

especially in regard to the early illustrated Apocalypses, that this kind of scholarship “tends to restrict artistic originality to the ancient world and fails to appreciate the inventiveness of medieval art” (25). I would argue that only the knowledge of the pictorial tradition and of the model(s) used permits to adequately appreciate the genuine innovations of an illustrated manuscript. A meticulous collation of the iconographic elements even allows to detect whether a conflation of different models or traditions has happened. It is no coincidence that such a conflation gave rise to three masterpieces of Apocalypse illustration: the 11th-century Saint-Sever Beatus of Abbot Gregory Montaner,¹⁸ the 13th-century Trinity Apocalypse of Queen Eleanor of Provence¹⁹ and the 15th-century Escorial Apocalypse of the Dukes of Savoy;²⁰ only in the case of the latter, the author recognizes a conflation. It remains an open question whether it was the ambition of the patrons or of the artists that caused the choice of a second model, but the contrast of the diverging models must have inspired the creative imagination of the painters. Though lacking this kind of analysis and other aspects, Richard Emmerson’s excellently illustrated book remains a well informed, though somewhat ‘apocalypticist’ survey of medieval Apocalypse illustration, the chapters on the Gothic Apocalypses presenting an especially valuable contribution.

PETER K. KLEIN
Universität Tübingen

18 Peter K. Klein, *The Saint-Sever Beatus and its Influence on Picasso’s Guernica*, Valencia 2012, pp. 284–298.

19 Nigel Morgan, “Iconography”, in: *The Trinity Apocalypse*, ed. David McKitterick, London 2005, pp. 45–73.

20 Laurence Rivière Ciavaldini, *Imaginaires de l’Apocalypse. Pouvoir et spiritualité dans l’art gothique européen*, Paris 2007, pp. 135–144.



Hans-Dieter Mück; Künstler in Weimars Kunstschule 1860–1919. Im Kontext der Kulturpolitik des Weimarer Fürstenhauses von Anna Amalia bis Wilhelm Ernst 1756–1918. Eine Dokumentation nach Quellen; Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft 2018; 496 S., durchg. farb. Abb.; ISBN 978-3-7374-0265-1; € 68

Nach dem Ausstellungskatalog des Jahres 2010¹ wurde der in Weimar beheimateten bildenden Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts erneut eine umfangreiche Publikation gewidmet. Das Buch hat

1 *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Aufbruch zum Impressionismus*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weimar, hrsg. von Gerda Wendermann, Bielefeld u. a. 2010. Vgl. auch *Journal für Kunstgeschichte* 15 (2011), S. 45–50.

einen langen Titel bekommen, der das Profil wiedergeben soll: Zahlreiche Zitate, eine breitere Behandlung der Zeit um 1900, das Ausholen bis ins 18. Jahrhundert und die Nutzung von Quellengruppen. Allerdings weckt der letzte Untertitel eine Erwartungshaltung, die nicht eingelöst wird: Es handelt sich um keine Dokumentation nach *den* Quellen, viel eher um eine Nacherzählung Weimarer Kulturgeschichte unter selektiver Auswahl *von* Quellen, und damit – auch in Diktion und Wertungen, in der Mischung von Quellentexten und Autorkommentaren – um eine andere Publikation als eine Dokumentation im Sinne edierter Quellen, wie sie beispielsweise von Preuß und Winkler vorgelegt wurde.²

Hans-Dieter Mück hat sich an verschiedenen Orten, darunter wiederholt in Thüringen, einen Namen als Ausstellungskurator gemacht. Zuletzt hatte er Anteil an der Etablierung des neuen vereinsgetragenen Otto-Mueller-Museums in Schmalkalden. Zahlreiche Publikationen hat er in der Vergangenheit erstellt oder betreut, mehrfach zu Künstlern der Klassischen Moderne, die für Weimar eine Rolle spielten. So dürften die Ausstellungsprojekte beziehungsweise Veröffentlichungen zu Max Beckmann,³ Aristide Maillol⁴ oder Max Klinger⁵ ebenso die vorliegende Publikation mit vorbereitet haben wie der zusammen mit Jost Hermand auf Kunst und Literatur der vorletzten Jahrhundertwende gerichtete Blick.⁶

