

Hendrik Ziegler: Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus; Weimar: Böhlau 2001, 312 S., 8 Farb- und 53 SW-Abb.; ISBN 3-412-15400-8; € 34,50

Die 1991 veröffentlichte Neuausgabe von Walter Scheidigs grundlegender Abhandlung zur Weimarer Malerschule aus dem Jahr 1971¹ machte zweierlei deutlich: Einerseits gab (und gibt es) offenbar ein Bedürfnis nach Publikationen über diesen Gegenstand, andererseits wurde offenkundig, daß sich der Forschungsstand, was das Gesamtphänomen betrifft, seit Scheidig nicht weiterentwickelt hatte. So war es – zumal nach der Wende – nur eine Frage der Zeit, bis das offensichtlich vernachlässigte Thema Interessenten für eine Neubearbeitung finden würde².

Das Buch Hendrik Zieglers beruht auf einer 1999 an der Freien Universität Berlin angenommenen und für den Druck offenbar nur geringfügig überarbeiteten Dissertation. Von den fünf inhaltlichen Kapiteln dürfen Teile des zweiten („Die Anfänge der Weimarer Malerschule“, S. 65 ff.) und das vierte („Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus“, S. 169–235) auf Grund der Ausführungen zur bisher nur unzureichend untersuchten Fragestellung des Verhältnisses zur französischen Kunst – sowohl zur Rezeption der Freilichtmalerei von Barbizon als auch des Impressionismus – als der eigentliche Kern angesehen werden, wobei die insbesondere im Impressionismus-Kapitel vorgetragenen Erkenntnisse bereits in anderer Form publiziert wurden³. Ausführungen zu „Großherzog Karl Alexander und seine Kunstschulgründung“ (Kapitel I, S. 11 ff.) und zur „Malerschule im Ausstellungsgeschehen bis zum Ende der 1880er Jahre“ (III, S. 121 ff.) werden ergänzend gegeben, ein Blick auf die „Weimarer Malerschule nach 1900“ (V, S. 237 ff.) – zum überwiegenden Teil eine ebenfalls bereits publizierte Rezeptionsgeschichte zur Malerei von Karl Buchholz⁴ – und eine kurze Schlußbetrachtung (S. 279 f.) beschließen die Darstellung.

Mit dem letzten Kapitel geht der Autor zeitlich über Scheidigs Untersuchungen hinaus, und sowohl die in der Gliederung deutlich werdenden Schwerpunktsetzungen als auch die Einleitung bestätigen, daß Ziegler seine Untersuchung als „Aktualisierung, Erweiterung und in manchen Punkten auch Berichtigung“ (S. 5) der Veröffentlichungen des langjährigen Weimarer Museumsdirektors verstanden wissen will. Mit der inzwischen spürbar vermehrten Literatur zu einzelnen Künstlern und dem für den DDR-Wissenschaftler nicht möglichen uneingeschränkten Zugang zu allen relevanten Quellen und Werken stand nunmehr eine Arbeitsgrundlage zur Ver-

1 WALTER SCHEIDIG: Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860–1900; Weimar 1971; DERS.: Die Weimarer Malerschule 1860–1900, hrsg. von Renate Müller-Krumbach; Leipzig 1991.

2 Vgl. auch *Kunstchronik* 8, 1994, S. 503, mit einer weiteren Dissertationsanmeldung zur Weimarer Malerschule (Anja Frommator, Mainz).

3 HENDRIK ZIEGLER: „Klein Paris“ in Weimar. Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus, in: *Aufstieg und Fall der Moderne. Weimar – ein deutsches Beispiel 1890–1990*; Ausstellungskatalog, Weimar 1999, S. 14 ff.

