

Produktive Begegnungen: Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus

HENDRIK ZIEGLER

Am 9. Mai 1999 wurde in Weimar die Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* als groß angelegte, dreiteilige Schau zur Kunstentwicklung in Weimar und Deutschland zwischen 1890 und 1990 eröffnet. Weimar, in jenem Jahr als »Kulturstadt Europas« firmierend, sorgte vor allem mit den letzten beiden Sektionen dieser von den Kunstsammlungen zu Weimar ausgerichteten Ausstellung, *Die Kunst dem Volke – erworben: Adolf Hitler* und *Offiziell/Inoffiziell – Die Kunst der DDR*, für landesweites Aufsehen.¹ Diese beiden Abteilungen wurden in zwei Etagen des monumentalen, unter den Nationalsozialisten als »Halle der Volksgemeinschaft« begonnenen, aber erst 1976 als »Mehrzweckgebäude« fertiggestellten Betonbaus auf dem Weimarer Gauforum gezeigt. Der erste Teil, der die Auseinandersetzungen zwischen progressiv-avantgardistischen und den konservativ-reaktionären Kräften innerhalb des Weimarer Kunstbetriebs zwischen 1890 und 1930 auszuloten versuchte, wurde dagegen im Weimarer Stadtschloss mit seinen größtenteils klassizistischen Interieurs präsentiert. Gerade die hitzigen Kontroversen um die als diffamierend erachtete Hängung der Kunst der DDR, die in der Halle am Gauforum zudem räumlich in Parallele zu der des Nationalsozialismus gebracht wurde, haben den wissenschaftlichen Stellenwert des ersten Ausstellungsabschnitts im Residenzschloss in den Hintergrund treten lassen.

Dessen Forschungsertrag besteht gerade darin, dass keineswegs von einem simplen, antagonistischen, mithin dialektischen Wechselspiel zwischen fortschrittlichen und rückwärtsgewandten Akteuren der Weimarer Kunstszene ausgegangen wurde, wie es die Gesamtüberschrift der Ausstellung durchaus nahe legt: Bei dieser handelt es sich um eine Abwandlung des Titels der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, die von Kurt Weill nach einem Libretto Bertold Brechts komponiert und 1930 in Leipzig uraufgeführt worden war. Der Ausstellungsauftritt im Weimarer Schloss konnte unter anderem, fußend auf den grundlegenden Forschungen Walther Scheidigs und neuen Quellenfunden, die hier zusammenflossen, aufzeigen, dass die Auseinandersetzungen um die kurz nach 1900 programmatisch als »Neues Weimar« ausgerufene Erneuerungsbewegung des Weimarer Kunstlebens mit ihren Protagonisten Elisabeth Förster-Nietzsche, Karl Rothe, Henry van de Velde und Harry Graf Kessler nicht losgelöst von den institutionellen, personellen und ideologischen Strukturen betrachtet und bewertet werden dürfen, die bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert noch unter der Regierung von Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar und Eisenach geschaffen und ausgebildet worden waren. Bereits seit 1889 wurde in Weimar eine fortschrittliche Ausstellungstätigkeit entfaltet, die dem örtlichen Publikum die neuesten avantgardistischen Kunstbestrebungen aus Frankreich und Europa vorstellte. Damit erscheint die von Harry Graf Kessler initiierte beeindruckende Serie von Ausstellungen, die er zwischen 1903 und 1906 als ehrenamtlicher Direktor des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe vornehmlich zur impressionistischen und neoimpres-

1 Aufstieg und Fall der Moderne. Weimar – ein deutsches Beispiel 1890–1990. Hrsg. v. Rolf Bothe u. Thomas Föhl. Ausst. Kat. Kunstsammlungen Weimar. Ostfildern Ruit 1999. Siehe auch den Begleitband zu den beiden letzten Ausstellungsteilen Achim Preiß: Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts. Weimar 1999. Eine erschöpfende Darstellung der Vorgänge samt ausführlichem Pressespiegel findet sich in: Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation. Hrsg. v. d. Kunstsammlungen zu Weimar. Weimar 2000. Aus den kunsthistorischen Fachblättern wären ergänzend zu nennen Ingrid Koch: Aufstieg und Fall der Moderne: zur Ausstellungsgruppe in Weimar. In: *Weltkunst* 69 (1999), S. 1308–1309; Eckhart Gillen: Besprechung. In: *Kunstchronik* 52 (1999), S. 382–386; Kristina Bauer-Volke: Besprechung. In: *Kritische Berichte* 27 (1999), Nr. 3, S. 81–84; Nicola Hille: Aufstieg und Fall der Moderne: Weimar 1999. Ein deutsches Beispiel 1890–1990: der mißglückte Versuch einer Bilanz. In: *Die Kunst der Banken: Gemeinsinn durch Privatisierung?* Hrsg. v. Jutta Held. Osnabrück 1999, S. 167–175.

2 Ausst. Kat. Aufstieg und Fall der Moderne.

Weimar 1999 (wie Anm. 1), S. 9.

3 Vgl. Jürgen Kocka: Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft. Stuttgart 2001 (Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte. Zehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, 13).

4 Es sei nur an den seit Mitte 1998 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena in enger Kooperation mit der Klassik Stiftung Weimar eingerichteten Sonderforschungsbereich 482 »Ereignis Weimar – Jena. Kultur um 1800« erinnert, der zahlreiche Publikationen hervorgebracht hat, darunter: Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807. Hrsg. v. d. Klassik Stiftung Weimar u. d. Sonderforschungsbereich 482 »Ereignis Weimar – Jena. Kultur um 1800« der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Ausst. Kat. Schlossmuseum Weimar. Weimar 2007. – Auch zu Kessler und van de Velde sind umfangreiche Quellenforschungen auf den Weg gebracht worden. Genannt seien lediglich Harry Graf Kessler: Das Tagebuch. Bd. 3: 1897–1905. Hrsg. v. Carina Schäfer u. Gabriele Bidermann. Stuttgart 2004; Harry Graf Kessler: Das Tagebuch. Bd. 4: 1906–1914. Hrsg. v. Jörg Schuster. Stuttgart 2005; Volker Wahl: Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915). Köln, Weimar, Wien 2006 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Große Reihe, 14); Henry van de Velde: Raumkunst und Kunsthandwerk. Ein Werkverzeichnis in 6 Bdn. = Interior Design and Decorative Arts. A Catalogue raisonné in six Volumes. Klassik Stiftung Weimar. Hrsg. v. Thomas Föhl u. Antje Neumann. Bd. 1: Metallkunst. Leipzig 2009. Äußerst produktiv ist auch die Bauhausforschung, auf die hier gar nicht näher eingegangen werden kann; lediglich auf die verdienstvolle seit 2006 von Klaus-Jürgen Winkler unternommene Edition der Bauhaus-Alben sei hingewiesen: Bauhaus-Alben. Hrsg. v. Klaus-Jürgen Winkler. 3 Bde. Weimar 2006–2008.

