



Peter Stapf; Der Maler Max Thedy (1858–1924). Leben und Werk; Köln [u. a.]: Böhlau 2014; 423 S., 66 s/w- u. 300 farb. Abb.; ISBN 978-3-412-22264-2; € 79,90

Nach den Ausstellungskatalogen von Weimar 2010¹ und Apolda 2011² gibt es eine Neuerscheinung zur Weimarer Malerschule – eine Monografie zu dem langjährig an der Kunstschule lehrenden Max Thedy.

Für das Thema seiner Jenaer Dissertation hat sich der Autor aus dem Kreis der vor der Jahrhundertwende dominierenden Lehrer an der 1860 gegründeten Kunstschule denjenigen ausgesucht, zu dem bisher die meiste Literatur erschienen ist.³ Dieser Dokumentations- und Forschungsstand resultiert nicht so sehr aus der Bedeutung des Künstlers, sondern wohl vor allem aus der Überlieferungslage und dem Engagement der Nachfahren, die sich um die öffentliche Wahrnehmung des Malers und seines Œuvres verdient gemacht haben. Unabhängig davon hat Thedy sowohl in der älteren als auch der jüngeren Literatur Beachtung gefunden, was für seine Präsenz zu Lebzeiten einerseits⁴ und die Qualität seines Schaffens andererseits – zumindest einzelner Werke – spricht.⁵

Max Thedy erhielt nach Absolvierung der Münchner Akademie mit nur 24 Jahren den Ruf an die Weimarer Kunstschule, um hier die Professur für Figurenmalerei zu übernehmen. Er war Schüler insbesondere von Wilhelm Diez gewesen und stand in Weimar als junger Mann neben solchen Künstlern wie Karl Buchholz, Theodor Hagen, Albert Brendel und Leopold von Kalckreuth, die der naturnahen Freilichtmalerei mit zum Durchbruch verholfen und hierin auch Weimar internationale Beachtung verschafft hatten. Thedy ließ sich dauerhaft in der Thüringer Residenzstadt nieder, wurde

- 1 *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*, hrsg. von Gerda Wendermann, Ausst.-Kat. Neues Museum Weimar, Bielefeld u. a. 2010. Vgl. auch *Journal für Kunstgeschichte*, Jg. 15/2011, Heft 1, S. 45–50.
- 2 *Die Weimarer Malerschule und das Weimarer Land*, hrsg. von Nadine Steinacker und dem Kreis Weimarer Land, Ausst.-Kat. Kunsthaus Apolda und Kunststation Kleinsassen, Apolda 2011.
- 3 Neben den Erwähnungen bei 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*, hrsg. von Renate Müller-Krumbach, Leipzig 1991; Ulf Häder, *Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900*, Jena 1999; Hendrik Ziegler, *Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus*, Weimar 2001, widmen sich Max Thedy (1858–1924). *Gemälde und Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Weimar, Weimar 2002 und die von Armin Thedy und Anselm Thürwächter herausgegebenen Bände des Werkverzeichnisses der Gemälde und Zeichnungen (jeweils Hamburg 2008), der Radierungen (Hamburg 2007) und der 18 Skizzenbücher (3 Bände, 2005 und 2008) sowie einzelner Skizzenblätter (2008) allein dem Künstler.
- 4 Vgl. Friedrich Pecht, *Geschichte der Münchner Kunst im 19. Jahrhundert*, München 1888, S. 396; Hans Rosenhagen, „Max Thedy“, in: *Westermanns Monatshefte*, Bd. 122/1917, S. 455–468.
- 5 Innenleben. [...], hrsg. von Sabine Schulze [...]. *Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt, Ostfildern-Ruit 1998, S. 252, wählte Thedys 1887 in Holland gemalte *Klompjes* (Kunstsammlungen Weimar), eine figurenlose Darstellung eines holländischen Interieurs mit feinen Lichtstimmungen, für die Ausstellung aus.

von der privat vom Großherzog finanzierten Kunstschule an die nachfolgende Staatliche Hochschule unter Hans Olde übernommen, erlebte wie seine älteren Malerkollegen mehr und mehr impressionistische Seh- und Malweisen auszubilden, wie jüngere Kollegen zum Symbolismus tendierten oder erstmals auch Schülerinnen für den Unterricht zugelassen wurden. Thedy war Mitglied des 1903 in Weimar gegründeten Deutschen Künstlerbundes, ab 1908 Mitglied des Vorstandes. Er erlebte die Gründung von Henry van de Velde parallel betriebener Kunstgewerbeschule mit und gehörte schließlich zum Lehrpersonal des neuen Bauhauses, nachdem er sich der Mehrheit der für die Berufung von Walter Gropius stimmenden Kollegen angeschlossen hatte. Die Zusammenarbeit des über sechzigjährigen Akademiemalers mit Walter Gropius war allerdings zum Scheitern verurteilt – schon 1920 brachte er in einem Brief an den Bauhaus-Direktor seine ablehnende Haltung gegenüber den neuen Entwicklungen zum Ausdruck.