Mit einem ungleich weiter ausgreifenden und umfassenderen Anspruch hat der Autor nun möglicherweise eine Summe seiner Beschäftigungen mit den immer wieder bedeutenden künstlerischen Leistungen gezogen, die nach der Klassikerzeit und noch vor dem Bauhaus Weimar einen Ruf als Stadt der Künste verschafften. Bekanntlich gingen im sogenannten ‚Silbernen Zeitalter‘ von der kleinen Residenzstadt maßgebliche Entwicklungen im Bereich der bildenden Künste aus – die Leistungen der Weimarer Malerschule auf dem Gebiet der naturnahen Malerei, Henry van de Veldes grundlegendes Schaffen als Architekt und Entwerfer des Jugendstils oder auch Harry Graf Kesslers innovative Kunstpräsentationen seien hier stellvertretend genannt. Dieses kulturgeschichtliche Phänomen rechtfertigt allemal eine zusammenfassende Überblicksdarstellung.

Da maßgebliche Entwicklungen institutionelle Grundlagen in den seinerzeit neu begründeten künstlerischen Bildungseinrichtungen Weimars hatten, deren Tradition in einem gewissen Sinne heute die Bauhaus-Universität mit der Fakultät für Kunst und Gestaltung fortsetzt, konnten Verlag oder Autor mit Winfried Speitkamp

2 *Weimarer Konzepte. Die Kunst- und Bauhochschule 1860–1995*, hrsg. von Achim und Klaus-Jürgen Winkler, Weimar 1996.

3 *Max Beckmann und Thüringen. Eine Dokumentation. Weimar 1900–Erfurt 1937*, Stuttgart 1997; *Max Beckmann 1884–1950. Von der Magie der Realität. Szenen im Theater der Unendlichkeit. Stilleben, Porträts, Selbstporträts. 1900 bis 1946*, Ausst.-Kat. Museum Schloss Burgk, Stuttgart 1997.

4 *Aristide Maillol & Harry Graf Kessler. Eine Dokumentation nach Quellen*, Utenbach 2005; *Maillols Rezeption in Deutschland 1902–2009*, Apolda 2009.

5 *Max Klinger. Von der herben Zartheit schöner Formen*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Avantgarde, Apolda und Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Utenbach u. Apolda 2010 bzw. *Max Klinger. Leben und Werk 1857–1920*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Avantgarde, Apolda und Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Utenbach u. Apolda 2010.

6 *1900. Traum und Wirklichkeit. Kunst und Literatur der Jahrhundertwende*, Stuttgart 2000.

den Präsidenten der Weimarer Hochschule für ein Grußwort gewinnen. Die Erwartungen, die dieses Grußwort bei Leserinnen und Lesern wecken kann, sind umso höher, weil es ansonsten kein einführendes Vorwort gibt, das die Zielstellung des Buches erläutern würde. So kündigt der Grußwortautor den Band als Ergänzung des Wissens zur Geschichte der Weimarer Bildungsstätten und als „wertvollen Beitrag zur Kulturgeschichte in Thüringen überhaupt“ an. Der Mehrwert wird in der Darstellung der Geschichte der Weimarer Kunstschulen in Verbindung mit der „dynastischen Kulturpflege und Kulturpolitik“ gesehen, was bislang ein „keineswegs hinreichend“ bearbeiteter Aspekt gewesen sei (7).

