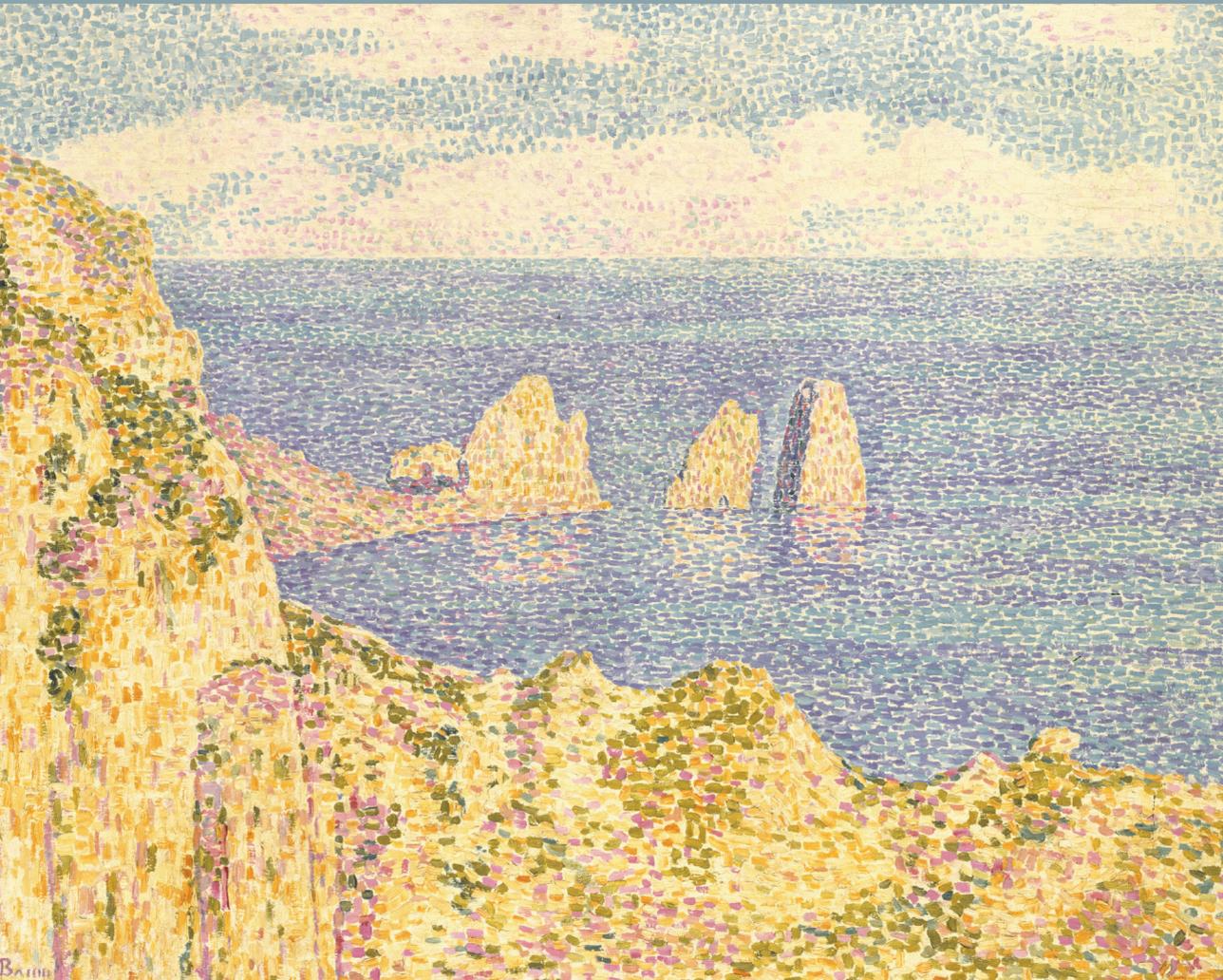


Simone Wiechers

PAUL BAUM (1859–1932)

Entwicklung und frühe Rezeption
eines Neoimpressionisten

VÖG



PAUL BAUM

Weimar • 2007

Simone Wiechers

PAUL BAUM (1859–1932)