4 HENDRIK ZIEGLER: Vom „Genie“ zum „Märtyrer“. Karl Buchholz und die Kunstkritik, in: *Karl Buchholz (1849–1889). Ein Künstler der Weimarer Malerschule*, Ausstellungskatalog, Lübeck/Erfurt 2000, S. 38–51. Vgl. auch die Rezension zum Katalog in diesem *Journal* 4, 2000, S. 77–80; und S. 311.

fügung, die diesen Ansatz rechtfertigt. Scheidig trug in der mehr als dreißigjährigen Beschäftigung mit dem Gegenstand eine so große Materialfülle zusammen, daß damit auch heute noch eine Grundlage besteht, auf der – bei allen Korrekturen und Ergänzungen – aufgebaut werden kann. Inhaltliche Eingrenzungen zur vertiefenden Erörterung von Spezialfragen erscheinen zweckmäßig, zumal – wie im vorliegenden Fall – auch der Rahmen einer Dissertation entsprechende Schwerpunktsetzungen empfehlenswert macht.

Scheidig unterschied bei der Verwendung der Bezeichnung „Weimarer Malerschule“ zwischen dem institutionellen und dem stilgeschichtlichen Phänomen⁵ und widmete sich unter außerordentlich gründlicher Auswertung der Kunstschulakten wie auch der zeitgenössischen Presse beiden Seiten, dies über den gesamten von ihm gewählten Untersuchungszeitraum hinweg, wobei er zweifellos – im Vergleich zu künstlerischen Fragen – die institutionelle Geschichte der Bildungseinrichtung erschöpfender behandelte.

Der Titel der neuen Veröffentlichung mit der Betonung der „Kunst“ weckt die Erwartung, daß die von Scheidig weniger berücksichtigte künstlerische Entwicklung stärker in den Vordergrund treten würde. Dies ist auch der Fall, aber trotzdem entsteht ein in dieser Hinsicht unausgeglichener Eindruck. Die zumindest „weitgehend einer chronologischen Ordnung“ (S. 2) folgende Reihung der Kapitel darf den Leser nicht erwarten lassen, daß die gewiß komplexere und vielschichtigere künstlerische Entwicklung der Weimarer Malerschule habe eine kontinuierliche Darstellung gefunden. Dies war vielleicht auch nicht beabsichtigt, aber der im Titel des Buches zum Ausdruck gebrachte Anspruch hätte dann entweder etwas bescheidener formuliert oder inhaltlich konsequenter ausgearbeitet werden müssen.

Ziegler folgt – obwohl er wiederholt und zum Teil auch ausführlicher das Problem französischer Anregungen behandelt – keiner übergreifenden Fragestellung. Er wechselt zwischen unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten. So beschäftigt er sich während der Gründungsphase der Kunstschule sehr intensiv mit den Organisationsstrukturen und der Person des Großherzogs Carl Alexander. Für die spätere Zeit wechseln stilgeschichtliche Fragen der Freilichtmalerei bzw. impressionistischer Auffassungen mit Ausführungen zur Entwicklung des Ausstellungsgeschehens und der Beurteilung der Weimarer Malerei in Kunstzeitschriften. Punktuell finden dabei der Großherzog und seine Ansichten wiederum Berücksichtigung. Hinzu kommen die Ausführungen zur Buchholz-Rezeption bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, wobei die Malerei von Karl Buchholz (1849–1889) – was auch Ziegler konstatiert – nicht für den Übergang von der Pleinairmalerei zum Impressionismus herhalten kann.

Keine Frage, daß in allen Abschnitten mitunter interessante Ergänzungen zu

5 SCHEIDIG (wie Anm. 1), 1971, S. 104f.; bzw. 1991, S. 219. Zieglers Behauptung (S. 77), daß Scheidig „nirgends genau umrissen habe“, was eigentlich die Weimarer Malerschule sei, ist in dieser Absolutheit unzutreffend. Auf den angegebenen Seiten wird das Phänomen motivisch, zeitlich und maltechnisch zumindest eingegrenzt und ebenfalls auf die Impressionismus-Adaption bei einzelnen Künstlern verwiesen.

