

# Inhalt

Barbara Stark, Elisabeth Boser <b>Vorwort</b>	7
Ingoberth Schmid <b>Deutscher Impressionismus – Entstehung, Eigenarten, Technik</b>	11
Bettina Best <b>Die süddeutschen Impressionisten in München</b>	25
Elisabeth Boser <b>Vom Künstlerort zur Künstlerkolonie. Maler im Dachauer Moos</b>	59
Ingrun Stocke <b>Die Malerei der Karlsruher Impressionisten</b>	77
Barbara Stark <b>Stuttgart – Zentrum des „schwäbischen“ Impressionismus</b>	99
Ingoberth Schmid <b>Süddeutsche Impressionisten in der Berliner Secession</b>	131
<b>Künstlerbiographien</b>	144
<b>Personenregister</b>	154
<b>Leihgeber- und Bildnachweis</b>	157
<b>Die Autorinnen und Autoren</b>	159
<b>Impressum</b>	160



Ingobert Schmid

## Deutscher Impressionismus – Entstehung, Eigenarten, Technik

Im Bewusstsein der deutschen Kunstgeschichte verkörpern Lovis Corinth (1858–1925), Max Liebermann (1847–1935) und Max Slevogt (1868–1932) den deutschen Impressionismus; Berlin galt um 1900 als die Kunsthauptstadt des Deutschen Reichs. Mit dieser Konzentration auf das Berliner Künstler-Dreigestirn wird jedoch lediglich die „Spitze eines Eisberges“ berücksichtigt. Anders als in Frankreich, wo Paris als das alleinige Zentrum des Kunstgeschehens galt, waren in Deutschland verschiedene Städte als Keimzellen an der impressionistischen Kunstentwicklung beteiligt: Dies waren Ende des 19. Jahrhunderts – neben Berlin – Düsseldorf, Dresden, Frankfurt, Hamburg, Karlsruhe, München, Stuttgart und Weimar. Des Weiteren haben mehrere Künstlerkolonien, insbesondere Dachau bei München, Kronberg nahe Frankfurt und Worpswede bei Bremen, zur Entwicklung der modernen Kunst in Deutschland beigetragen.

Berlin nahm die Führungsrolle der Kunststädte erst kurz nach 1900 ein. Zuvor war München die deutsche Kunsthauptstadt gewesen und gilt als die eigentliche Geburtsstätte des deutschen Impressionismus (siehe dazu den Beitrag von Bettina Best). Dort waren anlässlich der Internationalen Ausstellungen 1869 und 1889 Kontakte zu den französischen Künstlern von Barbizon zustande gekommen, mit Anregungen, die sich für die in Deutschland regsam gewordene naturalistische Bewegung richtungsweisend zum Impressionismus auswirkten.

In den deutschen Kunststädten und Malerkolonien setzten sich die fortschrittlichen Künstler ab den 1880er-Jahren weitgehend eigenständig mit den impressionistischen Ausdrucksmöglichkeiten auseinander, mit dem Ergebnis sehr verschiedenartiger Ausprägungen. Allen Malern gemeinsam war die neue Zielsetzung der malerischen Erfassung der vielfältigen, durch Licht und Luft bedingten flüchtigen Phänomene. Je nach Auffassung, künstlerischer Befähigung und individueller Wesensart, die u. a. durch die jeweilige Herkunft sowie die heimatliche Landschaft und Witterung geprägt wurden, entstanden mannigfache Varianten der künstlerischen Umsetzung. Auf diese Weise entwickelte der deutsche Impressionismus ein breites Ausdrucksspektrum.

Sucht man nach Gemeinsamkeiten mit dem französischen Impressionismus, so wird man verwirrt durch die Abweichungen und Vielfalt der deutschen Varianten und gerät in Zweifel, ob der Begriff „Impressionismus“ hierfür angemessen ist.

