufbaute und seinen später berühmt gewordenen Garten mit Seerosenteich anlegte. Das Bild, das im Herbst 1884 entstand, ist in einer für Monet ungewöhnlich dunklen, bräunlich-grünen Palette gehalten und teilweise mit stark verdünnten, ineinanderfließenden Farben gemalt.

Das Bild gehört zu den drei Werken Claude Monets, die der Kunstkritiker Emil Heilbut während seiner Anfang 1889 in Weimar gehaltenen Vorträge über neuere französische Malerei den Weimarer Künstlern vorstellte. Eine biographische Notiz von Christian Rohlf's belegt, welcher starken Eindruck diese aus Heilbut's Privatsammlung stammenden Werke Monets bei den Weimarer Malern hinterlassen haben. Besonders der breite, dynamische Farbauftrag, der, unbekümmert um das einzelne Detail, darauf zielt, eine atmosphäri-

sche Gesamtwirkung einzufangen, wird die Weimarer Maler fasziniert haben, die bei aller pleinairistischen Technik noch eine große Vorliebe für das Graphisch-lineare und präzise Durchgestaltete hegten. Auch die atmosphärisch bedingte, doch bei Monet sehr weitgehende Auflösung der Konturen und das Verwischen der Grenzen zwischen Uferböschung, Wasserfläche und der an der hinteren Flußbiegung ansteigenden Anhöhe von Gibet werden die Weimarer als gewagt und neuartig empfunden haben. HZ



*Kat. 3 Camille Pissarro
Liegendes Mädchen am Rasenhang
1882, Öl/Lwd; 64,5 x 78 cm
sign. u. dat. u. l.: C. Pissarro 82
Kunsthalle Bremen,
Inv. 960-1967/8.*

*Prov.: Sammlung Oelze, Amsterdam; 1967 Kunsthalle Bremen.
Lit.: Kat. Hundertmal Kunst für
Jedermann, Ausst. Kunsthalle
Bremen, 1982, Nr. 31.*

Kat. 2 *Claude Monet*

Das Haus des Fischers in Varengeville (Sur la falaise, Varengeville) 1882, Öl/Lwd; 60 x 78 cm
sign. u. dat. u. r.: *Claude Monet 82*
Museum Boijmans Van Beuningen
Rotterdam, Inv. 1544 (MK).

Prov.: Juni 1882 Durand-Ruel, Paris; August 1883 Georges Petit; 1889 Claude-Lafontaine, Paris; 1919 Durand-Ruel, Bernheim-Jeune und Georges Petit, Paris; 1920 Bernheim-Jeune, Paris; Paul Cassirer, Berlin; 1928 aus den J. P. van der Schilden Fonds erworben vom Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Lit.: Wildenstein: 1996, Bd. 2, Nr. 732; Scheidig 1971, S. 91 f.

Das steinerne Zöllnerhäuschen, auf halbem Wege zwischen Varengeville und Pourville an der normannischen Felsküste gelegen, war während der unter Napoleon I. gegen England verhängten Kontinentalsperre errichtet worden. Die nun von Fischern genutzte Behausung diente im Sommer 1882 Claude Monet mehrfach als Motiv (Wildenstein 1979, Nr. 730-743). Monet hat erst um 1890 begonnen, Darstellungen desselben Motivs unter wechselnden Tages- und Jahreszeiten als Serien aufzufassen und anzulegen, es sei nur an seine berühmten Heuschöber-Serien von 1890 erinnert. Doch kündigte sich diese serielle Arbeitsweise schon zu Beginn der 1880er Jahre mit den zahlreichen, von demselben Standpunkt aus gemalten Ansichten der Kirche von Varengeville oder des nahegelegenen Zöllnerhäuschens an.