Tatsächlich beinhaltet der Band viele dynastiegeschichtliche Informationen, allerdings macht es ein Grundproblem des Buches aus, dass diese häufig ohne Bezug zur Entwicklung der Künste in Weimar referiert werden. Die Fakten stehen sehr häufig nur nebeneinander oder werden in chronologischer Abfolge präsentiert. Die Zusammenhänge werden dabei entweder nicht aufgezeigt oder es ist leicht erkennbar, dass die dargebotenen Informationen solche nicht aufweisen. Die ohne Zweifel materialreiche Zusammenstellung stellt damit noch keinen methodisch und systematisch verfolgten Forschungsansatz dar.

Was liegt vor? Fast 500 hinsichtlich des Bildmaterials durchaus ergiebige, manchmal möchte man meinen, überillustrierte Seiten. Allein für das zusammengetragene Bildmaterial müssen Autor und Verlag eine immense Arbeit geleistet haben, um Bildvorlagen zu beschaffen, die Bildrechte zu klären und Abbildungsgenehmigungen einzuholen. Aber auch hier gibt es ein grundlegendes Manko: Nicht einmal zur Hälfte der etwa 700 Abbildungen sind Einträge im Bildnachweis zu finden. Was für genießende Konsumenten des Bildreichtums keine Rolle spielt, erschwert die weitere Verwertung des zusammengetragenen Materials für die künftige Forschung. Auch die Tatsache, dass in den Bildunterschriften der Kunstwerke der Standort nicht angegeben ist, schränkt die weitere wissenschaftliche Arbeit mit der Bildausstattung erheblich ein. Da sich in mehreren Fällen auch die Frage stellt, was einzelne Abbildungen leisten sollen – beispielsweise das (gestellte) Foto Carl Alexanders „in Jägerpose vor dem Abschuss“ (94), das mit dem Thema des Buches in keinem Zusammenhang stehende Foto von Heinrich Zille nach einem Aktmodell in seinem Berliner Atelier (90) oder die Abbildung von Arnold Böcklins „Reise-Paß der Schweizerischen Eidgenossenschaft“ von 1862 (81) –, bedauert man, dass die Fülle der bildlichen Illustration offenbar einem detaillierten Nachweis der Bildquellen vorgezogen wurde.

Die Struktur des Buches ist nicht ganz einfach zu durchschauen. Kapitel und Unterkapitel ohne Nummerierung, Wiederholungen in der Chronologie und zeitliche Ausbrüche über die in den Kapitelüberschriften gesetzten Grenzen erschweren die Orientierung. Nicht nur an dieser Stelle vermisst man helfende Kopfzeilen. Das Buch beginnt mit einem chronikalischen Hauptteil (8–330), woran sich der alphabetisch nach den Künstlern geordnete Teil anschließt. Dort sind in lexikonartigen Artikeln die an der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule beziehungsweise der daraus hervorgegangenen Hochschule für bildende Kunst von 1860 bis 1918 beschäftigten ‚ordentlichen‘ Lehrer (348–472) verzeichnet.

Der Hauptteil gliedert sich in vier Grundkapitel, die nach den Hauptüberschriften den Zeitraum von 1853 bis 1919 abdecken, in Unterkapiteln aber bis 1756 zurück-schauen. Kompliziert wird es auch durch die beiden sich zeitlich überschneidenden letzten Kapitel dieses Teils, die zum einen Großherzog Wilhelm Ernst und den kultur-politischen Rückschritt (271–329), zum anderen gesondert die Großherzogliche Kunst-schule in dieser Zeit als Hort des künstlerischen Fortschritts darstellen (330–347).

Auch in den eigentlich chronologisch aufgebauten Kapiteln wimmelt es von Chronologie sprengenden Einschüben. Will man dem etwas Positives abgewinnen, so werden damit Hinweise auf Folgeentwicklungen gegeben, aber der Autor springt dadurch zwangsläufig zwischen den Jahrzehnten hin und her. Ein Beispiel gleich vom Anfang (8): Für 1764 listet Mück die Gründung der Weimarer Freimaurerloge und ergänzt dazu in Klammern, dass Goethe, Herder, Wieland und Bertuch ab 1780 Logenbrüder gewesen seien. Danach werden die Einträge mit dem Jahr 1766 fortge-setzt. An diesem Beispiel wird zugleich deutlich, wie weit der Autor im gewählten ‚Kontext‘ mitunter ausgreift und wie gering dabei der Bezug zum Thema des Buches sein kann.