Entwicklung und frühe Rezeption
eines Neoimpressionisten

VDG

Gedruckt mit Unterstützung der Galerie Deschler, Berlin

© **VDG** · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften ·
Weimar 2007

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autorin keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2007 für die Werke von Christian Rohlf's und Karl Schmidt-Rottluff

Umschlagabbildung Paul Baum, *Die Faraglioni-Felsen bei Capri und das Meer, vom sonnigen Steilufer aus gesehen*, 1900, Öl/Lw., 61 × 78 cm, Privatbesitz

Layout, Satz und Umschlaggestaltung Anica Keppler, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-314-3

zugl.: Marburg, Philipps-Universität, Diss. 2005

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Danksagung

Dr. Paul Jürgen Wittstock, dem Direktor des Marburger Universitätsmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, verdanke ich die Idee zu dem Thema dieser Dissertation, er ermunterte mich, das Projekt aufzunehmen. In zahlreichen Gesprächen stand er mir mit Anregungen zur Seite und führte aus mancher Sackgasse. Er schärfte den Blick für das Wesentliche und erstellte das Zweitgutachten. Ohne seine Unterstützung wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Für die fachliche Begleitung danke ich außerdem meinem Doktorvater Prof. Dr. Peter Klein, Universität Tübingen. Beide förderten über mehrere Jahre als meine Lehrer verständnisvoll diese Arbeit und nahmen mit motivierendem Interesse Anteil an ihrer Entwicklung.

Dr. Wolfram Hitzeroth, Marburg, stellte mir umfangreiches Archivmaterial zur Verfügung und gab mir wertvolle Hinweise. Ihm danke ich für seine Hilfe, sein Vertrauen und seine Geduld.

Zahlreiche Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von Archiven, Galerien, Museen und deren angeschlossenen Einrichtungen sowie Privatpersonen in Belgien, Frankreich, Holland, England, Schottland, der Schweiz und Deutschland haben im Verlaufe der letzten Jahre meine Arbeit, sei es durch die Bereitstellung von Akten, durch mündliche oder schriftliche Auskünfte, durch die Zusendung von Fotos und anderem Arbeitsmaterial oder die Vermittlung wertvoller Kontakte unterstützt. Dafür danke ich sehr herzlich Dr. Marianne Heinz, Museumslandschaft Hessen Kassel, Neue Galerie; Sabine Naumer, Museumslandschaft Hessen Kassel, Museumsbibliothek; Johan de Smet, Museum voor Schone Kunsten, Gent; Prof. Dr. Sybille Ebert-Schifferer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Dr. Birgit Dalbajewa, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister; Bärbel Arnold, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv; Dr. Petra Kuhlmann-Hodick, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett; Dr. Horst Zimmermann, Dresden; Dr. Thomas Föhl, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen; Dr. Angelika Wesenberg, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie; Dr. Sigrid Achenbach, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstich-

kabinett; Petra Ettinger und Dr. Jörn Grabowski, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv/Archiv der Nationalgalerie; Lisa Jürß, Schwaan; Dr. Hendrik Ziegler; Frans de Jong, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Klaus Mahlstedt, Bibliothek der Kunsthalle Bremen; Kirsten Fiege, Museum Würth, Künzelsau; Dr. Tayfun Belgin, Museum am Ostwall, Dortmund; Joachim Burmeister, Villa Romana, Florenz; Christiane Remm, Brücke-Museum Berlin; Peter Wehrle, Ketterer Kunst GmbH & Co KG; Rainer Biallas, Kunsthaus Lempertz; Isabel Boden, Villa Grisebach; Dr. Ruth Negendanck, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Kunst; Brigitte Kühn, Ulmer Museum; Doris Ander-Donath, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden; Vera Koppehel, Rudolf Steiner Archiv, Dornach, Schweiz; Francisca Vandepitte, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Archives d'Art contemporain; Joëlle Kinet, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Bibliothek; Dr. Angelica Francke, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; Sabine de Wolf, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Bibliothek; Dr. Annegret Rittmann, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster; A. Margot van Oosten, Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie (RKD), Den Haag, Holland; Bernadette Bonnier, Musée Félicien Rops, Namur, Belgien; Ulrich Seemüller, Stadtarchiv Ulm; Sieglinde Petzold, Stadtarchiv Meißen; Andreas R. Bräunling, Stadtarchiv Dachau; Martina Kotte, Kirchenarchiv der Ev.-Luth. Kirchgemeinde St. Afra Meißen; Barbara Schaefer, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln; William Anderson, National Gallery of Scotland, Edinburgh; Christine Hannig, Monazensia-Bibliothek, München; Katja Margarethe Mieth, Robert-Sterl-Haus, Naundorf; Andreas Behn, Köln; Maurice Tzvern, Brüssel; Dr. Andrea Witte, Münster; Dr. Nina Lübbren, Cambridge; Bettina Heil, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen; Ramona Schulz, Stadt Wilhelmshaven; Jana Bille, Kunstsammlungen Chemnitz; Gabriele Juppe; Gerhard Steinecke, Meißen.