Von einem bewachsenen Felsvorsprung aus geht der Blick hinüber zu dem auf einem Felsgrat stehenden Fischerhäuschen und weiter auf

das flache Meer, das am Horizont mit dem Himmel zu verschwimmen scheint. Monet hat das Motiv unter den atmosphärischen Bedingungen eines schönen Sommertags aufgenommen. Ein gleißendes, aber warmes Licht nimmt der zerklüfteten Felsküste das Bedrohliche, die See, auf der drei Segelboote in der Ferne schwimmen, ist ruhig und unbewegt, auch oben auf den Felsen geht nur eine leichte Brise durch das Schilfgras. Die in der Landschaftsmalerei durchaus übliche Staffelung der Landschaftsgründe ist hier auf die Spitze getrieben durch das unvermittelte Hinter- und Übereinanderstellen der vom unteren Bildrand weg steil ansteigenden Felswand und der glatten, sich in die Tiefe erstreckenden Meeresfläche.

Scheidig hielt das hier besprochene Gemälde aus Rotterdam für das im Juni 1890 in der »Permanenten Kunstausstellung« in Weimar gezeigte Gemälde Monets. Dagegen spricht, daß schon der Bildtitel *La cabane sur la falaise, Varengeville*

mit dem in der Weimarer Lokalpresse angegebenen Titel *Strand von Pourville* nicht übereinstimmt. Zudem wurde, den Angaben bei Wildenstein zufolge, das Rotterdamer Bild bereits im Sommer 1889 durch die Pariser Galerie Georges Petit an Claude-Lafontaine verkauft. Ich bin daher der Ansicht, daß ein anderes, ebenfalls 1882 entstandenes Gemälde Monets damals in Weimar gezeigt wurde: das heute in Chicago befindliche Bild *Promenade sur la falaise, Pourville* (Wildenstein 1979, Nr. 758; vgl. Abb. 3). Die Ähnlichkeiten zwischen diesem Bild und dem im Sommer 1890 entstandenen Gemälde *Auf den Klippen von Helgoland* (Kat. 6) von Ludwig von Gleichen-Russwurm könnten ein Indiz dafür sein, daß das Chicagoer Bild in Weimar gezeigt wurde. Trotz dieser Unwägbarkeiten vermag das Rotterdamer Bild stellvertretend für das tatsächlich in Weimar ausgestellte Werk Monets stehen. HZ





*Kat. 4 Ludwig von Gleichen-Russwurm
Spaziergang unter blühenden
Apfelbäumen
1893, Öl/Lwd; 86 x 129 cm
sign. u. dat. u. r.: Gleichen-
Russwurm W. Mai 93
Städtische Galerie Würzburg,
Inv. E 2760.*

*Kat. 6 Ludwig von Gleichen-
Russwurm
Auf den Klippen von Helgoland
um 1890, Öl/Lwd; 86 x 127,5 cm
sign. u. l.: Gleichen-Russwurm
Kunstsammlungen zu Weimar,
Inv. G 613 (o. Abb.).*

*Prov.: Sammlung Lipperheide
1891; Großherzogliches Museum
für Kunst und Kunstgewerbe
Weimar.*

*Kat. 7 Ludwig von Gleichen-
Russwurm
Sommerliche Flußlandschaft
(Franken)
1892, Öl/Lwd; 55 x 76 cm
sign. u. dat. u. r.: Bonmland Mai 92
G.R.
Kunstsammlungen zu Weimar,
Inv. G 407.*

*Prov.: Geschenk des Künstlers
(vor 1894) an das Großherzogliche
Museum Weimar (o. Abb.).*

Kat. 5 Ludwig von Gleichen-
Russwurm
Bauernpaar beim Heuwenden
1889, Öl/Holz; 33 x 43 cm
sign. u. dat. u. r.: Bonnland 1889
Städtische Galerie Würzburg,
Inv. E 2750.



Kat. 8 Karl Buchholz
Herbstwald bei Sonnenuntergang
1881, Öl/Lwd; 93 x 122 cm
sign. u. dat. u. r.: K. F. Buchholz.
1878.
Kunstsammlungen zu Weimar,
Inv. L 934/60.