Die Einträge zu einzelnen Jahren differieren naturgemäß in der Länge – das ist angesichts unterschiedlicher Ereignisdichten und Bedeutungen einzelner Quellen nicht anders zu erwarten, allerdings fallen große Disproportionen auf. Was ist die Ursache dafür, dass das Unterkapitel *Die ‚Großherzogliche Kunstschule‘ in Weimar 1886–1900* kaum vier ganze Textseiten umfasst (100–104) – es sind jene Jahre, in denen die künstlerische Blüte der naturnahen Malerei und die internationale Anerkennung der Weimarer Malerschule als Stilrichtung lagen –, während das gesamte Hauptkapi-tel zur 1860 neu gegründeten Kunstschule auf über fünfzig Seiten kommt? Spiegelt sich hierin tatsächlich die Wichtigkeit einzelner Abschnitte der Institutionsgeschichte oder wirkten sich hier – konträr zur historischen Bedeutung – Überlieferungslage und Quellendichte beschränkend aus? Letzteres wäre natürlich zu akzeptieren, wo-bei der Autor diese Ungleichheiten der Behandlung hätte begründen sollen.

Auch in der sprachlichen Struktur fallen die Einträge sehr unterschiedlich aus. Die Bandbereite reicht von der stichpunktartigen Wortgruppe über einzelne geschlos-sene Sätze bis hin zu langen Ausführungen mit nicht zu knappen Kommentaren. Die Zeitformen werden dabei nicht einheitlich gehandhabt. Dadurch wirkt das Buch partiell unfertig und gleicht mehr einer Zusammenführung von kommentierten Exzerp-ten als einer synthetischen Gesamtdarstellung.

In zahllosen mit „NB“ gekennzeichneten Kommentaren nimmt der Autor die Le-senden mit auf eine Reise zu mitunter recht eigenwilligen, persönlichen Sichtweisen. Subjektivität soll hier nicht grundsätzlich die Möglichkeit zu neuen, innovativen Deu-tungen und Lesarten abgesprochen werden, aber allzu oft offenbart sich hier etwas, was mit Wissenschaftlichkeit wenig zu tun hat. Außerdem äußert sich hierin eine grundlegende Unterschätzung der Rezipienten. Der Autor scheint bei der Erstellung seines Manuskripts offenbar davon ausgegangen zu sein, dass sein Buch nur von Laien ohne Vorkenntnisse gelesen wird. Dies kommt am deutlichsten und in einer mit-unter recht penetranten Weise im inflationären Gebrauch des Einschubs „[sic!]“ in