5 Grundlegend zum Thema Angelika Pöthe: Carl Alexander. Mäzen in Weimars »Silberner Zeit«. Köln, Weimar, Wien 1998; Hans Lucke: Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar. Ein deutscher Fürst zwischen Goethe und Wilhelm II. Biographie. Limburg a. d. L. 1999 (Aus dem Deutschen Adelsarchiv, 17); Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus.

sionistischen Kunst organisiert hatte, nicht mehr als radikale Neuerung, sondern vielmehr als Fortsetzung einer in Weimar längst etablierten Praxis. Zudem wurde offenbar, dass die örtliche Akzeptanz solcher neuartigen avantgardistischen Kunstrichtungen wie dem französischen Impressionismus im ausklingenden 19. Jahrhundert – trotz aller nachweisbaren Widerstände – höher und produktiver war als unter dem von 1901 bis 1918 regierenden Großherzog Wilhelm Ernst, dem Enkel und Nachfolger Carl Alexanders: Anfangs noch den Bestrebungen des »Neuen Weimar« zugeneigt, sollte Wilhelm Ernst schon bald auf Distanz zu deren Protagonisten gehen. Damit zeigte sich, wie es Rolf Bothe bereits in der Einleitung zum Katalog klarstellen konnte, dass die Weimarer Verhältnisse nicht durch eine »allmähliche Entwicklung zu einem Höhepunkt und dem dann folgenden tiefen Fall«² adäquat zu charakterisieren sind. Vielmehr waren Regressionen und Invertierungen innerhalb der komplexen Entwicklungsverläufe immer wieder möglich, zumal sich jede vorschnelle und pauschale Qualifizierung der Akteure, sei es als innovativ und dem Neuen aufgeschlossen, sei es als beharrend und rückschrittlich, als trügerisch erweisen muss. Die Jahrhundertschwelle bedeutet mithin keine so gravierende Zäsur, wie es die Initiatoren des »Neuen Weimar« mit eben diesem Schlagwort auszudrücken hofften. Vielmehr gehört Weimars Kunst- und Kulturgeschichte der Jahre bis zum Ersten Weltkrieg noch dem »langen 19. Jahrhundert« an – um einen Epochenbegriff aufzugreifen, der sich in der deutschen Geschichtswissenschaft bereits fest etabliert hat, um die Kontinuität der wilhelminischen Gesellschaftsordnung bis weit in das 20. Jahrhundert herauszustreichen.³

Es stellt sich die Frage, inwieweit die 1999 erarbeiteten Positionen und Einsichten noch haltbar oder korrektur- und ergänzungsbedürftig sind. Zwar beschäftigt sich die gegenwärtige Weimarforschung noch immer schwerpunktmäßig mit der Epoche der »Klassik« um 1800 sowie der Entwicklung der Vorkriegsmoderne seit 1900⁴, doch ist die Notwendigkeit einer Bearbeitung der Kunst- und Kulturgeschichte des Silbernen Zeitalters unter der Regierung Carl Alexanders in den vergangenen zehn Jahren zunehmend ins Bewusstsein der Forschung getreten.⁵ Auch sind gerade in den letzten Jahren neue Erkenntnisse zur Rezeption der französischen Kunst in Deutschland sowie zu zentralen Künstlerpersönlichkeiten und Kunstvermittlern in Weimar gewonnen worden. Daher soll bei dem im Folgenden zu gebenden Überblick über die wichtigsten Etappen der produktiven Begegnungen der Weimarer Malerschule mit der französischen Hellmalerei der gegenwärtige Stand der Forschung zu Weimars Kunstszenen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vorgestellt und kommentiert werden. In einem anschließenden Abschnitt wird anhand der impressionistischen Gemälde von Ludwig von Gleichen-Russwurm aus der Umbruchzeit um 1889/90 zu erläutern sein, wie aus der Sicht der Transferforschung »Einfluss« auswärtiger Kunstströmungen auf ein lokales Kunstzentrum überhaupt angemessen erfasst und beschrieben werden kann.

Der französische Impressionismus kommt nach Weimar

Es bedeutete schon ein didaktisches Novum, das der aus Hamburg stammende Kritiker Emil Heilbut im Rahmen einer von Ende Januar bis Mitte April 1889 an der Großherzoglichen Kunstschule in Weimar gehaltenen Vorlesungsreihe zur zeitgenössischen französischen Kunst gleich drei in seinem Besitz befindliche Landschaftsgemälde von Claude Monet aus den 1880er Jahren als Anschauungsmaterial mitbrachte.⁶ Wenn man bedenkt, dass gerade die Hellfarbigkeit und der fleckige, pastose Farbauftrag der Werke Monets das sensationell Neuartige an der Malerei

des französischen Impressionisten ausmachte, dann wird einsichtig, warum sich Heilbut nicht scheute, Originale aus seiner Privatsammlung nach Weimar mitzunehmen, und nicht etwa monochrome Fotografien oder Reproduktionsgrafiken zeigte. Die damals vorgestellten Bilder *Le chemin de la cavée à Pourville*, *Barque sur la Seine à Jeufosse* und *Belle-Ile, Coucher de soleil* – alle zwischen 1882 und 1886 entstanden – lassen sich heute noch nachweisen.⁷ Offensichtlich verstand sich Emil Heilbut, der spätere Redakteur der Zeitschrift *Kunst und Künstler*, nicht ausschließlich als Kunstkritiker, -berater oder -sammler, sondern vielmehr in einem neuartigen Sinne als »missionarischer« Kunstvermittler: In eigenwilliger Weise wurden Bilder von in Deutschland noch unbekanntem Künstlern, die Heilbut für sich entdeckte, als didaktisches Anschauungsmaterial bei Vorträgen und in Publikationen eingesetzt. Sobald diese Werke nach Heilbuts Ansicht ihre emanzipatorische Aufgabe gegenüber dem engeren und weiteren Fachpublikum erfüllt hatten, wurden sie auf dem Kunstmarkt, auf dem man durch solche Vermittlungstätigkeiten erst die entsprechende Nachfrage geschaffen hatte, gewinnbringend veräußert, um die Finanzmittel für den Ankauf neuer, der momentanen Interessenlage Heilbuts entsprechender Arbeiten bereitzustellen.⁸