Für das aufmerksame Korrekturlesen danke ich Andrea Meyer und Hubertus Volmer.

Mein Dank gilt ebenso all denen, die in meiner Familie und meinem Freundeskreis Anteil an meiner Arbeit genommen haben und deren Abfassung begleiteten. Ganz besonderer Dank gebührt meinen Eltern Hildegard und Benno Wiechers, die mich während meines Studiums so verlässlich unterstützten und auf meinem Weg bestärkten, und meinem Ehemann Jörg Welke, der mir während der ganzen Zeit nicht nur liebevoll und tatkräftig beistand, sondern auch ein hervorragender Diskussionspartner war und durch kritisches Hinterfragen konstruktiv am Fortgang der Dissertation beteiligt war. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Die Promotion wurde von der Friedrich-Naumann-Stiftung mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert. Der Druck der Arbeit wurde ermöglicht durch großzügige Unterstützung von Marcus Deschler, Galerie Deschler, Berlin.

Die Arbeit wurde am 9. November 2004 dem Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Marburger Philipps-Universität Marburg als Dissertation eingereicht und am 18. April 2005 verteidigt.

Berlin, 28. Februar 2007

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
Einleitung	11
TEIL A	
DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG PAUL BAUMS	29
I. Vom Realismus zum Impressionismus	31
1. Paul Baums Lehrjahre an der Weimarer Kunstschule 1878 bis 1887	31
1.1 Die Weimarer Kunstschule in den 1870er und 1880er Jahren	31
1.2 Paul Baum und sein Künstlerkollege Karl Buchholz	36
1.3 Paul Baum und die Schule von Barbizon	41
1.4 Die Rezeption niederländischer Landschaftsmalerei im Werk Paul Baums	53
1.5 Exkurs: Paul Baum und sein Künstlerkollege Christian Rohlf	69
Zusammenfassung	79
2. Paul Baum in Dachau und München 1888 bis 1890	81
Zusammenfassung	89
3. Paul Baums Auseinandersetzung mit der Malerei des Impressionismus	90
Zusammenfassung	107
II. Der Neoimpressionismus im Werk Paul Baums	109
1. Übergang zum Neoimpressionismus	109
2. Die Malerei Paul Baums in den Jahren 1900 bis 1909	114
3. Loslösung vom Neoimpressionismus	130
4. Ausblick in das Spätwerk Paul Baums	141
4.1 In Böhmen und Hessen 1915 bis 1924	141
4.2 Wieder in San Gimignano – Die Toskana-Landschaften der Jahre 1924/25 bis 1932	146
Zusammenfassung	151

TEIL B	
DIE REZEPTION DES IMPRESSIONISMUS UND NEOIMPRESSIONISMUS IM SPIEGEL DER MALEREI UND AUSSTELLUNGEN PAUL BAUMS 1891 BIS 1934	153
I. Paul Baum und Berlin	155
1. Die Galerie Fritz Gurlitt	158
2. Die „Internationale Kunstausstellung vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines 50-jährigen Bestehens 1841–1891“	162
3. Die Galerie Eduard Schulte	163
4. Die Galerie Paul Cassirer	164
5. Die Berliner Secession	179
6. Die Auseinandersetzung um die französische Kunst im Jahre 1911: Die Streitschrift „Ein Protest deutscher Künstler“ und ihre Gegenpublikation „Im Kampf um die Kunst“	188
7. Die Nationalgalerie	191
7.1 Hugo von Tschudi	191
7.2 Die Paul-Baum-Gedächtnisausstellung 1933	195
Zusammenfassung	202
II. Paul Baum und Dresden	205
1. Die Goppelner Malerschule und der „Verein bildender Künstler Dresdens“ – Die Dresdner Sezession	207
2. Die Galerie Ernst Arnold	222
Zusammenfassung	236
Schlussbetrachtung	239