Aber allein seine in diesen Jahrzehnten angesiedelte Biografie und ein Schaffen in dieser so spannenden Umbruchszeit in der bildenden Kunst machen Thedy für die kunstgeschichtliche Forschung interessant. Und auch Peter Stapf sah im Aufeinandertreffen eines solchen Künstlers mit den neuen Kunstrichtungen seiner Zeit einen besonderen Reiz (15), obgleich er seiner Behandlung die Einschätzung voranstellte, dass Thedy zeitlebens eine „retrospektive kulturelle Ausrichtung“ eigen war. So setzte sich Stapf das Ziel, das Werk Thedys aus der Biografie und der sozial- wie kulturgeschichtlichen Bedingtheit zu erklären (28). Gemessen an diesem Vorhaben hat der Autor seine Zielstellung erfüllt, allerdings fällt die Schlussbetrachtung, dass Max Thedy ‚zeitlebens ein Künstler des 19. Jahrhunderts‘ war und blieb, ernüchternd aus. War es nötig, 370 dicht bedruckte Textseiten zu füllen, ‚nur‘ um dem Werk einen kulturgeschichtlichen Wert mit pleinairistischen Tendenzen und dem Künstler ein hohes zeichnerisches und maltechnisches Können zu bescheinigen?

Der Autor hat sich mit Ehrgeiz, Ausdauer und auch Akribie bemüht, eine in den Grundzügen bekannte Biografie durch ergänzende Details zu erhellen (31–180). Leider nimmt er die Leser zu ausführlich mit auf seinen eigenen Erkenntnisweg zur Geschichte der Münchner Kunstgewerbeschule, der Münchner Akademie oder der Weimarer Kunstschule. Was für den Laien interessant und ein Weg des Einstiegs sein mag, ist für denjenigen, der sich schon mit der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts befasst hat, oft einfach unnötig gefülltes Papier.

Im anschließenden werkanalytischen Teil (183–375) werden zahlreiche Einzelwerke mit dem Anspruch einer Würdigung der künstlerischen Leistung besprochen: oft ausführlich beschreibend, obgleich dem Anhang 360 Abbildungen beigelegt sind, oft in der immer wieder gleichen Wiederholung des aus der Forschung zur altmeisterlichen und neuzeitlichen Malerei bekannten stilgeschichtlichen, motivischen und maltechnischen Methodenrepertoires, obgleich kaum neue Erkenntnisse, die die Einordnung des Gesamtwerkes verändern würden, gewonnen werden konnten.

Der Autor ist darin ein Opfer der selbst gewählten Fragestellungen und Schwerpunktsetzung geworden – der Untersuchungsgegenstand erwies sich in der dieser Hinsicht insgesamt gesehen einfach als zu unergiebig. Es sei in diesem Zusammenhang aber auch ausdrücklich die Frage nach den Umständen und der Qualität der wissenschaft-

lichen Betreuung gestellt. Hier offenbart sich eine Tragik, die dem Autor nur bedingt angelastet werden kann: Der gewählte Doktorvater verstarb, der Nachfolger erkrankte und dessen Nachfolger wiederum konnte es wohl nur noch darum gehen, das Projekt zu einem Abschluss zu bringen. An der Entwicklung lohnenderer Fragestellungen, der Tilgung von Redundanzen oder der zweckmäßigeren Werkauswahl ist entweder nicht gearbeitet worden oder der Verfasser hat sich entsprechenden Hinweisen verweigert.

Bei wem die Verantwortung hierfür auch liegen mag, der Autor allein fasste den Entschluss, das Dissertationsmanuskript ungekürzt in den Druck zu geben. Damit macht er es allen, die sich künftig mit Max Thedy, der Münchner oder der Weimarer Malerschule, auch mit der Geschichte des Bauhauses beschäftigen werden, schwer, die tatsächlich vorhandenen neuen Details – beispielsweise in der Datierung einzelner Werke, in Herkunft und Entwicklung des Künstlers oder auch im Verhältnis zu Walter Gropius – nutzbar zu machen.