Scheidigs Darstellung vorliegen, aber eine inhaltlich stringente Abhandlung ist nicht gelungen. Daß die Person des Großherzogs und damit dessen Kunstanschauung abschnittsweise in den Vordergrund tritt, mag der eingehenden Beschäftigung mit dessen Tagebüchern und einer persönlichen Vorliebe des Autors geschuldet sein. Auch wenn hierbei in Ergänzung zum bisherigen Forschungsstand⁶ das eine oder andere nuancierende Detail zu den Auffassungen des widersprüchlichen Mäzens und seiner Personalpolitik beigetragen wird, bleibt der Ertrag für die Erforschung der in Weimar entstandenen oder von den örtlichen Künstlern rezipierten Malerei gering. Welchen Erkenntniswert hat beispielsweise die Information, daß Carl Alexander am 9. Februar 1873 wegen der ihn belastenden personellen Querelen um den Kunstschulsekretär den Gottesdienst nicht besuchen konnte (S. 52)? Manch andere Ausführung, wie beispielsweise der Exkurs zur Deutung des Menzel-Gemäldes im Besitz des Großherzogs (S. 97 ff.), wäre mit Blick auf einen etwaigen inhaltlichen Zusammenhang mit der Weimarer Malerschule – sei es institutionell oder künstlerisch – entbehrlich gewesen. Auf der anderen Seite bleiben grundlegende Auseinandersetzungen, wie diejenigen, welche 1882 zur Ablösung Theodor Hagens als Kunstschuldirektor führten und mit der künstlerischen Entwicklung in Zusammenhang stehen, ausgeblendet⁷.

Wichtig sind Zieglers Forschungen insbesondere hinsichtlich vertiefter Erkenntnisse zur Auseinandersetzung mit Gemälden französischer Impressionisten in Weimar. Da die Erstveröffentlichung dieser Ergebnisse im Katalog der zu Recht umstrittenen Weimarer Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ erfolgte und der öffentliche Diskurs die Wahrnehmung der Beiträge insbesondere des ersten Katalogteils beeinträchtigt haben dürfte, sei hier nochmals ausführlicher darauf eingegangen. Zwar galt die Stadt an der Ilm auch schon früher als ein Ort, an dem die französischen Vorbilder für deutsche Verhältnisse relativ frühzeitig bekannt gemacht wurden – nämlich seit 1890 mit der Ausstellung einzelner Werke in der sogenannten „Permanente“, der Ausstellungshalle am heutigen Goetheplatz –, aber gestützt auf einen Hinweis in einem Lebenslauf von Christian Rohlf⁸ nahm Ziegler eine Präzisierung vor. Rohlf⁸ aus der Rückschau auf die Weimarer Zeit gemachte Angabe, wonach „ein Kunstschriftsteller Heilbut [...] drei kleine französische Bilder“ ausgestellt habe, findet auch in den Kunstschulakten eine Bestätigung. In dem für Januar bis April 1889 dokumentierten und auch bei Scheidig erwähnten Vortragszyklus Emil Heilbuts (alias Hermann Helferich) „über französische Kunst im 19. Jahrhundert“ konnte Ziegler den Beginn der Impressionismus-Rezeption in Weimar ausmachen, da er durch Auswertung von Provenienzangaben die drei von Rohlf⁸ erwähnten Bilder als Gemälde von Claude Monet aus den Jahren 1882 bis 1886 identifizierte⁹. Dies scheint glaub-

6 Vgl. insbesondere ANGELIKA PÖTKE: Carl Alexander. Mäzen in Weimars ‚Silberner Zeit‘; Köln u. a. 1998.

7 Vgl. ULF HÄDER: Die Weimarer Malerschule zwischen großherzoglichem Mäzenatentum und internationaler Kunstentwicklung, in: Roswitha Jacobsen (Hrsg.): *Residenzkultur in Thüringen vom 16. bis 19. Jahrhundert (Palmbaum Texte – Kulturgeschichte*, Bd. 8); Bucha bei Jena 1999, S. 348–363.