Über Emil Heilbut ist jüngst viel geforscht worden. Seine Tätigkeit als Ankaufsberater und Katalogverfasser für die hanseatischen Familien Amsinck und Behrens ist jetzt genauer umrissen.⁹ Sabine Schlenker hat in ihrer 2007 publizierten Dissertation zu Emil Heilbut bestätigt, dass der Kritiker Anfang 1889 die oben genannten drei Gemälde von Claude Monet in Weimar gezeigt hat.¹⁰ Die Wirkung von Heilbuts Vorträgen war groß, wie schriftliche Äußerungen der Weimarer Maler Christian Rohlf und Momme Nissen belegen. Vor allem aber fand die in den Vorlesungen vorgestellte neuartige impressionistische Kunst des Franzosen in mehreren im Sommer 1889 entstandenen Werken Weimarer Künstler ihren unmittelbaren Niederschlag: etwa *Straße in Weimar* (auch *Gasse in Ehringsdorf*) von Christian Rohlf (Kat. 173) oder *Bauernpaar beim Heuwenden* von Ludwig von Gleichen-Russwurm (Kat. 152). Licht wird in diesen Gemälden nicht mehr als akzessorisch hinzutretende, von außen einfallende Beleuchtung aufgefasst, die die Dinge in ihrer physischen Integrität nur bestätigt, sondern als Energie, welche die Wahrnehmbarkeit der Gegenstände überhaupt erst ermöglicht, dabei aber die Luft um sie herum auflädt, in Vibration versetzt, dadurch form- und konturauflösend wirkt und die tiefenräumlichen Bezüge verschwimmen lässt.¹¹

Rückschluss darauf, wie Emil Heilbut in seinen für die Kunstentwicklung in Deutschland so wichtigen Weimarer Vorträgen im Winter 1889 den französischen Impressionisten charakterisiert haben wird, lässt sein 1890 in der Zeitschrift *Freie Bühne für modernes Leben* veröffentlichter Beitrag über den Künstler zu – der erste deutschsprachige Aufsatz zu Claude Monet, der damals in der Fachpresse erschien. Heilbut sah in dem Protagonisten des französischen Impressionismus vor allem den akribischen, mit wissenschaftlicher Genauigkeit vorgehenden Registrator der sich in der Natur permanent verändernden Lichtverhältnisse.¹² Dieser Aufsatz Heilbuts über Claude Monet wurde 2004 in einer Quellensammlung, in der wichtige Texte zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen seit der Reichsgründung zusammengetragen worden sind, wiederabgedruckt und kommentiert.¹³ Zwar hat sich die bereits 1999 im Ausstellungskatalog geäußerte Vermutung bestätigt: Heilbuts Text war tatsächlich »der erste monographische Beitrag überhaupt, der zu diesem Maler in einer deutschen Zeitschrift erschienen ist«¹⁴, doch handelte es sich bei gut der Hälfte des Beitrags um die wörtliche Übersetzung

Köln, Weimar, Wien 2001. Bezüglich der Kulturpolitik und dem mäzenatischen Wirken von Großherzog Carl Alexander siehe vor allem den Sammelband: Carl Alexander – Erbe, Mäzen und Politiker. Hrsg. v. Lothar Ehrlich u. Justus H. Ulbricht. Köln, Weimar, Wien 2004. Weitere Detailkenntnisse verspricht das diesjährige Jahrbuch der Klassik Stiftung: Weimar im Zeitalter des Enkels. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander. Klassik Stiftung Weimar. Jahrbuch 2010. Hrsg. v. Hellmut Th. Seemann u. Thorsten Valk. Göttingen 2010.

6 Zu Folgendem Hendrik Ziegler: »Klein Paris« in Weimar. Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus. In: Ausst. Kat. Aufstieg und Fall der Moderne (Anm. 1), S. 14–39. Siehe ergänzend auch die diesbezüglichen Ausführungen in meiner Dissertation. Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (Anm. 5), S. 169–235.

7 Ausst. Kat. Aufstieg und Fall der Moderne (Anm. 1), S. 16.

8 Vgl. dazu ausführlich Hendrik Ziegler: Emil Heilbut, ein früherer Apologet Claude Monets. In: Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. Hrsg. v. Andrea Pophanken u. Felix Billeter. Berlin 2001 (Passagen/Passages, 3), S. 41–65.

9 Alexander Bastek: Die Sammlung Erdwin und Antonie Amsinck. In: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933. Hrsg. v. Ulrich Luckhardt u. Uwe M. Schneede für die Hamburger Kunsthalle. Hamburg 2001, S. 46–51, bes. S. 48–50; Ulrich Luckhardt: Eduard L. Behrens und Theodor E. Behrens. Sammeln moderner Kunst in zwei Generationen. In: ebd., S. 35–43, bes. S. 36.

10 Sabine Schlenker: Mit dem »Talent der Augen«. Der Kunstkritiker Emil Heilbut (1861–1921) – Ein Streiter für die moderne Kunst im Deutschen Kaiserreich. Weimar 2007, S. 177–181.

11 Ausst. Kat. Aufstieg und Fall der Moderne (Anm. 1), S. 16 f.

12 Ebd.

13 Hermann Helferich [Emil Heilbut]: Claude Monet. In: Freie Bühne für modernes Leben 1 (1890), S. 225–230; wieder abgedruckt in: Französische Kunst – deutsche Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik. Hrsg. v. Andreas Holleczek u. Andrea Meyer. Berlin 2004 (Deutsch-französische Kunstbeziehungen: Kritik und Vermittlung; Passagen/Passages, 7), S. 212–219; Kommentar von Andrea Meyer S. 219–222.

14 Ebd., S. 219.

15 Ebd., S. 220. Vgl. Octave Mirbeau: Claude Monet. In: Claude Monet. Auguste Rodin, Ausst. Kat. Galerie Georges Petit. Paris 1889, S. 5–26; als Faksimile wieder abgedruckt in: Claude Monet – Auguste Rodin. Centenaire de l'Exposition de 1889. Ausst. Kat. Musée Rodin. Paris 1989, S. 47–58.

16 Die Weimarer Malerschule. Ausst. Kat. zum Gedächtnis der Gründung der Weimarer Kunstschule. Kunstsammlungen zu Weimar. Weimar 1960, S. 38–40; Ausst. Kat. Aufstieg und Fall der Moderne (Anm. 1), S. 17–22.