Zitaten zum Ausdruck. Mück kennzeichnet damit nur in Ausnahmefällen eine eigenwillige Schreibweise oder eine nicht angepasste Orthografie, meistens will er damit auf die besondere inhaltliche Bedeutung der Aussage hinweisen. Richtet sich das Buch also an eine Zielgruppe, die mutmaßlich nicht in der Lage ist, ohne diese Fingerzeige des Autors die Dimension des zeitgenössischen Zitats zu erkennen? Mag sein, denn dem Buch wohnt noch eine andere Tendenz inne, die man mit ‚Boulevardisierung‘ bezeichnen kann. Damit verabschiedet sich der Autor noch mehr vom wissenschaftlich vorgebildeten Publikum. Die im Grußwort angekündigten Informationen zur „dynastischen Kulturpflege und Kulturpolitik“ machen einerseits deutlich, dass landesherrliches Mäzenatentum und persönliches Kunstverständnis der Potentaten – und ihrer Gattinnen! – einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die Entwicklung hatten, aber allzu oft gleitet Mücks Zusammenstellung in Hofberichterstattung ab. Welche Bedeutung für die Weimarer Kunstentwicklung soll zum Beispiel die Tatsache gehabt haben, dass im April 1903 die *Trauung* Wilhelm Ernsts von Sachsen-Weimar mit Caroline von Reuß ä.L. im Beisein des europäischen Hochadels und Kaiser Wilhelms II. in der Schlosskirche von Bückeburg stattfand und der Großherzog dabei zum preußischen Generalmajor befördert wurde (148 u. 150)? Ist diese Information notwendig, weil die daran anschließende *Hochzeitsreise* nach Schlesien und ‚inkognito‘ nach Wien dazu führte, dass Wilhelm Ernst nicht an der Weimarer Jahresversammlung der Goethe-Gesellschaft teilnehmen konnte, was auch seine Majestät der Kaiser tadelte und deswegen der Dramatiker Ernst von Wildenbruch so ungehalten war, dass er eine Protestschrift veröffentlichte? Mag sein, dass es ein Licht auf die Verhältnisse am Weimarer Hof und die Kunstschulberufungen wirft, wenn der Autor mitteilt, dass der für Kunstgeschichte bestellte Lehrer Otto Eggeling „der Vater von Staatsminister Carl Rothes Ehefrau Luise“ war (104). Aber dann, bitteschön, sollten die Auswirkungen auch ausgeführt werden. War es für Weimars künstlerischen Fortschritt tatsächlich von Bedeutung, dass die Großherzogin im Juni 1910 „im blassgrauen Kostüm mit hellem, mit Blumenranken garnierten Strohhut“ vor Goethes Wohnhaus vorfuhr (313)?

Besonders absurd wirkt die Mitteilung derartiger Informationen, wenn Sie in einem Atemzug mit solchen zu kulturgeschichtlich tatsächlich bedeutsamen oder zumindest erwähnenswerten Ereignissen genannt werden. So folgt beispielsweise auf den Eintrag der Eröffnung von Henry van de Veldes Kunstgewerblichem Seminar in Weimar „zur Vermittlung avantgardistischer Formen der ‚Art Nouveau‘“ im Jahr 1902 und der passende Briefauszug von Harry Graf Kesslers Vision „einer klaren, gesunden, stärkenden und produktiven Lehre“ die „Bekanntgabe der *Verlobung* [...] des 26-jährigen Großherzogs mit der von ihm ‚innig geliebten‘ [...] 18-jährigen Prinzessin Caroline Elisabeth Ina“, zu deren jüngerer Schwester Hermine der Autor noch zu vermelden weiß, dass sie als verwitwete Prinzessin von Schönau-Carolath im Jahre 1922 den seit 1921 verwitweten (Ex-)Kaiser Wilhelm II. heiratete (142) ...

Was interessiert im Zusammenhang mit dem Thema des Buches, dass der bayrische Prinzregent Luitpold 1904 zu einer Weimarer Ausstellungseröffnung *im Frack* erschien (174), dem Großherzog im Dezember 1914 das österreichische „Militärverdienstkreuz mit Kriegsdekoration“ verliehen wurde oder dass ihm seine Offiziere die

Feier zum 40. Geburtstag *im Felde* ausrichteten (321f.)? Es mag noch angehen, wenn mitgeteilt wird, dass Böcklin bei großherzoglichen Empfängen zugegen sein durfte, wenn „Tee und kalter Aufschnitt“ gereicht wurden (360), da der Künstler – wie andere Kunstschullehrer auch – unter der einengenden höfischen Etikette litt und deshalb Weimar bald wieder verließ.