Auf einige dieser Funde sei deshalb hingewiesen. Bemerkenswert sind die Erwähnungen Thedys bei Zeitgenossen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang sicherlich der Maler Karl Stauffer-Bern, ein Mitschüler an der Münchner Akademie, welcher in seinen Briefen an die Familie wiederholt über Thedy sprach.⁶ Auch die Autobiografie einer holländischen Schülerin von Thedy in München konnte Stapf einbeziehen.⁷ Spannend auch Lyonel Feiningers Schilderung seines Antrittsbesuches bei Thedy vom Mai 1919, bei dem es offenbar zu einem längeren Gespräch über Gropius und den begonnenen radikalen Wandel an der Schule gekommen war (151). Und ein schöner Zufall ist sicherlich das Zusammentreffen mit der baugeschichtlichen Erforschung der Alten Stadtkanzlei in Überlingen, deren Fensternischen Thedy mehrere malerisch sehr gelungene Bilder widmete (296ff.).⁸ Im Fall Überlingens bewährte sich einmal mehr die Auswertung von Fremdenlisten und Gästeregistern. Stapf konnte so auch Hinweise auf den Studienaufenthalt anderer Münchner Maler ermitteln – ein kleiner Beitrag zur kunstgeschichtlichen Grundlagenforschung, ist es doch so möglich, Ziel und Zeit von Studienreisen, die beteiligten Künstler sowie deren Kontakte untereinander exakt zu benennen und so beispielsweise die damit verbundenen Gemäldemotive zu lokalisieren oder zu datieren. Hier hätte Stapf durchaus den Mut zu einem Exkurs haben können, um Überlingen als Studienort für Münchner Maler ausführlicher zu behandeln. Die Verbindung mit Thedys künstlerischem Werdegang ist evident, zumal die hier beziehungsweise im Gefolge der Studien entstanden lichtvollen Interieurs einen Höhepunkt in seinem Schaffen darstellen. Das gilt auch für einen Teil der 1887 in Holland entstandenen Bilder, von denen eines 1998 – wie erwähnt – in die Interieurausstellung des Städel aufgenommen wurde.⁹

6 Karl Stauffer-Bern, *Familienbrief und Gedichte*, hrsg. von Ulrich W. Züricher, Leipzig [u. a.] 1914.

7 Wally Moes, *Heilig ongeduld. Herinneringen uit mijn leven*, Amsterdam [u. a.] 1961. Vgl. auch Häder 1999 (s. Anm. 3), S. 168.

8 Vgl. Volker Caesar, „Überlingens letzte Renaissancefenster als Motive der Malerei des späten 19. Jahrhunderts. Gemälde von Max Thedy dokumentieren seltene Fenster“, in: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, Jg. 36/2007, S. 55–61.

9 S. Anm. 5.

An diesen Stellen des künstlerischen Werdegangs wären breiter angelegte Vergleiche mit den Leistungen anderer Maler der Zeit geeignet gewesen, um Thedys Rang als Mitgestalter moderner Entwicklungen herauszuarbeiten. Und auf die gleiche Art wäre aufzuzeigen gewesen, bei welchen Motiven und wann der Maler möglicherweise ganz bewusst darauf verzichtete, die Neuerungen seiner Zeitgenossen zu übernehmen. War die Porträtmalerei, die er als lukrative Einnahmequelle betrieb, vielleicht ein Hemmschuh seiner persönlichen Entwicklung, da die Kunden traditionelle Ausführungen erwarteten? Punktuell und bezeichnenderweise bei nicht für den Verkauf bestimmten Porträts der Ehefrau (Abb. 162, 167) deutet sich an, dass Thedy hier selbst unsicher war und völlig neue Wege hätte beschreiten können. Gewiss machen beide Bilder einen unvollendeten Eindruck im Sinne der akademischen Malerei, aber was hätte eine feinmalerische oder lasierende Vollendung hier noch leisten können, außer den spontanen Eindruck zu zerstören? Man vergleiche auch das um 1900 gemalte Porträt *Arnold* (Abb. 41) oder das Stilleben der *Schnepfe* von 1923 (Abb. 42). Was, wenn Thedy bei diesen Bildern nicht dem Mut hatte, das Publikum damit zu konfrontieren und seine sonstige Porträtmalerei mit Blick auf den Markt bewusst nicht weiter in diese Richtung entwickelte? Man möchte meinen, dass die hervorragende technische Befähigung – Thedy beherrschte die unterschiedlichen Möglichkeiten der Malmittel und des Vortrags zu allen Zeiten exzellent – den Künstler in seiner Entwicklung verharren ließ, denn er war in der Lage, dem an der altmeisterlichen Malerei geschulten Publikumsgeschmack zu entsprechen und dadurch gut zu verkaufen (vgl. Abb. 193, *Bildnis Graf von Schlitz*). Während bei vielen anderen Malern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts eine Grundlage für die Entwicklung modernerer Ausdrucksmittel bildete, steht Thedy für die Ambivalenz dieses Erbes: das virtuose Beherrschen des Methodenrepertoires altmeisterlicher Kunst konnte natürlich auch in einen Historismus münden. Thedy standen beide Wege offen. Nach wichtigen Ansätzen für die Befolgung des Weges in Richtung Moderne bis etwa Ende der 1880er Jahre dominierte dann die einträglichere Praxis der weniger innovativen historistischen Malerei. Das schloss freilich nicht aus, dass Thedy immer mal wieder in studienhaften Gemälden – beispielsweise bei Landschaften – die naturnahe, mit lockerem Pinsel vorgetragene Malweise erprobte. Aber für den Markt waren diese Bilder offenbar nicht vorgesehen.