17 Walther Scheidig: Annalen zur Weimarer Kunstgeschichte. Auszüge aus der »Zeitung Deutschland« und aus der »Weimarischen Zeitung«, unveröffentlichtes Typoskript, Klassik Stiftung Weimar, ca. 1960; Ausst. Kat. Aufstieg und Fall der Moderne (Anm. 1), S. 17–22.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 19 u. Abb. 3.

20 Ich beziehe meine Informationen aus einem Briefwechsel mit Gerda Wendermann im Vorfeld der jetzigen Ausstellung. Bei dem in Weimar ausgestellten Bild wird es sich um eines der folgenden vier im Werkverzeichnis aufgeführten Gemälde aus der umfangreichen *Antibes*-Serie von 1888 handeln. Die vier Gemälde sind in ihrer Gestaltung sehr ähnlich. Aufgrund der mangelnden Provenienzzangaben ist es allerdings schwer zu bestimmen, welches von ihnen tatsächlich in Weimar war. Vgl. Daniel Wildenstein: Monet. Catalogue Raisonné. Werkverzeichnis. Bd. III: Nos. 969–1595. Köln 1996, Nr. 1181–1184; das hier gezeigte Bild aus dem Von der Heydt-Museum in Wuppertal unter Nr. 1183.

eines 1889 erschienenen Essays des französischen Kritikers Octave Mirbeau. Dieser bildete die Einleitung zu dem Katalog einer groß angelegten, umfassenden Doppelausstellung mit Werken von Claude Monet und Auguste Rodin, die der Pariser Galerist Georges Petit im Frühsommer 1889 veranstaltete.¹⁵ Heilbut wird diese Ausstellung während eines Parisaufenthalts im Anschluss an seine Weimarer Vortragsreihe besucht haben. Dass Heilbut, allerdings schon mehrere Monate, bevor er sich Mirbeaus Gedankengänge partiell aneignete, bei seinen Weimarer Vorträgen Werke des französischen Impressionisten aus seinem Besitz als didaktisches Anschauungsmaterial eingesetzt hat, belegt die Eigenständigkeit und Originalität seiner Begeisterung für Claude Monet. Heilbut war ein Pionier in der Verbreitung des französischen Impressionismus in Deutschland, Weimar wurde dabei zum Ausgangspunkt.

Die Ausstellungen in der *Permanenten* 1890 bis 1894

Doch zurück zu den Weimarer Ereignissen: Im Anschluss an Heilbut's Vorträge bot der Weimarer Malerszene eine im März 1890 einsetzende und in lockerer Folge bis Mai 1894 fortgesetzte Reihe von Gemäldeausstellungen weiteres Anschauungsmaterial französischer Kunst. Die Präsentationen fanden im örtlichen Ausstellungsort am damaligen Karlsplatz statt, der *Permanenten Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe*. Dort wurden 1890 Arbeiten von Claude Monet, Constant Troyon, Alexandre Cabanel, Alfred Besnard, Léon Lhermitte und George Michel gezeigt. 1891 folgten Werke von Gustave Courbet, Camille Pissarro und Alfred Sisley. 1892 fand aus Anlass der Goldenen Hochzeit des großherzoglichen Paares in der *Permanenten* zudem eine umfangreiche Präsentation der Sammlung ausländischer Bilder aus dem Besitz des Rotterdamer Kunstklubs statt, in der auch zahlreiche Werke der Schule von Barbizon, darunter mehrere Bilder von Charles Daubigny, zu sehen waren. Jeweils ein Gemälde von Edgar Degas und Henri Martin wurden 1893 in Weimar gezeigt, 1894 nochmals 16 Arbeiten von Henri Martin.¹⁶

Die Weimarer Ausstellungssequenz ist in der örtlichen Presse, die Walther Scheidig als Erster ausgewertet hat, erstaunlich wohlwollend aufgenommen worden: Von sieben ausführlicheren Besprechungen in der *Weimarischen Zeitung* und in der *Zeitung Deutschland* fiel nur eine einzige abschätzig aus.¹⁷ Die beiden seit Mitte März und Anfang Juni 1890 ausgestellten Gemälde von Claude Monet wurden durchweg gelobt, wenn auch die Rezensenten davor warnten, die »Bravour der Mache« des Franzosen nachzuahmen. Die Gemälde der Schule von Barbizon, vor allem die Daubignys, wurden sogar in überschwänglichen Worten gewürdigt.¹⁸ Man wird diese wenigen Pressestimmen zumindest als Indikator dafür werten dürfen, dass in der Weimarer Öffentlichkeit mehrere Jahre lang über zeitgenössische französische Kunst differenziert debattiert worden ist.

Bisher konnte nicht ermittelt werden, mit welchem Gemälde von Claude Monet die Ausstellungssequenz in der *Permanenten* am 16. März 1890 eröffnet worden war, bevor am 1. Juni ein *Strand von Pourville* folgte, bei dem es sich wohl um ein heute in Chicago befindliches Gemälde handelt.¹⁹ Der in der Lokalpresse genannte Titel des seit Mitte März gezeigten Bildes *Frühling in den Dünen* (Kat. 148) schien allzu unspezifisch, um eine sichere Zuschreibung zu wagen. Doch ist es jetzt Gerda Wendermann gelungen, durch eine genaue Lektüre der in der örtlichen Presse abgedruckten Ausstellungsbesprechung plausibel zu machen, dass es sich um ein Gemälde aus jener Bilderserie handeln muss, die Claude Monet 1888 an der südfranzösischen Mittelmeerküste in Antibes angefertigt hat,²⁰ denn der Weimarer

Rezensent beschreibt das dargestellte Motiv als »südliches Meer«, »dessen Violenton [Veilchenton] hier in die Bläue des wolkenlosen Himmels verflimmert«²¹