ANHANG	243
1. Abkürzungen	245
2. Literaturverzeichnis	247
3. Ausstellungsverzeichnis	299
3.1 Einzelausstellungen	301
3.2 Gruppenausstellungen	347
4. Biografische Übersicht	419
5. Register	431
ABBILDUNGEN	437
Bildnachweis	463

Einleitung

In der französischen Kunst verbinden sich mit dem Neoimpressionismus vor allem zwei Namen: Georges Seurat (1859–1891) und Paul Signac (1863–1935). In Deutschland war der in Meißen geborene Paul Baum (1859–1932) um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einer der ersten deutschen Maler, die sich dem Neoimpressionismus entschieden angeschlossen hatten. Bis an das Ende seiner künstlerischen Tätigkeit bleibt der Neoimpressionismus in seinem Werk spürbar. Es steht aus heutiger Sicht für den Neoimpressionismus in Deutschland. Der Maler Baum ist vor allem als Neoimpressionist „zu fassen“, hier liegt seine stärkste Besonderheit. Dennoch vernachlässigte die Forschung den Maler. Es soll nun eine Charakterisierung und Einordnung von Baums Werk in die Kunstgeschichte geleistet und der Stellenwert Baums als Vertreter der ersten deutschen Impressionisten- und Neoimpressionisten-Generation herausgearbeitet werden.

Baums Werk ist Scharnier zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert und steht damit entwicklungsgeschichtlich am Umbruch der Kunst zur Moderne, der vor allem von dem grundlegenden Aspekt der beginnenden Autonomie der Farbe geprägt ist: Vor dem Hintergrund der Bedeutung des Neoimpressionismus für die Genese modernen Malens kann anhand von Baums Hinwendung zum Neoimpressionismus – als einem der ersten deutschen Künstler – der Übergang zur Moderne veranschaulicht werden. Wenn Jürgen Harten die Entwicklung der Malerei ausgehend von der Freilichtmalerei des 19. Jahrhunderts über den Impressionismus, den Neoimpressionismus und Fauvismus zur Abstraktion beschreibt¹, so lässt sich eben dieser Weg im Spiegel des Werkes von Paul Baum und dessen Rezeption eindrucksvoll nachvollziehen. Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Werk Paul Baums erschien deshalb besonders geeignet, das Spannungsfeld der europäischen Kunstentwicklung zwischen dem ausgehenden 19. Jahrhundert und dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, dem Beginn der Moderne, zu erhellen. Diese Arbeit soll einen Beitrag zur kunstwissenschaftlichen Aufarbeitung der Malerei des Impressionismus und Neoimpressionismus leisten und einen Zeitraum in der deutschen Malerei erschließen, der in der Kunstgeschichte bisher fast ausschließlich von der als führend angesehenen französischen Kunst dominiert

¹ Harten 1977, S. 16f. Im Fauvismus sieht Jürgen Harten u.a. ein „Durchgangsstadium vom Neoimpressionismus/Pointillismus auf dem Weg zu einer Intensivierung der Farbe in der Malerei“ (ebenda, S. 6). So folgt die thematisch weit gefasste Ausstellung dann auch im Wesentlichen dem Schritt vom Neoimpressionismus zum Fauvismus, um darzustellen, „wie die erste Künstlergeneration des 20. Jahrhunderts die Aufforderung zur Farbe von der letzten Generation des 19. übernimmt und verändernd beantwortet“ (ebenda). Auch die neoimpressionistische Malerei deutscher Künstler wie Paul Baum, Wilhelm Morgner (1891–1917) und Christian Rohlfis (1849–1938) wurde in der Ausstellung berücksichtigt. Zu Baum siehe die Kat.-Nrn. 12–13. Siehe auch das Ausstellungsverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

wurde. Gleichzeitig verbindet sich damit die Hoffnung, aus dem Schatten der großen französischen und deutschen Meister einen Künstler treten zu lassen, der einen eigenen Beitrag zur Kunstgeschichte formuliert hat.

