

interdisziplinärer Zusammenarbeit und setzt einen völlig neuen Stand der Forschung. Gleichzeitig wirft es auch reichlich neue Fragestellungen auf: ein Kennzeichen weiterführender Forschung.

ULRICH SCHÄFER
Münster

Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus, Ausstellungskatalog der Klassik Stiftung Weimar, hg. von Gerda Wendermann (Neues Museum Weimar, 14. März bis 26. Mai 2010); Bielefeld u. a.: Kerber Verlag 2010; 360 S., zahlreiche Farb- und SW-Abb., ISBN 978-3-86678-381-2; € 48,00

Vor 150 Jahren als akademische Malschule gegründet, dauerte es etwa 15 Jahre, bis zumindest ein Teil der von Lehrern und Schülern hervorgebrachten Kunstwerke auch als künstlerisches Phänomen mit eigenen stilistischen und motivischen Charakteristika – wahrgenommen wurde. Seit dieser Zeit wird die Bezeichnung Weimarer Malerschule sowohl institutions- als auch stilgeschichtlich gebraucht. Die zeitliche und inhaltliche Ein- bzw. Abgrenzung der Institutionsgeschichte erscheint naturgemäß einfacher, das künstlerische Phänomen – obgleich im Kern klar wahrnehmbar – unterliegt Unschärfen durch die Gattungsproblematik, die zeitliche Parallelität unterschiedlicher Stilstufen mindestens seit den 1890er-Jahren oder durch die Frage der Zugehörigkeit einzelner Künstler mit Blick auf Dauer und Zeitraum eines Aufenthalts in Weimar.

Obgleich der Jahrestag der Gründung nun als Anlass für die lang erwartete Ausstellung gewählt wurde, widmet sie sich im Thema vor allem jenem Bereich, der als „Weimarer Malerschule“ vor allem die stilistische, nicht die institutionelle Seite kennzeichnet. Den Schwerpunkt bildet dabei die Landschaftsmalerei. Der Ausstellungstitel stellt die Weimarer Bewegung in eine Entwicklungslinie, die den Bogen von der naturnahen Malerei Barbizons bis zum Impressionismus schlägt. Er gibt damit das spätestens von Meier-Graefe formulierte Paradigma, nach dem die Moderne von Frankreich ausgegangen ist und im europaweit rezipierten Impressionismus eine führende Ausprägung erfahren hat,¹ wieder. Die Konzeption der Ausstellung erhebt jedoch einen umfassenderen Anspruch: Entwicklung und Bedeutung der Weimarer Malerschule in einem internationalen Kontext sollten gezeigt werden,² und dieser Anspruch wurde auch – obgleich im Titel nicht zu erkennen – vor allem durch die Berücksichtigung der zeitgenössischen holländischen Malerei, insbesondere der dort führenden Haager Schule – eingelöst. Darüber hinaus zog Bettina Werche (Die frühe

1 JULIUS MEIER-GRÄFE: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. 1; Stuttgart 1904.

2 Vgl. www.klassik-stiftung.de/veranstaltungen/veranstaltungen-ausstellungen.html?tx (Jan. 2010) mit einer Charakterisierung des Ausstellungsvorhabens; ebenfalls G. WENDERMANN: Die Weimarer Malerschule im europäischen Umfeld. Eine Einführung in die Ausstellung, S. 11–20, bes. 12, im besprochenen Katalog.

Barbizon-Rezeption in Deutschland. München 1869 und die Folgen, S. 89–104) Vergleiche mit ausgewählten deutschen Zentren naturnaher Malerei – München, Düsseldorf, Dresden. Obwohl an dieser Stelle gewiss Karlsruhe und Kronberg noch vor Dresden bzw. Goppeln hätten genannt werden müssen, ist es sicherlich gelungen, damit einen Eindruck von der Breite der neuen Bewegung in der deutschen Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu vermitteln. Mit dem Blick über Weimar und Barbizon hinaus markieren Ausstellung und Katalog einen Qualitätssprung gegenüber den bisherigen monographischen Veröffentlichungen zur Weimarer Malerschule.³ Die Ausstellungen zur Haager Schule in Bonn, Mannheim und München sowie Forschungen zur Bedeutung Hollands für die deutsche Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dürften hier grundlegende Anregungen geliefert haben.⁴