Während der Blütezeit des deutschen Impressionismus in den beiden Jahrzehnten vor und nach 1900 boten die Kunstausstellungen – zuerst die Ausstellungen der Münchner Secession, dann ab 1899 vorrangig die Ausstellungen der Berliner Secession – einen gemeinsamen Schauplatz für die unterschiedlichen Kunstentwicklungen in Deutschland. Für die Künstler eröffneten diese Ausstellungen Möglichkeiten zu Informations- und Erfahrungsaustausch.

Der Einfluss der französischen Impressionisten wirkte sich auf die deutschen Künstler nur zögerlich aus. Als Max Liebermann in den 1870er-Jahren Paris aufsuchte, sah er dort von den französischen Impressionisten noch nichts. Obwohl er sich 1873 bis 1874 in Paris aufhielt, versäumte er die legendäre erste Ausstellung der Impressionisten in Nadars Photographen-Atelier. Ob Liebermann 1883 in Berlin im Kunstsalon Fritz Gurlitt die Ausstellung der Sammlung Felicie und Carl Bernstein sah, ist fraglich. Dort waren – erstmals in Berlin – Bilder von Degas, Manet, Monet, Pissarro und Sisley zu sehen. In Stuttgart waren 1901 französische Impressionisten (Degas, Monet, Pissarro, Renoir und Sisley) im Württembergischen Kunstverein ausgestellt und 1904 fand im Stuttgarter Museum der Bildenden Künste – heute Staatsgalerie Stuttgart – eine große, von Paul Cassirer ausgerichtete Ausstellung von Werken französischer und deutscher Impressionisten (Cassatt, Corinth, Liebermann, Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Slevogt und Toulouse-Lautrec, ferner des Norwegers Thaulow) statt.

### Impressionismus – Stil oder Bewegung?

Der deutsche Impressionismus erlebte seine Blüte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und währte bis 1914. Zu den eindrucksvollsten Ereignissen in diesem Zeitraum zählten die Ausstellungen der Berliner Secession, in denen neben der deutschen „Elite“ auch Werke ausländischer Künstler zu sehen waren.

Während des Ersten Weltkriegs wurden keine großen Ausstellungen durchgeführt. Danach hatte sich alles verändert. Der Impressionismus war zwar noch lebendig, brachte aber keine grundsätzlichen Überraschungen mehr, nun dominierten andere Kunstrichtungen.

Vielfach liest man, dass es sich beim sogenannten deutschen Impressionismus um eine epigonale Nachempfingung des französischen Impressionismus handelt (Abb. 1). Es gibt auch Stimmen, die den Impressionismus in Deutschland nicht als „Impressionismus“ gelten lassen, wobei es unab-



Abb. 1 Claude Monet:  
Impression, Sonnenaufgang,  
1872  
Öl auf Leinwand, 48 x 63 cm  
Musée Marmottan Monet,  
Paris



Abb. 2 Otto Reiniger: Winter-  
landschaft (Vollabbildung und  
Detail), ohne Jahr  
Ölstudie auf Malkarton,  
42 x 57 cm  
Privatbesitz



dingbar ist, zunächst die Frage der Definition des Begriffs „Impressionismus“ zu klären. Hierbei ist irreführend, dass „Impressionismus“ landläufig als Bezeichnung eines Stils betrachtet wird. Man wird jedoch der Bedeutung dieses Terminus eher gerecht, wenn man ihn als „Bewegung“ oder als „Programm“ mit fest umrissenen Zielen bezeichnet.

In jüngerer Zeit setzt sich die Einsicht durch, dass der Impressionismus in Deutschland einen entscheidenden Anstoß durch die Freilichtmalerei der Romantiker empfangen hat. Seit den 1840er-Jahren gab es Ölfarben in Metalltuben, wodurch das Malen en plein air Aufschwung erfuhr. Dies war die Zeit, als die französischen Maler in den Wald von Fontainebleau und nach Barbizon zogen, um in der freien Natur ihre Studien zu malen und eine naturalistische Malweise entwickelten. Auch deutsche Maler besuchten Barbizon, das gewissermaßen als Anknüpfungspunkt an die französische Malerei gilt. Zu dem von Frankreich ausgehenden Naturalismus gesellten sich in Deutschland vorausgegangene Entwicklungen, allen voran der „Realismus“, eine Sichtweise, die wesentlichen Anteil an der Ausbildung des „deutschen Impressionismus“ haben sollte.