Gestützt auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse und theoretische Abhandlungen auf den Gebieten der Optik und der Farbtheorie, die sich mit der Leuchtkraft, Intensität und Harmonie der Farben auseinander setzten, hatte Georges Seurat seit 1882 eine Malweise entwickelt, bei der Farbauftrag und Kolorit wissenschaftlichen Kriterien unterlagen.² Bis zu seinem Tod arbeitete er an mehreren großformatigen Werken, in denen sich seine Ideen manifestierten.³ Seurat selbst führte zur Bezeichnung seines Stils den Begriff „Divisionismus“ ein (frz. *divider* = teilen, zerlegen), da die Farben auf der Leinwand in ihre optischen Grundelemente zerlegt wurden. Für diese neue Richtung wurde 1886 erstmals auch der Begriff „Néo-Impressionisme“ durch den Kunstkritiker Felix Fénéon (1861–1944) in der Brüsseler Zeitschrift *L' Art moderne* geprägt,⁴ um die Verbindung zum Impressionismus zu erfassen, aus dem sich die neue Richtung gebildet hatte.⁵ Idealerweise sollte die eigentliche Farbmischung im Auge des Betrachters selbst stattfinden. Als Schlüsselwerk des Neoimpressionismus gilt Seurats *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (Ein Sonntagnachmittag auf der Insel „La Grande Jatte“, 1884–1886, The Art Institute of Chicago), mit dem er sich an der achten und letzten Impressionisten-Ausstellung vom 15. Mai bis 15. Juni 1886 in der Pariser Rue Laffitte beteiligte. Seurats neuer Lehre schloss sich schon bald Paul Signac an.

Nach Seurats Tod im März 1891 hatte das Interesse an dieser Malerei in Frankreich zunächst stark abgenommen. Erst um 1900 diskutierten Künstler erneut über den Neoimpressionismus. Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte eine Artikelserie Signacs, die er unter dem Titel „D' Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme“ im Mai und Juli 1898 in der einflussreichen Pariser Kunstzeitschrift *La Revue Blanche* veröffentlichte. Eine zusammengefasste und schließlich nochmals gekürzte Fassung erschien ebenfalls im Juli 1898 im deutschen Kunstblatt *Pan* und lag als Sonderdruck anstelle eines Kataloges auf der ersten deutschen Neoimpressionisten-Ausstellung aus, die vom 22. Oktober bis zum 3. Dezember 1898 in der Berliner Galerie Keller & Reiner veranstaltet wurde. Als Buch erschien der vollständige Text 1899 in Frankreich. Er lag 1903 in deutscher Sprache vor. Diese Schrift war der Versuch einer kunsttheoretischen Begründung und historischen Rechtfertigung des Neoimpressionismus und machte die Künstler der nächsten Generation auf die Ideen und innovativen Leistungen dieser

2 Siehe Teil A, Kap. II.2 dieser Arbeit.

3 Vgl. Wendermann 1993, S. 13.

4 Fénéon 1886/3. Vgl. Wendermann 1993, S. 64 und 70; Budde 1997, S. 7; Clement/Houzé 1999, S. 2.

5 Roh 1958, S. 25: „Man baute auf dem vorhergegangenen Verfahren weiter, auf der lichten, ungemischten Farbe. Während der Impressionismus diese aber triebmäßig hinwarf, so daß seine Bilder improvisiert wirken, suchte man jetzt einen ruhigeren Aufbau. Statt unregelmäßiger Farbkommata, die man hingewirbelt hatte, legte man nun ein systematisiertes Farbenmosaik ins Bild.“ Vgl. ebenso Wendermann 1996, S. 15.

Schule aufmerksam. Die neoimpressionistische Malerei verbreitete sich von Paris aus sehr bald auch in andere Länder.