Neben der Einführung Gerda Wendermanns und dem genannten Text von Betina Werche befassen sich die Beiträge von Bernd Müllerschön und Thomas Maier („Zurück zur Natur. Die Maler von Barbizon und die neue *paysage intime*“, S. 29–35), John Sillevs („Den Haag – Weimar – Barbizon. Die Haager Schule im internationalen Kontext, S. 61–74) und Gert-Dieter Ulferts („Vor den Toren Weimars. Naturerfahrung und Landschaftsmalerei in den frühen Jahren der Kunstschule“, S. 125–137) in einem ersten Katalogteil mit übergreifenden Themen, während die Texte im mittleren Teil vorwiegend einzelne Künstler in den Fokus rücken. Abschließend befasste sich Sabine Walter mit Harry Graf Kesslers Weimarer Ausstellungstätigkeit (S. 299–307). Zusammen mit Gerda Wendermanns Text über Max Beckmanns Weimarer Studienjahre (S. 287–296) wurde damit der Blick über die Jahrhundertwende hinaus gerichtet, wobei Walters Text auch Informationen über die weitere institutionelle Entwicklung der Kunstschule entnommen werden können. Danach berichtet Anne Levin mit dem Blick der Restauratorin über Beobachtungen zur Maltechnik an ausgewählten Werken der Weimarer Sammlung (S. 313–319). Im Rahmen eines abschließenden „Exkurses“ widmete sich Alf Rössner Fragen der Inszenierung Weimars als Kunststadt im so genannten silbernen Zeitalter, also unter der Herrschaft des Kunstschulgründers Carl Alexander (S. 323–330). Ein Anhang mit den Biographien der meisten der ausgestellten Künstler – hier fehlen die Photographen Cuvetier, Fanin, Gaillard, Giroux, Harrison, Le Gray und Quinet – sowie Ausstellungs- und Literaturverzeichnis beschließen den Band.

Die Farbabbildungen aller ausgestellten Werke sind den Katalogtexten jeweils blockweise zugeordnet. Darüber hinaus illustrieren zahlreiche, meist ebenfalls far-

3 WALTER SCHEIDIG: Die Weimarer Malerschule des 19. Jahrhunderts; Erfurt 1950. – DERS.: Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860–1900; Weimar 1971. – HORST DAUER: Die Weimarer Malerschule; Leipzig 1983. – WALTER SCHEIDIG: Die Weimarer Malerschule 1860–1900, hg. von RENATE MÜLLER-KRUMBACH; Leipzig 1991. – HENDRIK ZIEGLER: Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus; Weimar 2001.

4 Die Haager Schule. Holländische Maler vor hundert Jahren; Bonn 1972. – Die Haager Schule. Meisterwerke der holländischen Malerei des 19. Jahrhunderts aus Haages Gemeentemuseum; Mannheim 1987. – Die Haager Schule in München; München 1989. – ULF HÄDER: Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900; Jena 1999, bes. S. 153–178.

bige Textabbildungen die Ausführungen der Autoren. Der Katalog verfügt hierdurch über eine noch größere Anschaulichkeit als die Ausstellung, die allein mit der stattlichen Zahl von über zweihundert Exponaten aufwartete. Der Bogen wurde dabei weit gespannt: Von der spätklassizistischen Malerei Friedrich Prellers, Pilotys berühmter Historie „Seni an der Leiche Wallensteins“ oder auch Carl Blechens frühen Naturstudien als Illustrationen der Ausgangslage in Deutschland; über fünfzehn Gemälde der Haager Schule, wenn man Courbet einbezieht sechzehn Bildern von Barbizon-Meistern und zwanzig von deutschen Malern aus anderen Kunstzentren bis hin zur Hauptgruppe, den Weimarer Meistern, allen voran Karl Buchholz mit allein dreizehn Gemälden.