Stapf ging solchen Fragen nicht systematisch genug und in der erforderlichen Breite nach. Stattdessen fehlte er wiederholt in der Bedeutung der ausführlich besprochenen Werke. So weist das Familien-Bildnis zwar in der Form des Triptychons eine ungewöhnliche, ambitionierte Form auf, aber es ist mit den offensichtlichen kompositorischen Mängeln und der Leere ausgerechnet in der Mitte des Mittelstücks beileibe kein gutes Bild (Abb. 169–173). Die gewiss seltenen, aber klar auf den Markterfolg zielenden Bilder des religiösen Genres mögen von den Zeitgenossen geschätzt worden sein – Stapf verweist zurecht auf Leibls Vorbild –, aber sie bewegen sich völlig im Rahmen der narrativen Genremalerei seiner Zeit (Abb. 290, 291, 305). Zu oft scheute sich der Autor vor klaren Wertungen. Max Thedy war nicht nur ein Maler des

19. Jahrhunderts, sondern auch einer für den Markt. Das gilt auch zumindest für einen Teil der Stilleben, die der Autor leider nicht gesondert behandelt. Eine Lücke, wenn er im Buchtitel den Anspruch einer Darstellung von Leben und Werk – das bedeutet natürlich Gesamtwerk – erhebt. Einzelne Stilleben durchaus repräsentativen Charakters wurden nachgewiesen,¹⁰ und der Verfasser hätte hier beispielsweise hinterfragen können, ob es tatsächlich die Prägung der Münchner Malerei und die Orientierung an den alten Meistern gewesen sind, die es Thedy schwer machten, die ihm gegebene technische Befähigung anders zur Entfaltung zu bringen.

Dabei zeigen gerade die Bilder, bei denen er das ihm übertragene Figurenfach verließ, die – gemessen an den Entwicklungen zur Moderne – künstlerisch attraktiveren Ergebnisse. Seine landschaftlichen Ölstudien – egal ob Italien, Oberbayern oder Thüringen – können guten Gewissens zu den Leistungen der Weimarer Malerschule als Phänomen der deutschen Pleinairmalerei gezählt werden.

Peter Stapf hat sich viel Arbeit und Mühe gemacht. Das daraus hervorgegangene Buch kann man jedoch nicht zur geschlossenen Lektüre empfehlen. Ein anderer Gegenstand und sogar in der gleichen Qualität behandelt, hätte ungleich mehr Nutzen bringen können – Theodor Hagen harrt der Bearbeitung!

ULF HÄDER

Städtische Museen Jena

10 Silke Opitz, »Der Tafelbildkomplex. Max Thedy am Staatlichen Bauhaus in Weimar«, in: *Max Thedy*, Weimar 2002 (s. Anm. 3), S. 34–45.



Wolfgang Kersten, Osamu Okuda und Marie Kakinuma; Paul Klee. Sonderklasse. Unverkäuflich; Katalog zu den Ausstellungen im Zentrum Paul Klee, Bern und im Museum der bildenden Künste Leipzig; Köln: Wienand 2015; 608 S., 784 farb. Abb., 104 s/w-Abb.; ISBN 978-3-86832-229-3; € 68

Wolfgang Kersten hatte die Idee, einmal die von Paul Klee als Sonderklasse eingestufteten eigenen Bilder in einer großen Ausstellung zu vereinigen. Das ist nun gelungen, und die 297 Werke Klees, welche dieser bis 1933 derart ausgezeichnet hat, sind tatsächlich zusammengekommen; mit Ausnahme der verschollenen oder nicht einmal im Foto überlieferten Bilder. Nach 1933 musste der Künstler froh sein, überhaupt etwas zu verkaufen, wobei ihm der Leidensgenosse Daniel-Henry Kahnweiler Hilfe leisten sollte. Während Klee als ungeliebter Zeitgenosse in Bern saß, musste Kahnweiler in Paris seine Galerie nach dem Strohmann Simon benennen, weil sein eigener Name – dank der dilettantisch durchgeführten Auktionen seiner vom Staat als feindliches Eigentum beschlagnahmten