Signacs Leistung in Bezug auf ein Wiederaufleben des Neoimpressionismus bestand aber nicht nur in der Formulierung dieses Manifestes, sondern darüber hinaus in einer Weiterentwicklung hinsichtlich Farbauftrag und Farbigkeit⁶, an der er seit 1895 gearbeitet hatte und mit der er sich grundlegend von der Malerei Seurats unterschied.⁷ In der Folge setzten sich im ersten und zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts einige der bedeutendsten Künstler der heute so bezeichneten klassischen Moderne in einer Durchbruchsituation mit dem Neoimpressionismus auseinander. Rückblickend wird dieser Entwicklungsschritt deshalb als Aufbruch in die Moderne verstanden.

Die Kunstgeschichte hatte sich in der Vergangenheit vor allem mit Georges Seurat als dem Begründer der neoimpressionistischen Theorie beschäftigt. So setzte es sich neben der Ausstellung „Pointillismus. Auf den Spuren von Georges Seurat“⁸ insbesondere die Ausstellung „Farben des Lichts – Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian“⁹ zum Ziel, Paul Signac hinsichtlich seiner Wirkung auf eine jüngere Generation von Malern in Europa zwischen 1900 und 1910 und seiner Bedeutung für die beginnende Moderne zu würdigen, denn „bis heute blieb Signacs Malerei weitgehend von den Vorurteilen des wissenschaftlichen Malers, des Nachfolgers von Seurat und des neoimpressionistischen Gruppenmitglieds verdeckt“¹⁰. Beide Ausstellungen kamen geradezu einer Wiederentdeckung des Neoimpressionismus hinsichtlich seiner Bedeutung für die Moderne gleich und stellten neoimpressionistische Arbeiten Baums im Rahmen der Rezeption des Neoimpressionismus in Deutschland vor.¹¹

Zuvor hatte bereits die von Robert L. Herbert im New Yorker Guggenheim Museum kuratierte Ausstellung „Neo-Impressionism“ im Jahre 1968 den ersten Versuch einer internationalen Übersicht über den Neoimpressionismus unternommen und darin auch Paul Baum in den Kreis derjenigen Künstler eingeschlossen, die sich die künstlerischen Errungenschaften von Georges Seurat und Paul Signac angeeignet hatten.¹²

6 Diese Ansicht vertritt Hans Hildebrandt bereits 1924: „Der Erfolg des Neo-Impressionismus um 1900 knüpft sich weniger an ihn [gemeint ist Seurat], als an den beweglicheren und sinnlicheren Signac [...]. Signacs Ölbilder und Aquarelle haben eine berauschende, dennoch harmonische Farbigkeit, die nur Abbild der Natur sein will, tatsächlich aber – so groß ist die Eigenmacht der künstlerischen Mittel – diese übersteigert bis zu einem Leuchten und Schimmern, das nur die Landschaften unserer Träume kennen“ (Hildebrandt 1924, S. 348).

7 Siehe Teil A, Kap. II.2 dieser Arbeit.

8 Ausst.-Kat. Köln 1997.

9 Ausst.-Kat. Münster 1996.

10 Franz 1996, S. 23. Einer Signac-Retrospektive in Paris 1963/64 folgte beispielsweise erst 2001 eine wissenschaftliche, thematische Wiederaufnahme (Ausst.-Kat. Paris 1963; Ausst.-Kat. Paris 2001).

11 Siehe das Ausstellungsverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

12 Ausst.-Kat. New York 1968. Paul Baum zählte laut Katalog neben Georges Braque, Robert Delaunay, André Derain, Curt Herrmann, Henri Matisse, Jean Metzinger, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Christian Rohlf's und Louis Valtat zur Gruppe der „Fauve period“. Siehe auch das Ausstellungsverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

Die Tragweite des Neoimpressionismus ist lange Zeit unterschätzt und in der Literatur stark vernachlässigt worden¹³: Der Neoimpressionismus zerlegte die Bildfläche in kleinteilige Farbakzente und bewirkte dadurch die allmähliche Loslösung der Farbe vom Gegenständlichen. Er schuf die Voraussetzungen für das Bestreben nachfolgender Künstler, die Farbe zum wesentlichen Element ihrer Bilder werden zu lassen, eine Entwicklung, die in letzter Konsequenz den Weg in die Abstraktion eröffnete.¹⁴