Die Sprache des Autors geht oft in den Stil der von ihm gelesenen Quellen über, wobei Zitiertes und eigene Kommentare in nicht objektivierten Aussagen verschmelzen. Ein Gipfel dieser distanzlosen Diktion ist der Eintrag zum März 1911: „Während im Karlsplatz-Museum symbolistische Werke des Ludwig-von-Hofmann-Schülers Moriz Melzer (1877–1966) gezeigt wurden – brachte Großherzogin Feodora (am 20. März 1911) ihr erstes Kind, die Prinzessin Sophie (1911–1988), zur Welt, was den an einer Entzündung des Zellgewebes erkrankten Großherzog (Abb. 358) rasch genesen ließ“ (294). Sollte der Autor an dieser Stelle mit Ironie gearbeitet haben, ist es ihm gut gelungen, dies durch die sprachliche Gesamtanlage seiner Texte zu verbergen.

Mehrfach fehlt auch bei der Auswertung institutionsgeschichtlicher Dokumente relativierende Quellenkritik, sodass sich der Autor unreflektiert zeitgenössische Bewertungen zu eigen macht. War das Ausbildungssystem und die Klassenstruktur an der Weimarer Kunstschule wirklich so grundlegend anders als an anderen deutschen Kunstschulen? Auch wenn Landschafts- und Genremalerei die für uns heute gültigen Leistungen erbracht haben, zielte die Intention des großherzoglichen Mäzens vor allem auf die Historienmalerei und die bildliche Wiedergabe ‚großer Gedanken‘. Der verdienstvolle Mäzen Carl Alexander litt unter der Entwicklung seiner Kunstschule, und die Direktoren stellten folgerichtig immer wieder Leistungen und Besonderheiten positiv heraus. Allein diese Konstellation gebietet Distanz zu den Quellen ebenso wie zu Harry Graf Kesslers subjektiven Einschätzungen.

Wie steht es mit dem kunstwissenschaftlichen Ertrag des zweiten Teils, der lexikalischen Auflistung der Kunstschullehrer? Der Autor bezeichnet die 46 Einträge als „Werkbiografien“ und begründet deren unterschiedliche Länge mit der „kunsthistorischen Bedeutung“ (348) der behandelten Künstler, wobei er „wenn möglich“ eine schwerpunktmäßige Behandlung der Weimarer Zeit ankündigt. Da dieser Teil alphabetisch nach Künstlernamen geordnet ist, wäre die zusätzliche Nummerierung entbehrlich gewesen. Auch für die Verweise innerhalb des Buches leistet die zusätzliche Vergabe der Zahlen wenig, da auch hier keine Kopfzeilen oder Randzeichen eingefügt wurden, die beim Nachschlagen der Verweise eine Suchhilfe gewesen wären.

Ähnlich dem chronologischen Teil gibt es auch hier Informationen, die einfach überflüssig erscheinen. Dabei weisen die Artikel tatsächlich ganz erhebliche Unterschiede in der Länge auf. Im Gegensatz zur vorausgeschickten Begründung scheinen sich auch hier persönliche Vorlieben des Autors ausgewirkt zu haben. Warum zum Beispiel umfasst der Eintrag zu Arnold Böcklin, der kaum zwei Jahre in Weimar lehrte, mit Abbildungen über siebzehn Seiten, während langjährig verdienstvolle Lehrer wie Albert Brendel, Theodor Hagen oder Leopold von Kalckreuth nicht mal auf die Hälfte kommen? Gerade die Letztgenannten haben maßgeblich zum Ruf der Weimarer Malschule als moderner Stilrichtung beigetragen und künstlerisch nachhaltig gewirkt.