8 Christian Rohlf, Ausstellungskatalog, München (Hypo-Kulturstiftung) 1996, S. 269.

9 Vgl. u. a. DANIEL WILDENSTEIN: Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné; Lausanne/Paris 1979, Nr. 760, 915, Nr. 1103.

würdig, wenn man akzeptiert, daß die zumindest in zwei Fällen erst mehrere Monate später tatsächlich von Heilbut erworbenen Bilder dem Referenten bereits zum Zeitpunkt der Vorträge tatsächlich zur Verfügung standen. Dafür sprechen auch ausgewählte Rezeptionsbeispiele, die der Autor anführt. Angesichts der guten Ausstattung des Buches, zu der auch einige Farbbildungen gehören, wäre eine farbige Reproduktion wenigstens eines der drei Bilder Monets wünschenswert gewesen, zumal schon für den bereits erwähnten Katalog des Jahres 1999 eine Farbvorlage beschafft werden konnte¹⁰. Zwar erlauben auch die kleinformatischen Schwarzweiß-Wiedergaben Rückschlüsse auf Parallelen in der Pinselsprache und in der Wahl der Motive, aber Eigenschaften, wie die beispielsweise Christian Rohlf's so beeindruckende Hellfarbigkeit oder die Ausrichtung der Palette – wesentliche Charakteristika impressionistischer Malweise – sind anhand der Abbildungen so nicht nachvollziehbar. Trotzdem kann der Autor mehrfach Belege anführen, daß einzelne Maler die Anregungen unmittelbar in ihren Werken aufgriffen und damit Weimar zu einem Zentrum der Impressionismus-Rezeption in Deutschland machten.

Diejenigen Kapitel, die hier erstmals publiziert werden, sind ebenfalls ergiebig: Im Sinne der Zielstellung gelingen punktuelle Erweiterungen, die das Bild von der Weimarer Malerschule und einzelnen Künstlern konkretisieren. In diesem Zusammenhang mag man auch die Ausführungen zu Albert Brendels mutmaßlicher Darwin- bzw. Haeckel-Rezeption (S. 97 ff.) akzeptieren. Aber es ergeben sich auch einige Fragen grundlegender Art – grundlegend, weil sie das Vorgehen betreffen.

So definiert der Autor die Weimarer Malerschule allein als Stilrichtung der Landschaftsmalerei (S. 1, 66). Warum diese Einschränkung? Hat dies vielleicht seine Ursache darin, daß es mit Christian Rohlf's, Theodor Hagen und Ludwig von Gleichen-Rußwurm insbesondere Landschaftler waren, die sich mit den französischen Vorbildern auseinandersetzten? Die Frage der Impressionismus-Rezeption ist gewiß wichtig, aber sie rückwirkend zum Kriterium eines Schulzusammenhangs zu erheben, muß zu Vereinseitigungen führen, die dem facettenreichen Phänomen nicht gerecht werden. Dies zeigt allein das Beispiel Leopold von Kalckreuth's, der vom Autor wegen der um 1890 zu beobachtenden Veränderungen in der Gestaltung des Sonnenlichts in das Impressionismus-Kapitel aufgenommen wurde. Die Bildbeispiele „Sommerzeit“ (Bremen) und „Mutter mit Kind“ (Erfurt) sind aber – behält man die konventionellen Gattungsbegriffe bei – weniger Landschaften, als vielmehr Beispiele einer symbolisch überhöhten Figurenmalerei oder zumindest – wie es nach Scheidig der Kritiker Ernst Kreowski 1891 mit Blick auf Kalckreuth und unter Vernachlässigung der ideellen Intention formulierte – Beispiele eines „Genre-Pleinair“¹¹. Hier offenbart sich ein Dilemma der neuen Publikation: Das Festhalten am traditionellen