### Malerisches Erfassen der Naturerscheinungen

„Impressionismus ist die moderne Form des Naturalismus in der Malerei.“<sup>1</sup> Mit dem Aufkommen des Naturalismus verdrängte die Darstellung der Landschaft zunehmend die zuvor geschätzten Genre- und Historienbilder. Zuerst waren es Figurenbilder mit landschaftlichem Hintergrund, die dem Genrebild nahekamen, oder weite Landschaften mit Staffage, in denen Bauern oder weidende Tiere der farbigen Akzentuierung dienten.

Die Pleinair-Malerei erhob die Landschaft dann zum eigenständigen Thema. Daneben traten Stadtlandschaften, Ansichten von Innenstädten, die mit Fußgängern bevölkert oder durch Fahrzeuge belebt werden. Auch entstanden Hafengebilde mit Booten und Schiffen sowie Bilder vom Arbeitsleben.

Die Natur so zu malen, wie der Künstler sie erblickt, den gewonnenen Eindruck und die Empfindungen malerisch adäquat zu erfassen und zu vermitteln, war das zentrale Bestreben der Impressionisten. Einen hierfür passenden „Stil“ zu entwickeln, die technischen Methoden zur kunstvollen Umsetzung zu finden, diese Aufgabe musste jeder Künstler selbst lösen. Die farbigen Erscheinungen in der freien Natur mit jeweils anderem Erscheinungsbild im Frühling, Sommer, Herbst und



Otto Reiniger: Sirmione am Gardasee, ohne Jahr  
Öl auf Malkarton, 41 x 49,5 cm  
Privatbesitz



Hermann Pleuer: Venedig - Blick vom Canale Grande auf S. Maria della Salute, 1897  
Ölstudie auf Malkarton, 28 x 37,5 cm  
Privatbesitz



Hermann Pleuer: Venedig, 1897  
Öl auf Malkarton, 58 x 41 cm  
Sammlung Stiftung Schloss Fachsenfeld, Aalen-Fachsenfeld



Gustav Schönleber: Chioggia, Boote an der Anlegemauer, ohne Jahr  
Öl auf Leinwand, 49 x 49 cm  
Privatbesitz



Fritz von Uhde: Plauderei (Die Töchter des Künstlers im Garten), 1906  
Öl auf Leinwand, 49,5 x 62 cm  
Privatbesitz



Fritz von Uhde: Schwerer Gang, ohne Jahr  
Öl auf Leinwand, 54 x 68 cm  
Privatbesitz



Heinrich von Zügel: Weidende Schafe, ohne Jahr  
Öl auf Holz, 24,5 x 32,5 cm  
Zweckverband Dachauer Galerien und Museen



Heinrich von Zügel: Auf dem Heimweg, ohne Jahr  
Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm  
Privatbesitz



Barbara Stark

## Stuttgart – Zentrum des „schwäbischen“ Impressionismus

„Die Stuttgarter Landschaftsmalerei der letzten 25 Jahre bildet einen Höhepunkt der deutschen Kunst. Es ist die Epoche des Impressionismus. Impressionismus ist die moderne Form des Naturalismus in der Malerei.“<sup>1</sup> Diese kurzen, aber prägnanten Sätze stammen von Eugen Gradmann (1863–1927), Kunsthistoriker und Landeskonservator unter König Wilhelm II. von Württemberg (1848–1921), und enthalten drei zentrale Aussagen: Es ist erstens die *Stuttgarter* Landschaftsmalerei, der um 1900 eine führende Rolle in der deutschen Kunst zukam; zweitens ist es *das Genre* der Landschaftsmalerei, dem hier herausragende Bedeutung zugesprochen wird, und drittens vollzog sich dieser Prozess im Rahmen der Herausbildung des impressionistischen Stils, der als neue Spielart einer dem Realismus verbundenen Malerei begriffen wurde.