Bei den Ausführungen zu den einzelnen Künstlern sind partiell wichtige Vertiefungen gelungen. An erster Stelle ist hier der auf einer Magisterarbeit Carolin Dudkowiaks beruhende Aufsatz über Albert Brendel zu nennen (S. 175–184). Bisher nicht berücksichtigte schriftliche Quellen in Privatbesitz geben wichtige Hinweise auf Brendels Frankreich-Aufenthalte, seine Kontakte zu den Malern in Barbizon und seine Unterrichtspraxis in Weimar. Ebenfalls zum langjährigen Kunstschuldirektor Theodor Hagen stehen neue Quellen zur Verfügung, die allerdings für den Katalog noch zu keiner systematischen Auswertung herangezogen werden konnten.⁵ Hendrik Zieglers Beitrag über Theodor Hagen als Lehrer (S. 195–203) deutet an, dass hier weitergehende Erkenntnisse erwartet werden können. Leider fehlt ein eigener Beitrag ausgerechnet zu Karl Buchholz, dessen Werke wohl am qualitativsten das verkörpern, was die Weimarer Malerei auf dem Gebiet der naturnahen Stimmungslandschaft zu leisten vermochte. Neben den bereits erwähnten Brendel und Hagen werden Max Liebermann, Thomas Herbst, Leopold von Kalckreuth, Max Thedy, Ludwig von Gleichen-Russwurm, Christian Rohlf, Carl Arp und Paul Baum ausführlicher besprochen – sicherlich die namhaftesten Maler, wobei die Bedeutung der Weimarer Jahre unterschiedlich zu bemessen ist. Weitere wichtige Schüler wie Paul Tübbecke, Franz Bunke, Hans Peter Federsen oder Eduard Weichberger sind zumindest durch mehrere Werke repräsentiert. Zu geringe Beachtung dürften hingegen Alexander Michelis und Max Schmidt – Lehrer in der Zeit des Übergangs von Stanislaus von Kalckreuths Landschaftsauffassung hin zur naturnahen Studienpraxis und zum heimischen Motiv gefunden haben.

Ansonsten kann der Katalog als eine Zusammenfassung des heutigen Kenntnisstandes subsumiert werden – in diesem Sinne eine für Weimar verdienstvolle Ausstellung mit einem Katalog von bleibendem Wert.

Bei aller Wertschätzung müssen auch einige kritische Punkte angesprochen werden, denn in wissenschaftlicher und methodischer Hinsicht bleiben einige Fragezeichen.

Warum gibt es nur eine so knappe Darstellung des Forschungsstandes? Gerda Wendermann nennt in ihrem Einführungstext zwar einige wichtige Publikationen (S. 13), aber eine detaillierte Diskussion der Leistungen, Fragestellungen und Er-

5 Goethe-Schiller-Archiv Weimar, Nachlass Theodor Hagen (unerschlossen).

kenntnisse wurde leider nicht geführt, auch nicht von Gert-Dieter Ulferts, der zu Beginn seines Beitrages nochmals einen sehr knappen Überblick gibt (S. 125). Die Bilanz bei den Forschungen zu einzelnen Künstlern weist sicherlich trotz der Ausstellungskataloge zu Gleichen-Russwurm, Buchholz und Thedy noch erhebliche Lücken auf. Desto wichtiger wäre es gewesen, hier auf die oben bereits erwähnte Magisterarbeit zu Albert Brendel hinzuweisen. Übrigens lag schon zu Lebzeiten Scheidigs das Lebensbild Leopold von Kalckreuths vor.⁶ Aufsatzliteratur wurde ebenso wenig in die Darstellung des Forschungsstandes einbezogen⁷ wie die wissenschaftliche Diskussion vorliegender Publikationen, wie es sie in Form von Rezensionen gegeben hat.⁸ Wenn schon – aus welchen Gründen auch immer – dieser Abschnitt kurz gehalten wurde, hätten diese nicht besprochenen Veröffentlichungen wenigstens im Literaturverzeichnis genannt werden sollen. Der Katalog würde damit eine wesentlich bessere Ausgangsbasis für die künftige Forschung bilden. Dies betrifft auch den Ahnherren der Forschungen zur Weimarer Malerschule selbst – Walter Scheidig. Auch wenn sein Zeitschriftenbeitrag von 1961 nicht an den Ertrag etwa des späteren Buches heranreichen konnte, hätte der Titel ins Literaturverzeichnis gehört.⁹ Dies gilt auch unbedingt für das erste Buch zur Weimarer Malerschule überhaupt, Scheidigs Monographie von 1950 (Anm. 3). Horst Dauers kommentierte Bildmappe (Anm. 3) sucht man ebenfalls vergeblich.

Dieser etwas stiefmütterliche Umgang mit der Sekundärliteratur ist häufiger auch bei Katalogbeiträgen festzustellen. So behandelt beispielsweise Jenns Howoldt in seinem Text über „Historienmalerei versus realistische Landschaftsmalerei“ (S. 161–167) neben Thomas Herbst und Leopold von Kalckreuth vor allem Max Liebermann, wobei er ganz im Sinne des Ausstellungsthemas der Bedeutung Barbizons für die Entwicklung realistischer Auffassungen nachging. Sollte ihm dabei tatsächlich das genau dieses Thema behandelnde Katalogheft des Niedersächsischen Landesmuseums entgangen sein?¹⁰ Hendrik Ziegler beruft sich auf seine Auswertung von Kunstschulakten, um Lücken bei den von Walter Scheidig genannten Schülern Theodor Hagens zu schließen (S. 197). Jedoch hat Scheidig – mit einer Ausnahme – die „neu“ aus den Quellen ermittelten Namen bereits 1950 veröffentlicht.¹¹

6 JOHANNES VON KALCKREUTH: Wesen und Werk meines Vaters. Lebensbild des Malers Graf Leopold von Kalckreuth; Hamburg 1967.