Prov.: Großherzogliches Museum
für Kunst und Kunstgewerbe
Weimar.





Kat. 9 Theodor Hagen
An der Windmühle bei Weimar
 um 1890, Öl/Lwd; 76 x 101 cm
 unbez.
 Kunstsammlungen zu Weimar,
 Inv. G 660.

Prov.: 1918 zusammen mit Inv.
 G 661 im Tausch gegen zwei ande-
 re Gemälde des Künstlers (Inv.
 G 466, G 641) von der Witwe des
 Künstlers erworben.



Kat. 10 Theodor Hagen
Partie an der Ilm im Weimarer
Park
 um 1900, Öl/Lwd; 70 x 113 cm
 sign. u. l.: Th. Hagen, WM.
 Thüringer Landesmuseum
 Heidecksburg, Rudolstadt,
 Inv. M 536.



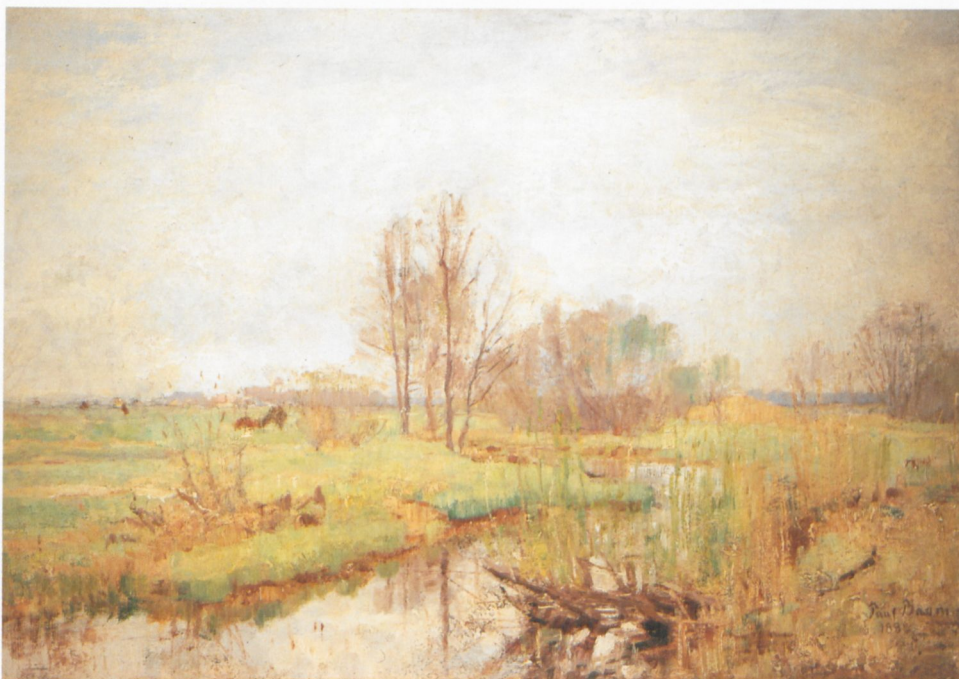
*Kat. 11 Theodor Hagen
Kirschbachtal bei Weimar
um 1900, Öl/Lwd; 110,8 x 90,3 cm
sign. u. r.: Th. Hagen
Kunstsammlungen zu Weimar,
Inv. G 662.*

*Prov.: 1919/20 von Paul Westphal
erworben.*



*Kat. 12 Leopold Graf von
Kalckreuth
Kartoffelbuddlerinnen
1890, Öl/Lwd; 64 x 80 cm
unbez.
Kunstsammlungen zu Weimar,
Inv. G 699.*

*Prov.: vor 1924 von Hans Arp
erworben.*



*Kat. 13 Paul Baum
Junge Bäume am Bach im Frühling
in weiter Wiesenlandschaft bei
Dachau
1888, Öl/Pappe; 38,5 x 55 cm
sign. u. dat. u. r.: Paul Baum 1888
Privatbesitz.*

*Lit.: Hitzeroth 1988, F 5,
Abb. S. 115..*

Das Gemälde wurde im Juli 1892
unter dem Titel Frühlingslandschaft
in der »Permanenten Ausstellung«
in Weimar gezeigt.