Die jetzt gelungene Bestimmung eines weiteren der in Weimar gezeigten impressionistischen Gemälde macht nochmals deutlich, dass die Weimarer Malerszene 1890 – wie bereits 1889 – mit der jüngsten Produktion des Franzosen konfrontiert wurde. Gerade die Bilder der *Antibes*-Serie zeichnen sich durch eine avantgardistische Ästhetik aus, die nicht ohne Einfluss auf die Weimarer Maler bleiben konnte. Durch die Wiedergabe eines unspektakulären Ausschnitts des Strandes in prononcierter Aufsicht wird die illusionistische Tiefenräumlichkeit zugunsten der Flächigkeit der bildlichen Darstellung zurückgedrängt. Auch das eigenwillig breite Spektrum der eingesetzten Farben, der sehr lockere Pinselduktus in verschiedenen Strichbreiten und -richtungen sowie der unterschiedlich dicke Farbauftrag führen zu einer – wenn auch behutsamen – Emanzipation der Darstellungsmittel von ihrer reinen Abbildungsfunktion. Diese Tendenz, das Bild als autonom zu gestaltende Fläche zu begreifen, wobei allerdings das wiedererkennbare reale Motiv noch deziert als Ausgangs- und Zielpunkt des Gestaltungsprozesses dient, zeigt sich auch an mehreren Gemälden der Protagonisten der Weimarer Malerschule ab 1889/90, so etwa bei Christian Rohlf's (Abb. 096) oder Paul Baum (Kat. 186). Bei einem Vergleich werden aber auch die Unterschiede deutlich: der Hang der Weimarer zu einem klaren, beinahe tektonischen Bildaufbau, zu einem dichten Farbauftrag sowie zu einer Beschränkung des Farbspektrums.

Reaktionen: Ludwig von Gleichen-Russwurm Gemälde als Beispiel

Die Wirkung der ausgestellten französischen Gemälde auf die Weimarer Maler als »Einfluss« zu bezeichnen, würde zu kurz greifen und den komplexen Vermittlungsvorgang nicht adäquat beschreiben. Denn der Begriff »Einfluss« suggeriert, die Auseinandersetzung der Weimarer Künstler mit den Neuerungen der französischen Impressionisten hätte sich in unkreativen Übernahmen und bloß epigonenhaften Nachahmungen erschöpft. Doch nichts dergleichen geschah. Keineswegs versuchten Christian Rohlf's, Theodor Hagen, Paul Baum oder Ludwig von Gleichen-Russwurm in den Gemälden dieser Jahre, den französischen Impressionismus zu imitieren. Vielmehr erkannten sie in Auseinandersetzung mit den Werken ihrer französischen Kollegen ihre eigenen Stärken und Schwächen: nämlich einerseits ihre mit den Impressionisten durchaus vergleichbare Vorliebe für eine Reduktion im Motivischen, andererseits aber auch ihre Defizite bei der Aufhellung ihrer noch immer tonalen, auf graue und braune Farbwerte beschränkten Malerei. Die Ausstellungen ausländischer Kunst in der *Permanenten* wirkten also – metaphorisch gesprochen – als Spiegel. Sie führten bei den einheimischen Malern eben nicht zu einer Aneignung einer bis dahin für sie fremden Kunstsprache, sondern zu einer besseren Einsicht in die eigenen Entwicklungspotenziale.²² Exemplarisch lässt sich das an dem in diesen Jahren geschaffenen *Ceuvre* Ludwig von Gleichen-Russwurms darstellen.²³

Der 1836 auf dem fränkischen Schloss Greifenstein bei Bonnland geborene Künstler – Sohn der jüngsten Tochter Friedrich Schillers – war erst mit 33 Jahren als Kunstschüler in die Großherzogliche Kunstschule eingetreten: Nachdem seine Frau 1865 bei der Geburt des ersten Kindes gestorben war, hatte sich Gleichen-Russwurm 1869 entschlossen, seine Gutsherrentätigkeit als studierter Agrarier zurückzustellen, um sich in Weimar, zunächst bei Max Schmidt, später bei Theodor

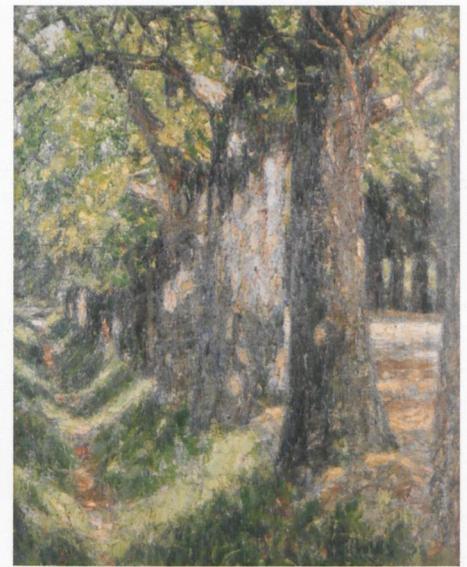


Abb. 096 CHRISTIAN ROHLF'S, *Belvedere Allee im Hochsommer*, 1898, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen

21 v. S.: Von der Ständigen Ausstellung. In: Weimarer Zeitung, Nr. 70, 23.3.1890: »Daneben [neben R. Höckners *Sommertag*] erscheint freilich Claude Monets See-Einsamkeit für den ersten Anblick wunderbar genaug. Lebt man sich in diese Farbenmusik jedoch unbefangener ein, macht man sich namentlich klar, daß es ein südliches Meer ist, dessen Violenton hier in die Bläue des wolkenlosen Himmels verflimmert, so wird man an dem Glanz dieser Töne nicht mehr viel Befremdliches finden. Und brilliant bleibt dieses keine Impromptu, da es denn doch nicht willkürlich nach einer Phantasie, sondern über dem realen Zauber eines frappanten Natureindrucks ersonnen ist.«

22 Grundlegend zu solchen Spiegeleffekten beim Kunst- und Kulturtransfer siehe Michel Espagne, Michael Werner: *La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750–1914)*. In: *Annales ESC* 42 (1987), Nr. 4, S. 969–992, bes. S. 976 ff.; Dies.: *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze*. In: Dies. (Hrsg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècle)*. Paris 1988, S. 11–34. Siehe jüngst auch Alexandre Kostka: *Transfer*. In: *Kritische Berichte* 35 (2007), S. 15–18.

23 Zu Folgendem: Ludwig von Gleichen-Russwurm 1836–1901. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausst. Kat. Städtische Galerie Würzburg. Würzburg 1983, S. 4–10; Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule (Anm. 5), S. 100–104, 213–215.

24 Ebd., S. 101.

25 Ausst. Kat. Aufstieg und Fall der Moderne (Anm. 1), S. 17, Anm. 31.

Hagen, zum Landschaftsmaler ausbilden zu lassen. Die familienbedingte Bindung an die heimatliche Landschaft auf Gut Bonnland, aber auch an Weimar und sein landschaftliches Umfeld sowie seine Kenntnis und Achtung der erdgebundenen bäuerlichen Arbeit sollten in starkem Maße das Thema seiner Malerei bestimmen, nämlich das dialektische Wechselverhältnis zwischen Mensch und Natur: die Prägung des Menschen durch die Landschaft und die Formung der Landschaft durch ihre Bewohner.