Bei Böcklin dürfte es dagegen schwer werden, überhaupt merkliche Spuren seines Wirkens in Weimar festzumachen. Geradezu enttäuschend kurz fallen zudem Artikel zu heute weniger bekannten, aber für die Entwicklung der naturnahen Malerei in Weimar nicht unbedeutenden Malern auf. Ein gravierendes Beispiel hierfür ist Alexander Michelis, dem der Autor nicht mal eine ganze Textspalte widmete. Dabei dürfte der in Düsseldorf ausgebildete Maler mit seiner an der holländischen Tradition orientierten Malerei ganz wesentlich zur Sensibilisierung der Kunstschüler für jahres- und tageszeitliche Lichtstimmungen – eine Grundlage der Paysage intime – beigetragen haben. Mück fertigt ihn weiter vorn als „ausgewiesenen Traditionalisten“ ab (80), ohne im Mindesten das künstlerische Potenzial für die moderne Weimarer Malerei zu erkennen.⁷

Solche undifferenzierten Etikettierungen kommen häufiger vor. Was ist zum Beispiel ein „wirklichkeitsnaher Naturalist“ (über Charles Verlat, 469)? Worin bestanden die Leistungen Ferdinand Pauwels, um von Mück als „würdiger Nachfolger“ Lenbachs anerkannt zu werden (80)? Manchmal sind die schablonenartigen Einordnungen sogar so undifferenziert, dass man sich fragt, ob einfach nur sprachliches Unvermögen vorliegt oder mangelndes Interesse an einer wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Darstellungsweise. Die zeitgenössische, in der Zeit der Künstlerkolonien um 1900 entstandene Worpssweder Malerei wird unhistorisch als „Heimatkunst“ (290 u. 296) herabgewürdigt, die Kunst des 1908 an die Weimarer Naturklasse berufenen Fritz Mackensen in die Schublade eines „völkisch-nationalen Neo-Biedermeiers“ (316) gesteckt und der ab 1911 in Weimar lehrende Albin Egger-Lienz als „völkischer Heimatkunst-Maler“ (296) bezeichnet – eine mehr als fragwürdige Etikettierung angesichts des Zeitraumes seines Weimarer Schaffens. Mit einer Formulierung, wonach Egger-Lienz eine „brotneidische Kritik“ in „typisch Tiroler verletzender Art“ (300) vorgetragen habe, überschreitet der Autor sogar die Grenze der Beleidigung einer ganzen Bevölkerungsgruppe.

Zugutehalten muss man, dass die lexikonartigen Einträge bei Weitem sachlicher gehalten sind als manche Kennzeichnungen in den Kommentaren des chronologischen Teils. Manchmal hat man den Eindruck, als ob hier zwei verschiedene Autoren gearbeitet hätten.

Die undifferenzierten und unwissenschaftlichen Einschätzungen, nicht sauber recherchierte Angaben und eine einseitige Quellenbasis der Kommentare beeinträchtigen die Qualität der Ausführungen erheblich.

Der Autor liefert einen detailreichen Überblick, keine neuen kunstgeschichtlichen Erkenntnisse. Die durchaus interessante Idee, dynastische Kunstpolitik mit der Kunstentwicklung in Beziehung zu setzen, Impulse ebenso wie eigenständige Entwicklungen zu beschreiben sowie Mechanismen und Wirkungen zu analysieren,

⁷ Zur ungebrochenen, bis ins 19. Jahrhundert weiterwirkenden Tradition der holländischen Malerei vgl. *Niederländische Landschaftsmaler. Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts*, Stuttgart u. Zürich 1997, dazu auch *Journal für Kunstgeschichte* 2 (1998), S. 196–199. Vgl. auch Ulf Häder, *Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne 1850–1900*, Jena 1999, S. 153–178, S. 155ff.