10 Wie Anm. 3, S. 26 bzw. Kat. Nr. 1 (Claude Monet, *Barque sur la Seine à Jeufosse*, 1884).

11 SCHEIDIG, wie Anm. 1, 1971, S. 92. Kreowski veröffentlichte seine Kritik in der Weimarer Ausgabe der Zeitung *Deutschland*. Mit dem Begriff „Genre-Plainair“ [sic] kennzeichnete er die Darstellung des Menschen in freier Landschaft, ein bei den örtlichen Malern häufig anzutreffender Bildtypus. Für Scheidig gehörte die landschaftsgebundene Figurenmalerei ebenfalls zur Weimarer Malerschule – 1971, S. 104f.

Gattungsbegriff versagt, wenn – wie es eben gerade auch die impressionistische Malerei vor Augen führt – das „Wie“ der Darstellung das „Was“ des Darstellungsinhaltes verdrängt. Bereits mit dem Bestreben möglichst naturgetreuer Wiedergabe von nuanciertesten Lichterscheinungen – sei es unter Freilicht- oder Atelierbedingungen – lösten sich die Maler vom traditionellen Gattungsverständnis. Ein Gesicht, eine Wand, ein Tier – alles konnte zur „Landschaft“ werden. Insofern ist die von Hendrik Ziegler gewählte Einschränkung äußerst problematisch. Damit werden nicht nur Künstler ungerechtfertigt aus dem historischen Schulzusammenhang – sowohl institutionell als auch stilgeschichtlich – ausgesondert, sondern ein vielgestaltiges Phänomen monokausal und unter Zuhilfenahme eines späteren Moderne-Begriffes erklärt.

Sicherlich kann man einen individuellen Maßstab für die Definition der „Weimarer Malerschule“ wählen, aber nur die Impressionismus-Rezeption – in diesem Fall sogar nur konzentriert auf die Auseinandersetzung mit Einzelwerken der impressionistischen Malerei – und allenfalls noch eine ebenfalls am französischen Vorbild orientierte Pleinairmalerei zum Kriterium für die Zugehörigkeit zu wählen, hieße einem allzu geradlinigen Entwicklungsmodell in der Art Meier-Graefes¹² zu folgen.

Dabei wendet Ziegler den selbst gewählten Maßstab auch nicht konsequent an. So wird der Landschaftler Theodor Hagen, der beispielsweise mit seinem Stimmungsbild „Scheveningen“ (Weimar) aus den siebziger Jahren ein Paradebeispiel für die vom Autor als Besonderheit der Weimarer Malerschule apostrophierte „Reduktion“ (S. 1) lieferte, für die Anfangsphase nicht zum engeren Kreis der Schule gezählt (S. 67). Ein vielseitiger Maler wie Max Thedy¹³, der in stillebenhaften Interieurs – man denke an das Bild der 1887 entstandenen „Klompjes“ (Weimar) –, später auch in Landschaften die farblichen Mittel und die Bildelemente in Einzelwerken in geradezu extremer Weise reduzierte, findet gar keine Berücksichtigung. Vielleicht nur, weil er an der Kunstschule nominell als Lehrer für Figurenmalerei angestellt war und damit von vornherein nicht dem „Raster“ entsprach? Es drängt sich die Vermutung auf, daß die Untersuchung nicht in jeder Richtung ergebnisoffen geführt wurde.

Dies berührt schließlich die Frage, ob es nicht auch Faktoren und Konstellationen gab, die die Rezeption französischer Vorbilder – in welcher Form auch immer – beeinflusst oder sogar überlagert haben könnten. Eine Berücksichtigung entsprechender Forschungsergebnisse¹⁴ hätte allerdings eine möglicherweise umfangreichere Überarbeitung des Dissertationsmanuskripts für die Drucklegung erforderlich gemacht.