*Kat. 14 Paul Baum
Dünenweg (Vorfrühling an der
belgischen Grenze)
um 1890, Öl/Lwd; 61,5 x 78,6 cm
sign. u. r.: Paul Baum
Marburger Universitätsmuseum
für Kunst und Kulturgeschichte.*

*Lit.: Hitzeroth 1988, H 30,
Abb. S. 141..*

Im Dezember 1891 war diese Land-
schaft unter dem Titel Dünenweg –
Nachmittagssonne in der »Perma-
nenten Ausstellung« in Weimar zu
sehen.



*Kat. 15 Paul Baum
Erntefelder in Flachlandschaft
1892, Öl/Lwd; 39,5 x 46 cm
unbez.
Staatliche Museen Kassel,
Inv. AZ 1892.*

*Lit.: Hitzeroth 1988, H 18,
Abb. S. 134.*

Die Erntefelder hingen im Juli 1892
unter dem Titel Kornernete in der
»Permanente Ausstellung« in Wei-
mar.





*Kat. 16 Paul Baum
Sonnige Flachlandschaft mit
abgeerntetem Getreidefeld
um 1890, Öl/Lwd; 28,5 x 38,5 cm
unbez.
Staatliche Museen Kassel,
Inv. AZ 3142.*

*Lit.: Hützeroth 1988, H 11,
Abb. S. 131.*

Als Kornernte – Nachmittagssonne
hing dieses Gemälde im Dezember
1891 in der »Permanenten Ausstel-
lung« in Weimar.



*Kat. 17 Paul Baum
Weite abgeerntete Felder unter
hohem Himmel, Geböfte und
Windmühlen in der Ferne
1891, Öl/Lwd; 45 x 60 cm
sign. u. dat. u. r.: Paul Baum 1891
Privatbesitz.*

Lit.: Hützeroth 1988, F 67, S. 132.

Kat. 18 Christian Rohlf's
*Schneidemühle an der Ilm in
Ehringsdorf*

1883, Öl/Lwd; 93 x 78 cm
sign. u. r.: C.R. 83
Kunstsammlungen zu Weimar,
Inv. G 496.

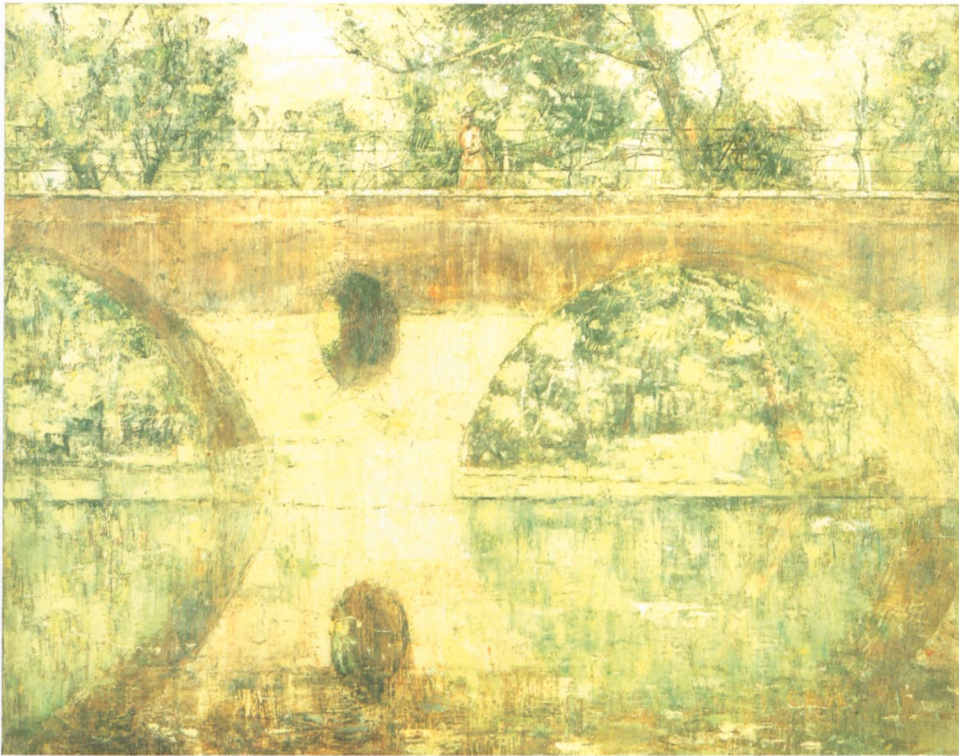
Prov.: Sammlung Lipperheide
1892; Großherzogliches Museum
für Kunst und Kunstgewerbe
Weimar.