7 JUTTA HÖRNIG: Belgische Historienmaler als Lehrer an der Weimarer Kunstschule. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* VIII (1964), H. 4, S. 339–353. – ULF HÄDER: Die Weimarer Malerschule zwischen großherzoglichem Mäzenatentum und internationaler Kunstentwicklung. In: ROSWITHA JACOBSEN (Hg.): *Residenzkultur in Thüringen* vom 16. bis 19. Jahrhundert (Palmbaum Texte – Kulturgeschichte 8); Bucha bei Jena 1999, S. 348–363.

8 Vgl. *Journal für Kunstgeschichte* 4 (2000), S. 77–80; ebd. 7 (2003), S. 170–175.

9 WALTER SCHEIDIG: Die Weimarer Malerschule des 19. Jahrhunderts. In: *Bildende Kunst* 4 (1961), S. 251–256.

10 SIGRID BERTULEIT: Max Liebermann und Barbizon. Landleben – Naturerlebnis (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, hg. von Heide Grape-Albers); Hannover 1994.

11 W. SCHEIDIG 1950 (wie Anm. 3), S. 88–91 (Verzeichnis der Lehrer und Schüler). Franz Arndt, der spätere Sekretär der Kunstschule, ist hier als Schüler von Michelis und Schmidt registriert; Karl Krummacher ist verzeichnet.

Merkwürdig ist ebenfalls die knappe Anmerkungspraxis, wenn man diese nicht gar als selektiv bezeichnen will. Sicherlich kann angesichts der Flut von Neuerscheinungen ein jüngerer Titel übersehen werden – dies sei ausdrücklich entschuldigt, aber wenn zum Beispiel John Sillevius Theodor Hagens Suche nach Kunstschullehrern in Holland erwähnt und die Versuche, Christoffel Bisschop für Weimar zu gewinnen (S. 72), so kann man sich fragen, woher diese Information stammt, zumal es dazu einen eigenen Forschungsstand gibt.¹² Gert-Dieter Ulferts kommt auf den Weimarer Radierverein zu sprechen (S. 131). Wäre es hier nicht angebracht gewesen, wenigstens auf Scheidig und die früheren Weimarer Ausstellungskataloge zu verweisen? Es könnten weitere Beispiele genannt werden.

Bei der Graphik handelt es sich um einen Werkbereich der Weimarer Malerschule, der im vorliegenden Katalog nahezu völlig ausgeblendet wird. Während bei der Fotografie wunderbaren Aufnahmen französischer Meister solche – freilich qualitativ abfallende – von Albert Brendel zur Seite gestellt wurden, fand die Parallele im graphischen Schaffen der Maler von Barbizon, Den Haag und Weimar keine Beachtung. Das ist sehr schade, zum einen weil damit ein wichtiges Medium zur Verbreitung der neuen künstlerischen Errungenschaften unberücksichtigt geblieben ist, zum anderen weil dem Text zu Albert Brendel entnommen werden kann, dass der Maler zu denjenigen Künstlern gehörte, die die Verwertung gefundener Bildmotive in der Graphik vorantrieben (S. 183). Hier bleibt zu hoffen, dass die für das Kunsthaus Apolda geplante Ausstellung im Jahr 2011 diese Lücke schließen wird. Fragen könnte man in diesem Zusammenhang auch nach der Bedeutung von Zeichnungen? Hat die Ölstudie vor der Natur die Zeichnung gänzlich abgelöst? Ausführlicher hätte auch das Verhältnis von Studie und Atelierbild untersucht werden können. Anne Levin und briefliche Äußerungen Theodor Hagens liefern hier Anhaltspunkte, die weitergehende Aussagen möglich erscheinen lassen.