Abschließend nur noch ein Hinweis: Der Begriff der „Weimarer Malerschule“ kann unter Berücksichtigung im Ausland gebrauchter Kennzeichnungen bis ins

12 Vgl. JULIUS MEIER-GRAEFE: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 1; Stuttgart 1904.

13 Vgl. Max Thedy 1858–1924. Gemälde und Zeichnungen, Ausstellungskatalog, Weimar (Stadtmuseum / Ausstellungshalle am Goetheplatz) 2002.

14 Vgl. ULF HÄDER: Ein Jungbrunnen für die Malerei – Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900; Jena 1999, S. 153–178 mit Ausführungen zu Weimarer Künstlern.

19. Jahrhundert zurückverfolgt werden. Schon im Jahr 1875 sprach ein holländischer Kunstkritiker von der „Weimaraner School“, als er nach Vergleichsbeispielen für die sich neu formierende Haager Schule suchte¹⁵.

ULF HÄDER

Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste
Magdeburg

15 J. v. SANTEN KOLFF: Een blik in de Hollandsche schilderschool onzer dagen, IV, in: *De Banier. Tijdschrift van ‚Het Jonge Holland‘* 1, 1875, S. 158 f. – zit. nach: De Haagse School. Hollandse meesters van de 19de eeuw, Den Haag 1983, S. 77–88, 83. Vgl. auch HÄDER (wie Anm. 7), S. 360 bzw. 363/Anm. 41.

Ulrike Lorenz: Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle; hrsg. von der Otto Dix Stiftung Vaduz; 1 DVD-ROM mit Begleitbuch, 175 S.; Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2002; ISBN 3-89739-96-9; € 350,-

Otto Dix (1891–1969) hat es seinen Bearbeitern nie leicht gemacht. Mißtrauisch von Natur – skeptisch, wie er das zu nennen pflegte – traute er keinem und vor allem nicht kunsthistorischem Schubladendenken. Das hat Kunsthistoriker nicht davon abgehalten, sich schon früh für sein Werk zu begeistern: Will Grohmann und der junge Werner Haftmann waren in den zwanziger Jahren nicht nur enge Bekannte des Malers, sondern auch Bewunderer seines Schaffens. Was wäre z. B. gewesen, hätte Dix es geschafft, sich mit Will Grohmann zu halten, der sich seit 1919 äußerst engagiert für die *Dresdner Sezession Gruppe 1919*, deren Mitglied Dix war, eingesetzt und als deren Geschäftsführer und Ausstellungsorganisator fungiert hatte? Nach Dixens Bruch mit Dresden 1922 und seinem Wegzug nach Düsseldorf versuchte Grohmann ihn immer wieder zur Beteiligung an den Gruppenausstellungen zu bewegen. Dix düpierte ihn, als er ihm 1925, kurz nach seinem Austritt aus der Gruppe, Unterschlagung von Zeichnungen unterstellte¹. Die beiden haben sich später – angesichts der gegenseitigen Bedeutung – arrangiert, wirklich gut wurde das Verhältnis indes nie mehr. Ein Gedankenspiel sei erlaubt: Hätte Grohmann nach dem Krieg die grundlegende Dix-Monographie verfaßt – man hegte in Dresden eine Zeit lang die Hoffnung – und diese die Weichen der Rezeption gestellt, hätte dann nicht nur die Dix-Historiographie, sondern die deutsche Nachkriegskunstgeschichte anders aussehen können?

So wurde Fritz Löffler Dixens Biograph. Freilich: auch das Verhältnis zu dem in Dixens Augen spießigen Löffler war nie wirklich gut, und es ist wohl nur Löffler und seiner Frustrationstoleranz zu verdanken, daß es überhaupt funktionierte. Immerhin gelang es dem Dresdner Kunsthistoriker in seiner grundlegenden, vielfach neuaufgelegten Monographie *Otto Dix. Leben und Werk* von 1960, ein Dix-Bild zu entwerfen, das sowohl für den Künstler selbst als auch für die Gesellschaft der 60er und 70er

1 Archiv für Bildende Kunst Nürnberg: Nachlaß Otto Dix I B 12i.