Kat. 19 Christian Rohlf's
*Straße in Weimar (Gasse in
Ehringsdorf)*
1889, Öl/Lwd; 40 x 50 cm
sign. u. dat. u. r.: 8 CR 9
Kunsthalle zu Kiel, Inv. 453.

Das Flimmernde, Vibrierende, Formauflösende des grellen Sonnenlichts ist Thema dieses Bildes, eines der Schlüsselwerke im künstlerischen Werdegang von Christian Rohlf's. Der Künstler scheint bewußt ein architektonisches Motiv, den Verlauf einer Straße mit seitlicher Bebauung, gewählt zu haben, um daran die vereinheitlichende Wirkung gleißenden Mittaglichts zu veranschaulichen. HZ





*Kat. 20 Christian Rohlf's
Ilmbrücke in Weimar
1892, Öl/Lwd; 49 x 60 cm
Lindenau-Museum Altenburg.*

*Lit.: Kat. Rohlf's, Ausst. Kunsthalle
der Hypo-Kulturstiftung,
München 1996, Nr. 14; Vogt 1978.
Nr. 104.*



*Kat. 21 Christian Rohlf's
Belvederer Allee im Hochsommer
1898, Öl/Lwd; 90 x 74 cm
sign. u. dat. u. r.: C. Rohlf's 98.
Kunstsammlungen zu Weimar,
Inv. EG 74.*

*Prov.: Geschenk des Künstlers als
Beitrag zur »Ehregalerie« für
Großherzog Carl Alexander, den
Gründer der Weimarer Kunst-
schule.*

*Kat. 22 Adolf von Hildebrand
Rastender Merkur
1885/86, Bronze, H.: 163 cm
unbez.
Kunstsammlungen zu Weimar,
Inv. G 980.*

*Lit.: Esche-Braunfels, S., Adolf
von Hildebrand, Berlin 1993,
S. 67-72.*

Die Bronze wurde im Oktober 1892
anlässlich der Goldenen Hochzeit
des Großherzoglichen Paares Carl
Alexander von Sachsen-Weimar-Ei-
senach und der Prinzessin der Nie-
derlande Wilhelmine Marie Luise
Sophie zusammen mit Gemälden
der französischen und deutschen
Freilichtmalerei (Corot, Daubigny,
Troyon, Millet, Courbet, Lieber-
mann, Uhde u.a.) in Weimar aus-
gestellt und später erworben.



*Kat. 23 Adolf von Hildebrand
Bildnisbüste Großherzog Carl
Alexander von Sachsen-Weimar-
Eisenach
1886, Marmor, H.: 63,5 cm
sign.: A. Hildebrand Wilhelmsthal
Aug. 1886
Kunstsammlungen zu Weimar,
Inv. G 1915 (o. Abb.).*