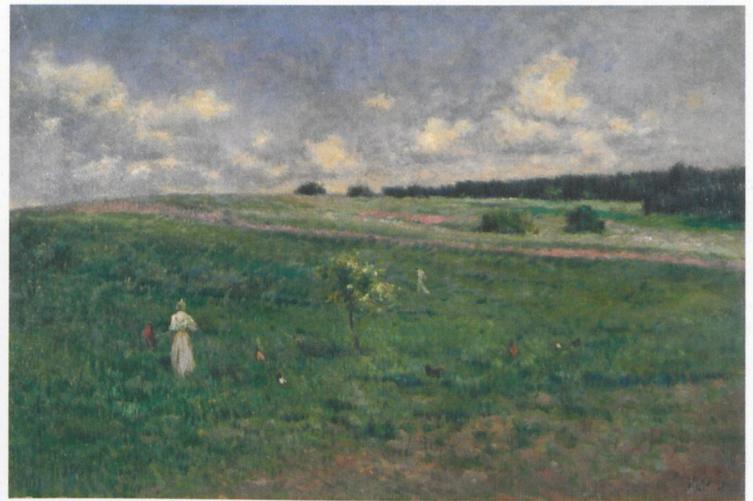
Gleichen-Russwurm war ein experimentierfreudiger und aufgrund seiner finanziellen Unabhängigkeit auch reisefreudiger Künstler: Nur ein Jahr nachdem er 1875 sein Studium bei Hagen offiziell beendet hatte, reiste er nach Frankreich, um im Wald von Fontainebleau zu arbeiten, wahrscheinlich auf Anregung von Alfred Brendel hin, der als Professor an der Weimarer Kunstschule wesentlich dazu beigetragen hatte, die Kunst der Maler der Schule von Barbizon in Deutschland bekannt zu machen. 1881 wird aus einer Werkaufschrift deutlich, dass Ludwig von Gleichen-Russwurm in Trouville an der französischen Atlantikküste gearbeitet hat.²⁴ Der Künstler setzte sich in diesen Jahren mit Werken zahlreicher französischer Maler auseinander, von Camille Corot über Charles-François Daubigny bis hin zu Eugène Boudin. Nicht selten übertrug er deren Bildfindungen und Kompositionen auf die fränkische und thüringische Landschaft, wobei er die stillen und undramatischen Momente der Landschaftsbilder seiner Vorbilder noch steigerte. Auch lehnte sich Gleichen-Russwurm streckenweise sehr eng an seine Weimarer Künstlerkollegen an, darunter vor allem an Karl Buchholz. Allerdings vermied er die düster-melancholische Stimmung, wie sie den meisten Landschaftsbildern seines Weimarer Kollegen eigen war, gab seinen Schilderungen der ländlichen Arbeit einen sachlicheren Ton (Kat. 137) und seinen Waldinterieurs eine heitere, etwas hellfarbige Note. (Abb. 097)

Diese Aufgeschlossenheit, die noch von einer gewissen Unbestimmtheit in den eigenen Zielsetzungen zeugt, befähigte Ludwig von Gleichen-Russwurm jedoch zu einem unbefangenen Studium der ab 1889 in Weimar gezeigten impressionistischen französischen Gemälde. Als Vorsitzender des Komitees zur Verwaltung der *Permanenten* sollte er zudem maßgeblich die ab Mitte März 1890 einsetzende Ausstellungssequenz französischer Werke in Weimar mitverantworten.²⁵ Er nutzte die gezeigten Werke als didaktische Handreichungen, die ihm zu einer besseren Erkenntnis und Ausschöpfung seiner eigenen Anlagen verhelfen sollten. Auch

scheute er sich nicht, wie schon in früheren Jahren, vor direkten motivischen Anlehnungen und Übernahmen, die bei seinen Weimarer Kollegen ansonsten nicht zu finden sind. So wird Gleichen-Russwurms Gemälde *Auf der Klippe von Helgoland* (Kat. 153), das im Sommer 1890 entstand, eine Antwort auf die beiden im selben Jahr in Weimar gezeigten Küstenlandschaften von Claude Monet gewesen sein: dem *Frühling in den Dünen* und dem *Strand von Pourville*. Allerdings vermied Gleichen-Russwurm jene radikale Aufsicht, wie sie für die beiden Küstenbilder Monets charakteristisch ist. Vielmehr erschloss er auf noch konventionelle Art den Tiefenraum durch den in das Bildinnere führenden Weg und den sich verkürzenden Zaun. Die Unterteilung der Bildfläche in drei übereinander liegende horizontale Bildzonen, deren Raumgrenzen teilweise ineinander verschwimmen, ist allerdings ein von Claude Monet übernommenes Organisationsschema. Jedoch sind

Abb. 097 LUDWIG VON GLEICHEN-RUSSWURM, *Herbstwald*, 1885, Öl auf Leinwand, Museum im Kulturspeicher Würzburg





die Farben weniger kontrastreich als bei Monet auf einige wenige zarte Blau-, Rosa- und Grüntöne, die harmonisch aufeinander abgestimmt sind, beschränkt.

Das Hauptinteresse Gleichen-Russwurms galt auch nach 1890 der mitteldeutschen Landschaft in ihrer (noch vorindustriellen) bäuerlichen Bewirtschaftung, wobei gerade das Land in seiner Weite und Ausdehnung einen immer deutlicheren Platz einnahm – vielleicht in wechselseitigem Austausch mit seinem einstigen Lehrer Theodor Hagen, der seit diesen Jahren ebenfalls die genaue Erfassung der Oberflächenbeschaffenheit der sanften Hügellandschaft um Weimar zu einem seiner zentralen Themen erhob (Abb. 098).²⁶ Auf den Bildern Ludwig von Gleichen-Russwurms, auf denen die Landschaft als weitläufig und unbegrenzt erscheinen soll, spielen die dargestellten Menschen, ob Landarbeiter oder Spaziergänger, trotz ihres oft kleinen Formats keineswegs nur die Rolle belebenden Beiwerks. (Abb. 099) Vielmehr bilden sie den Schlüssel zum Verständnis seiner Natur- und Gesellschaftsauffassung, der durchaus eine christlich-religiöse Bedeutungsdimension eigen ist: Der aus und von der Kultivierung eines Landstrichs lebende Mensch setzt sich in ein einträchtiges, harmonisches Verhältnis zur Natur, woraus ihm Geborgenheit und Gewissheit über seinen Platz innerhalb der Schöpfung erwächst. Ludwig von Gleichen-Russwurm, der Anfang Juli 1901 in Weimar verstarb, verstand seine impressionistischen Landschaftsbilder des letzten Schaffensjahrzehnts als stille Plädoyers für eine unentfremdete, ortsgebundene Lebensform, wie sie im Kaiserreich zunehmend zu verschwinden drohte.