Ein weiteres Problem liegt in der unzureichenden Ausnutzung interdisziplinärer Methoden. Bei der Untersuchung der Bedeutung Barbizons und damit der französischen *paysage intime* für die Weimarer und damit eine deutsche Freilichtmalerei darf die politische Geschichte nicht außer acht gelassen werden. Der deutsch-französischen Krieg markierte eine entscheidende Zäsur, die sich auch auf die Weimarer Künstler auswirkte. Brendels Sommeraufenthalte in Barbizon fanden ein jähes Ende. Liebermann, der wohl 1874 versuchte, in Kontakt zu Millet zu treten, wurde nicht vorgelassen.¹³ Von einer Kontinuität der Vermittlungsvorgänge von Barbizon bis zum (französischen) Impressionismus auszugehen, wie es auch der Ausstellungstitel assoziieren lässt, hieße ein komplexes kunstgeschichtliches Phänomen einseitig erklären. Ohne dies explizit zu thematisieren, gibt der Katalog an vielen Stellen Hinweise auf weitere Quellen, aus denen sich die moderne Weimarer Malerei speiste: Die altmeisterliche Malerei vor allem Hollands und das Erlebnis der feuchtigkeitsgetriebten

12 U. HÄDER (wie Anm. 4), S. 160f.

13 S. Bertuleit, 1994, wie Anm. 10, S. 8f.

Flachlandschaft an der Nordsee bildeten offenbar über Jahrzehnte hinweg ein ständiges Korrektiv in der Auseinandersetzung mit den französischen Meistern.

An mehreren Stellen des Kataloges hätte man sich bei den Autoren mehr Diskussionsfreude gewünscht. Auch die stärkere Anwendung traditioneller kunsthistorischer Methoden – beispielsweise einfach der Blick auf thematisch verwandte Werke – hätte den Ertrag erhöhen können. So wäre bei der Besprechung von Fritz von Uhdes „Ährenlesern“ (S. 96 u. 115) der Verweis auf Millet lohnenswert gewesen, Thomas Herbsts „Alte Kuh“ ist natürlich ohne Potters „Stier“ im Mauritshuis kaum vorstellbar (S. 163f u. 171). Steigerte er aber den Naturalismus der Darstellung oder wendet er die altmeisterlichen Mittel „nur“ auf ein alltägliches Motiv seiner Gegenwart an und macht damit nichts anderes seine Kollegen von der Landschaft oder vom Genre? Max Beckmanns „Junge Männer am Meer“ dürften kaum mehr einer absichtsvollen „Oppositionshaltung gegenüber der klassischen deutschen Vorliebe für Italien“ (S. 296) entsprungen sein – das war schon seit Jahrzehnten kein Thema mehr. Liebermanns Versionen badender Knaben stellen das Bild in einen anderen Kontext.

ULF HÄDER

Keramik-Museum Bürgel

Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff. Zeichnungen und Postkarten;
Köln: Wienand Verlag 2010; 684 S. mit 263 farbigen und 327 SW-Abb.; ISBN
978-3-86832-010-7; € 88,00

Die Geschichte der gezeichneten Künstlerpostkarte ist (fast) genauso alt wie diejenige der Ansichtspostkarte. Jene beginnt 1870. Dieses erste Phänomen einer bildlichen Massenkommunikation, das die Ansichtskarte darstellt, wird durch seinen lapidaren Ausdrucksmodus und durch seine allgemeinen, daher oft trivialen bis nichtssagenden, zudem offen liegenden Texte zum Lieblingsmedium der Gründerjahre und der Kaiserzeit. Selbst Künstler wie Emil Nolde profitieren von diesem Boom, jener mit seinen massenhaft aufgelegten „Bergriesen“, also grimassierenden Gebirgsmassiven auf Witzpostkarten. Die fotografierte Stadt- und Landschaftsvedute geht als Ansichtskarte auf Reisen, im Jahrzehnt der Erfindung des Veloziped und des Telefons eigentlich nicht verwunderlich. Die Ansichtskarte wird in Oldenburg erfunden. Zum ersten Mal in der Geschichte der Kommunikation seit Erfindung der Schrift wird das Bild wichtiger als der Text. Was machen die Künstler daraus? Zunächst eher wenig: Folkloristisches, Genre und eher witzblatthafte Karikatur nach Art des „Ulk“ oder der „Meggen-dorfer Blätter“. Selbst Lovis Corinth bringt es 1905 nur zu einem recht bilderbuchhaften „Orpheus unter den Haustieren“. Erst die Generation des Expressionismus begreift das neue Medium als eigenständige, angemessene und teils durchaus monumentale Möglichkeit, Bildideen und Konzepte schnell und einfach zu verbreiten. Bereits Ernst Ludwig Kirchners erster Holzschnitt wird 1904 als Postkarte versandt. Ja, er war offenbar von vornherein nur zum Druck auf Postkarten bestimmt. Noch scheint das Vorbild einer Satire-Zeitschrift wie etwa des „Simplicissimus“ hindurch, die selbst Karten