Gradmanns Äußerungen führen mitten hinein in das Thema dieses Beitrags und rühren zugleich an das Problem der Definition des Regionalen. Stuttgart war zu jenem Zeitpunkt Haupt- und Residenzstadt des Königreichs Württemberg, doch viele Künstler, die dort wirkten, waren keine Stuttgarter, sondern Schwaben, Bayrisch-Schwaben oder Franken aus dem Norden des Landes, wenn sie nicht sogar aus ganz anderen Regionen stammten. Was also ist unter „Stuttgarter“ Landschaftsmalerei zu verstehen? Stuttgart muss in diesem Fall als Synonym begriffen werden, das für die Konkurrenzfähigkeit der in dieser südlichen Region geschaffenen impressionistischen Kunst steht. Neben dem damals wegweisenden, zunächst in München, dann in Berlin wirkenden impressionistischen Dreigestirn Lovis Corinth (1858–1925), Max Liebermann (1847–1935) und Max Slevogt (1868–1932) (Abb. S. 15, 53, 57) behauptete sich der sogenannte schwäbische Impressionismus nicht nur, sondern markierte einen Meilenstein in der deutschen Entwicklung dieses Stils. Neben einem gewissen Wettbewerbsdenken drückt sich in Gradmanns Sätzen auch Stolz auf das im „Ländle“ Geschaffene aus, das sich im Motiv des Landschaftsbildes damals zugleich eng mit dem Heimatbegriff verband.<sup>2</sup>

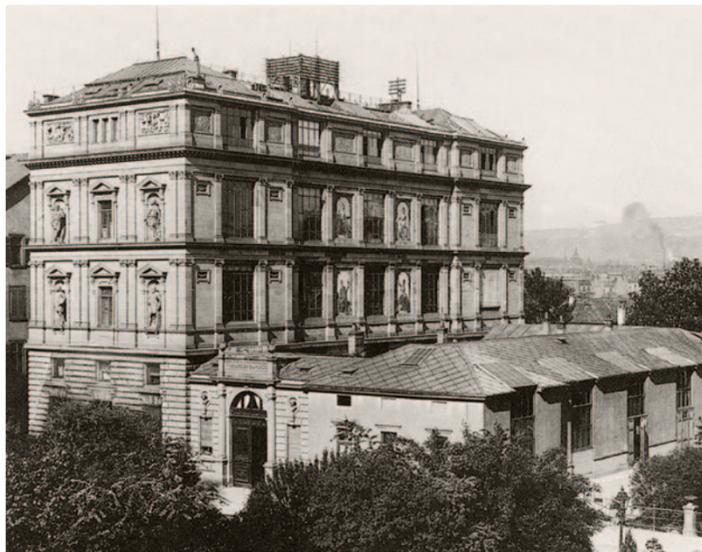
### Von der Kunstschule zur Akademie

Stuttgarts Entwicklung zu einem Zentrum der Kunst verlief keineswegs gradlinig.<sup>3</sup> 1761 hatte Herzog Carl Eugen von Württemberg (1728–1793) die dem Geist der Aufklärung verpflichtete, ambitionierte Académie des Arts gegründet. Doch bereits wenige Monate nach dem Tod des Regenten ließ sein Nachfolger die Hochschule aus Kostengründen schließen. König Wilhelm I. von Württemberg (1781–1864) erteilte 1829 die Genehmigung zur Eröffnung einer Kunstschule, die mit einer Real- und Gewerbeschule verbunden wurde und nicht an die Glanzzeiten der Academie artium