Gerade weil Gleichen-Russwurm die impressionistischen Werke seiner französischen Kollegen genau studiert hat und sogar motivische Anleihen nachweisbar sind, lässt sich an seinen Bildern der 1890er Jahre die Ferne seiner Kunst zu der eines Claude Monet deutlich aufzeigen. Es ging dem fränkischen Maler nie darum, die Kunst Monets zu kopieren, sie bot vielmehr den Anlass, den eigenen Themenkreis konsequent weiterzuentwickeln, der bereits ausgeprägten Neigung zu einem einfachen Bildaufbau noch stärker nachzugeben, den pastosen Pinselduktus noch mutiger stehen zu lassen und die Farbpalette merklich zu hellen Buntfarben hin zu verschieben. Die Weimarer Ausstellungen der frühen 1890er Jahre bieten damit eines der anschaulichsten Beispiele für die komplexe innerdeutsche Wirkung, die der Transfer französischer Kunst nach Deutschland im Kaiserreich ausgelöst hat.

Abb. 098 THEODOR HAGEN, *An der Windmühle (bei Weimar)*, 1917, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen

Abb. 099 LUDWIG VON GLEICHEN-RUSSWURM, *Sommerlandschaft bei Bonndorf*, 1896, Öl auf Leinwand, Museum im Kulturspeicher Würzburg

²⁶ Siehe den Katalogbeitrag von Hendrik Ziegler in diesem Band. Das bisher auf um 1890 datierte Gemälde *An der Windmühle (bei Weimar)* ist wohl als ein Werk aus dem letzten Schaffensjahr des Künstlers anzusehen. Es lässt sich wahrscheinlich mit dem Gemälde *Windmühle* identifizieren, das im Katalog der in Weimar im August 1918 zu Ehren des verstorbenen einstigen Kunstschullehrers abgehaltenen Retrospektive geführt wird. In einer Ausstellungsrezension in der Weimarerischen Zeitung datiert es Wilhelm Köhler auf 1917. Siehe: Gemälde von Professor Theodor Hagen in Weimar. Ausst. Kat. Großherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Weimar am Karlsplatz. Weimar 1918, Nr. 25; Die Hagen-Ausstellung im Museum für Kunst und Kunstgewerbe. Ein Wort zur Einführung von Museumsdirektor Dr. Köhler, Weimar. In: Weimarerische Landeszeitung Deutschland, 5. August 1918. Ich danke Gerda Wendermann für den Hinweis auf diese Materialien.



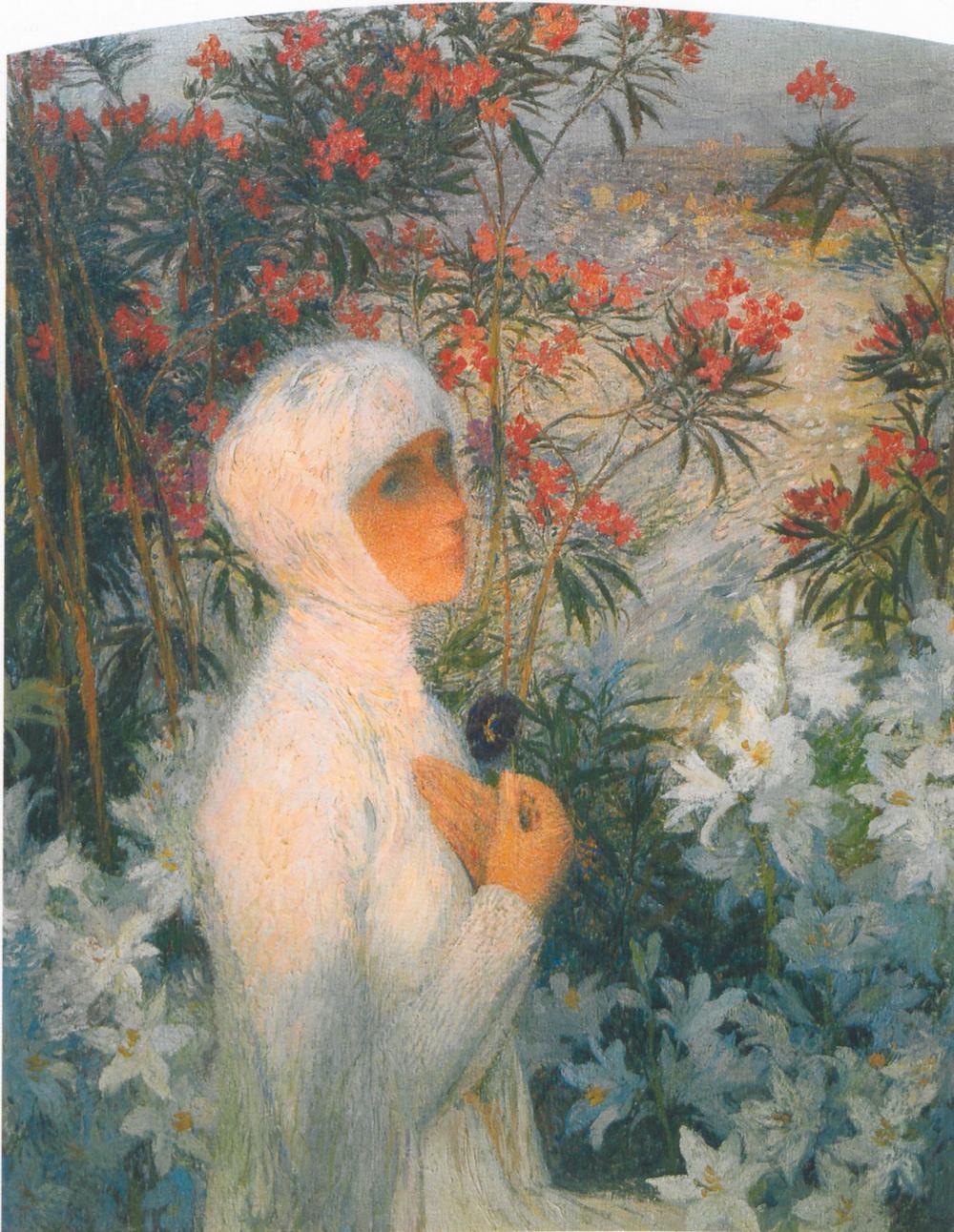
Kat. 147 CLAUDE MONET, *Winterlandschaft bei Étretat*, 1885
Privatsammlung