wurde leider nicht zur Methode ausgearbeitet. Dabei gibt es mit den Veröffentlichungen Angelika Pöthes zu Carl Alexanders Mäzenatentum bereits einen Forschungsstand, auf den hätte aufgebaut und der systematisch hätte ausgeweitet werden können.⁸ Bereits Walter Scheidig hat in seinen grundlegenden Abhandlungen zur Weimarer Malerschule auf das Spannungsverhältnis von höfischem Mäzenatentum und autonomer Kunstentwicklung hingewiesen.⁹ Dynastische Besonderheiten mit Auswirkungen auch auf die bildenden Künste bestanden beispielsweise in den Weimarer Verbindungen zum holländischen Hof.¹⁰ Dies hätte eine eigene spezifische Fragestellung abgegeben. Auch ein Vergleich mit der ebenfalls infolge großherzoglichen Mäzenatentums und der etwa zeitgleich gegründeten badischen Kunstschule in Karlsruhe hätte Erkenntnisse zu den Weimarer Besonderheiten liefern können.¹¹ Auch Karlsruhe entwickelte sich übrigens zu einem Zentrum der naturnahen Freilichtmalerei.

Angesichts immer wieder vom Hof oder der Administration verursachter Turbulenzen und wiederholter Personalquerelen hätte natürlich sogar gefragt werden können, ob nach den verdienstvollen Anfangsimpulsen der persönliche Kunstgeschmack eines Mäzens zu einem bremsenden Faktor werden musste, wenn sich die Kunst weiterentwickelte. Was entsprang noch mäzenatischer Förderung, was erwuchs bereits aus den Pflichtaufgaben eines modernen Staatswesens? Was war ortsunabhängige autonome Kunstentwicklung, die sich trotz staatlicher Reglements durchsetzte?

Bei Hans-Dieter Mücks Zusammenstellung handelt es sich um ein weiteres Buch zur Würdigung der Weimarer Kulturgeschichte. Gut. Eine Lücke wird damit nicht geschlossen. Schade. Wenn allerdings vom Buch ein Impuls ausgeht, Formen und Auswirkungen einer eigentlich unzeitgemäßen dynastischen Kulturpolitik am Übergang zur Moderne vertiefend zu untersuchen, hätte der Autor neben seiner verdienstvollen kuratorischen Tätigkeit etwas Bleibendes geleistet.

ULF HÄDER
Jena

8 Mück verzeichnet nur die monografischen Titel der Autorin, weswegen hier ergänzend auf einen der wichtigen Aufsätze zum Thema hingewiesen werden soll: A. Pöthe, „Die großherzogliche Initiative – die bildende Kunst im ‚Silbernen Zeitalter‘“, in: *Aber wir sind! Wir wollen! Und wir schaffen! Von der Großherzoglichen Kunstschule zur Bauhaus-Universität Weimar*, hrsg. von F. Simon-Ritz, K.-J. Winkler u. Gerd Zimmermann, Weimar 2010, Bd. 1, S. 13–39.

9 *Die Weimarer Malerschule des 19. Jahrhunderts*, Erfurt 1950; *Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860–1900*, Weimar 1971; Walter Scheidig, *Die Weimarer Malerschule 1860–1900*, hrsg. von Renate Müller-Krumbach, Leipzig 1991. Weiterführende Literatur in Auswahl: Horst Dauer, *Die Weimarer Malerschule*, Leipzig 1983; Hendrik Ziegler, *Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus*, Weimar 2001; vgl. auch *Journal für Kunstgeschichte* 4 (2000), S. 77–80; *Journal für Kunstgeschichte* 7 (2003), S. 170–175.

10 Vgl. Häder 1999 (wie Anm. 7), S. 153–178, S. 154f. u. 160.

11 Vgl. einführend Axel Heil und Harald Klingelhöller, *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe – 150 Jahre. Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten*, Künzelsau 2004; Erik Forssmann, „Die Kunstakademie Karlsruhe von ihrer Gründung bis zum Ersten Weltkrieg“, in: *Kunst und Künstler in Baden*, hrsg. von Hans H. Hofstätter, Stuttgart 1995, S. 43–80; *Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne*, Karlsruhe 1990; Adolf v. Oechelhäuser, *Geschichte der Großherzoglich Badischen Akademie der Bildenden Künste*, Karlsruhe 1904.