anknüpfen konnte. 1832 wurde die Verbindung zwischen der Kunst- und der Gewerbeschule aufgelöst, doch erst 1843 bezog die stetig wachsende Kunstschule im soeben fertiggestellten Museumsgebäude<sup>4</sup> neue Räumlichkeiten. Nun befanden sich die königliche Sammlung, die nur wenige überregional bedeutsame Werke enthielt, und die Kunstschule unter einem Dach, doch der erhoffte Effekt einer gegenseitigen Befruchtung blieb aus. Im Gegenteil, man konstatierte eine zunehmende malerische Provinzialität, so dass gegen Mitte des Jahrhunderts der Ruf nach Gründung einer Akademie und damit einer professionellen künstlerischen Ausbildung immer lauter wurde. Auch das Fehlen von Ausstellungsmöglichkeiten und potenten, interessierten Sammlern im pietistisch geprägten „Ländle“ wurde beklagt, unabdingbare Voraussetzungen, um als Künstler existieren zu können. Diese Missstände führten dazu, dass sich talentierte Studenten der Kunstschule zur weiteren Ausbildung zumeist nach München begaben und dort oftmals dauerhaft blieben (siehe dazu den Beitrag von Bettina Best).

Während in München die Historien- und Portraitmalerei dominierte, förderte der Pferdeliebhaber Wilhelm I. die Tier- und Genremalerei und stellte diese, ungewöhnlich genug, formal der Historienmalerei gleich.<sup>5</sup> Damit bereitete er den Weg für die zunächst in Stuttgart, später dann in München ausgebildeten Tiermaler Anton Braith (1836–1905) und den eine Generation jüngeren Heinrich von Zügel (1850–1941), die „zu den bedeutendsten deutschen Tiermalern ihrer Zeit“ wurden.<sup>6</sup> Auch die Landschaftsmalerei gewann seit 1850 in Stuttgart zunehmend an Einfluss. Obwohl die Kunstschule 1867 in den Rang einer Akademie erhoben worden war und 1880 auch die räumliche Trennung vom Museum mit dem Umzug in die Urbanstraße vollzogen wurde, war es um das Ansehen der Institution nach wie vor nicht gut bestellt (Abb. 1). Der seit 1891 regierende Wilhelm II. erkannte die nicht zuletzt auch wirtschaftliche Notwendigkeit, dem Stuttgarter Kunstleben „zu mehr Gewicht und zu neuem Profil“<sup>7</sup> zu verhelfen. Mit der Berufung bzw. Abwerbung der Karlsruher Professoren Leopold von Kalckreuth (1855–1928), Carlos Grethe (1864–1913) und Robert Poetzberger (1856–1930) im Jahr 1899 bewies er kunstpolitischen Weitblick. Grethe initiierte den Verein württembergischer Kunstfreunde und regte den Bau eines neuen Kunstgebäudes am Schlossplatz an. Kalckreuth, der 1903 zum ersten Präsidenten des Deutschen Künstlerbundes gewählt wurde, rief zusammen mit Grethe den Ausstellerverband Künstlerbund Stuttgart ins Leben, reformierte die Ausbildungsgänge an der 1901 zur Königlichen Akademie der bildenden Künste umbenannten Kunstschule und engagierte sich für die Berufung des Münchner Architekten Theodor Fischer (1862–1938) an die Technische Hochschule. 1904 betrieben die rührigen Reformen auch den Beitritt einer Stuttgarter Sektion zum Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, dessen Ziel es unter anderem war, der Dominanz der Kunststädte München und Berlin Paroli zu bieten.<sup>8</sup>

Abb. 1 Die Kunstschule in Stuttgart, Urbanstraße



### Die Lehrergeneration

Zu den ersten und damit wegweisenden Künstlern, die nach einer Grundausbildung Stuttgart verließen, nach München zur Weiterbildung zogen, später in ihre schwäbische Heimat zurückkehrten, um hier in der Malerei eine neue Art des Umgangs mit Licht, Luft und Farbe zu etablieren und an ihre Schüler weiterzugeben, zählten Albert Kappis (1836–1914) und Friedrich von Keller (1840–1914), mit Einschränkungen, da er primär als Historienmaler tätig war, auch Carl von Häberlin