Kat. 148 CLAUDE MONET, *Das Meer bei Antibes*, 1888
Von der Heydt-Museum Wuppertal



Kat. 149 CAMILLE PISSARRO, *Kühe auf der Weide bei Sonnenuntergang*, 1890, Sammlung Hanstein, Tolbiac



Kat. 150 HENRI MARTIN, *Die Dichterin*, 1890
Neffe-Degandt Fine Art, London



Kat. 151 LUDWIG FREIHERR VON GLEICHEN-RUSSWURM,
Die Bleiche, um 1895, Angermuseum Erfurt

Kat. 152 LUDWIG FREIHERR VON GLEICHEN-RUSSWURM,
Bauernpaar beim Heuwenden, 1889
Museum im Kulturspeicher Würzburg



Kat. 153 LUDWIG FREIHERR VON GLEICHEN-RUSSWURM,
Auf der Klippe von Helgoland, um 1890
Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen



Kat. 154 LUDWIG FREIHERR VON GLEICHEN-RUSSWURM,
Spaziergang unter blühenden Apfelbäumen, 1893
Museum im Kulturspeicher Würzburg



Kat. 155 THEODOR HAGEN, *Herbstlicher Wald*, um 1895
Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen



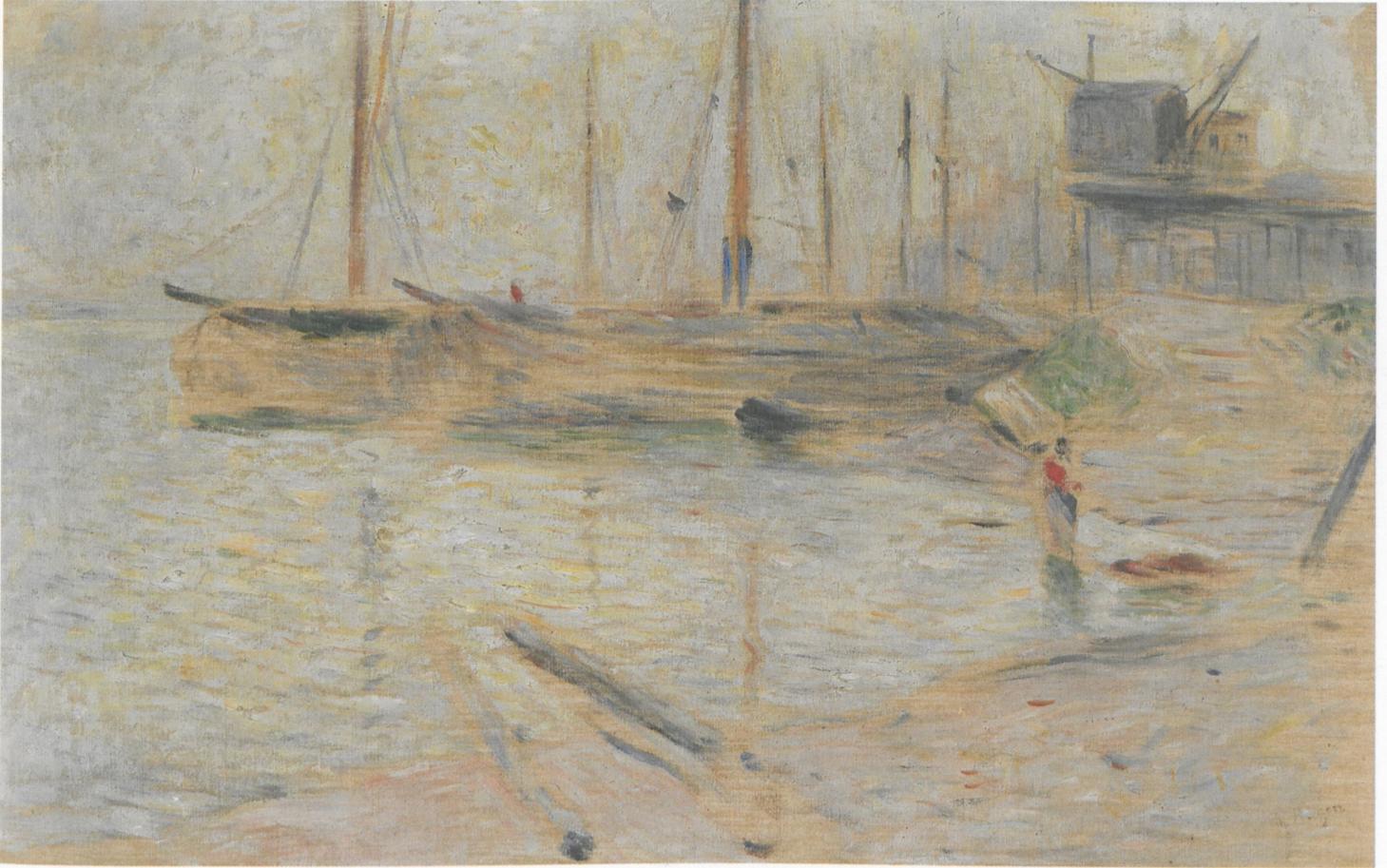
Kat. 156 THEODOR HAGEN, *Roggenernte*, um 1900
Lindenau-Museum Altenburg



Kat. 157 THEODOR HAGEN, *Park in Weimar*, um 1895
Privatsammlung Norddeutschland



Kat. 158 THEODOR HAGEN, *Rheinlandschaft bei Düsseldorf*,
nach 1900, Privatsammlung Norddeutschland



Kat. 159 THEODOR HAGEN, *Schiffe am Rhein*, nach 1900
Privatbesitz



Kat. 160 THEODOR HAGEN, *Zwetschgenhang am Kirschbachtal*, um 1905
Museum Bautzen/Muzej Budyšin



Kat. 161 MAX MERKER, *Landweg mit Schafherde*, o. J.
Privatsammlung Norddeutschland

Kat. 162 PAUL TÜBBECKE, *Lichte Parklandschaft*, o. J.
Privatsammlung Norddeutschland