Abb. 2 Carl von Häberlin: Sonnige Allee mit Spaziergängern, ohne Jahr  
Öl auf Leinwand, 32 x 50 cm  
Privatbesitz

(1832–1911; Abb. 2). Dessen eineinhalb Jahrzehnte währende pädagogische Tätigkeit war insofern richtungsweisend, als dass er seinen zahlreichen Schülern sorgfältige Vorbereitung der Komposition, zeichnerische Präzision und die Bedeutung der Farbe als wesentliche Grundlagen der Bildgestaltung vermittelte. Häberlin schuf 1882 zusammen mit Robert von Haug (1857–1922) und Otto von Faber du Faur (1828–1901) im Auftrag der Stadt Hamburg das monumentale Rundgemälde „Schlacht bei Wörth“. Während sich Haug auf die Darstellung militärischer Themen spezialisierte, entdeckte Faber du Faur, der als Schlachtenmaler zu Erfolg kam, 1883 auf einer Reise nach Tanger die Kraft des hellen nordafrikanischen Lichts. Das führte ihn zu einem freien malerischen Kolorismus, bei dem die Bedeutung des Gegenstands zunehmend in den Hintergrund trat (Abb. S. 42 f.). In seinem Spätwerk fand er dann zu einem „völlig eigenständigen, singulären Stil, der parallel zum Impressionismus die Form ganz aus der Farbe entwickelt und begreift“<sup>9</sup> (siehe dazu den Beitrag von Bettina Best).

In München wurde für die schwäbischen Maler oftmals weniger das Studium an der Akademie bedeutsam als die durch die Schule von Barbizon beeinflusste Freilichtmalerei, wie sie u. a. von Eduard Schleich d. Ä. (1812–1874) und Adolf Lier (1826–1882) vertreten wurde (siehe dazu den Beitrag von Elisabeth Boser). 1826 hatte der Direktor der Münchner Kunstakademie, der nazarenische Maler Peter von Cornelius (1783–1867) den Lehrstuhl für Landschaftsmalerei abgeschafft – sie galt in einer Zeit, die den narrativen Aspekt der Kunst für zentral hielt, als minderwertige Kunstgattung. Doch vor dem Hintergrund der immer dominanter, aber auch blutleerer werdenden Historienmalerei avancierte das Landschaftsbild seit der Jahrhundertmitte zum innovativen Gegenentwurf. „Um vom ‚bedeutsamen‘ Gegenstand loszukommen, suchten die Maler den Zufallscharakter landschaftlicher Formationen auf die Leinwand zu bringen. Die neue Qualität der Landschaft wurde das Malerische [...]. Der neue malerische Blick galt nicht dem Allgemeinen, sondern dem Einmaligen und Besonderen, nicht der Destillation idealtypischer Schönheit, sondern der porträthafter Individualität der Landschaft, die nicht von einer vorgeprägten Kompositionssachsentektonik bestimmt, sondern vom raschen Wechsel atmosphärischer Vorgänge belebt wurde.“<sup>10</sup> Dieser Reiz des Atmosphärischen faszinierte Keller und Kappis. Keller stammte aus einfachen Verhältnissen.<sup>11</sup> Nach einer Ausbildung zum Dekorationsmaler gelang ihm erst im fortgeschrittenen Alter von 27 Jahren die Aufnahme an die Stuttgarter Kunstschule. Sein Lehrer Carl von Häberlin, der selbst sechs Jahre bei Carl Theodor von Piloty (1826–1886) studiert hatte, schickte ihn 1871



Hermann Pleuer: Wasserspiegelung, 1898  
Öl auf Leinwand, 60 x 41 cm  
Sammlung Stiftung Schloss Fachsenfeld, Aalen-Fachsenfeld



Maria Caspar-Filser: Frühling auf der Schwäbischen Alb, 1907  
Öl auf Leinwand, 82 x 60 cm  
Privatbesitz