Der Fragestellung nach der Bedeutung des Neoimpressionismus für die beginnende Moderne weiter zu folgen, wäre eine lohnenswerte Aufgabe, die hier allerdings nur skizzenhaft und exemplarisch, bezogen auf das Werk einiger Maler der expressionistischen Künstlergruppe „Brücke“ in Dresden sowie im Hinblick auf Wassily Kandinsky, Begründer der „Neuen Künstlervereinigung München“ und des „Blauen Reiter“, reflektiert werden soll, in Fällen, wo – wie sich zeigen lässt – konkrete Berührungspunkte zu früher entstandenen Arbeiten Paul Baums existieren.¹⁵ Hier lassen sich diesem „kleinen, aber wichtigen Kapitel der Kunstgeschichte der Moderne, das bisher noch nicht geschrieben wurde“¹⁶, Konturen verleihen.

13 Albert Schug fasst zusammen: „Allein die Tatsache, daß fast alle Maler, die die wesentlichen Neuorientierungen in die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts einführten – die Fauves um Matisse, die Kubisten um Braque mit Ausnahme Picassos, die Delaunays, die Futuristen und selbst Mondrian auf seinem Weg zur absoluten Abstraktion –, durch eine meist recht kurze Phase pointillistischer Experimente gingen, die fast immer den Durchbruch zu einer eigenständigen Entwicklung brachten, und daß der Großmeister des ausgehenden Impressionismus, Camille Pissarro, in seinem Umgang mit dem Pointillismus Seurats seine künstlerischen und generationsbedingten Grenzen erlebte, und daß van Gogh und Gauguin, die sich mit Cézanne und Seurat um Pissarro geschart hatten, sich sehr intensiv mit der pointillistischen Technik auseinandersetzten, ohne diese genau zu übernehmen, kann die kunsthistorische Bedeutung dieses Momentes beweisen“ (Schug 1997, S. 12). Vgl. ebenso Ausst.-Kat. Schweinfurt 2001, S. 5. Barbara Szyskowitz verfasste 1951 eine Dissertation, die sich erstmals eingehend mit der Verbreitung des Neoimpressionismus in Deutschland befasste. Sie moniert darin, dass sich der Neoimpressionismus sowohl in der allgemeinen europäischen Kunstgeschichte als auch in den deutschen Betrachtungen neuerer Kunst keiner besonderen Wertschätzung erfreue: „Die Einflüsse von Hodler, Munch, van Gogh werden stets als fast einzig entscheidende herausgestellt. Dabei darf man nicht vergessen, dass diese Künstler [gemeint sind Alexander Kanoldt, Alexej von Jawlensky, Franz Marc, Ernst Ludwig Kirchner u.a.], zumindest bezüglich ihrer Farbgebung dem Neoimpressionismus Entscheidendes verdanken. Aus ihm entwickelten sie die Anfänge einer expressiven Farbgebung, zu der sie die expressive Linie gesellten“ (Szyskowitz 1951, S. 250). Noch fünfzig Jahre später sieht sich Franziska Uhlig in ihrem Aufsatz über die frühe Malerei der „Brücke“ veranlasst, darauf hinzuweisen, dass „das *Sehen in Farbe* wie auch das farbige Komponieren der Brücke-Maler [...] nicht Ausdruck eines intuitiven und genialischen Handelns [war], wie es in der Literatur oft geschrieben steht. Vielmehr orientierte es sich am zeitgenössischen Wissen über optische und physiologische Vorgänge des Sehens. [...] Die Begegnung der Brücke-Maler mit dem Werk van Goghs, der allgemein ein offenbarer Charakter zugesprochen wird, erweist sich bei genauerer Betrachtung als Bestätigung für ein *Sehen in Farbe*, das aus der Beschäftigung mit dem Neoimpressionismus erwachsen war“ (Uhlig 2001, S. 294).

14 Vgl. insgesamt Franz 1996. Wilhelm Hausenstein erkannte schon 1914: „Die Fortentwicklung des Neoimpressionismus führte zum abstrakten Kolorismus Kandinskys [...]. Der Neoimpressionismus hatte – wie wohl einigermaßen gegen seinen Willen, da es ihm ja nicht auf die Farbe selbst, sondern auf ihren Lichtwert ankam – ein neues Eigenleben der Farbe entbunden. Diese prinzipielle Tat bedeutete die Grundlage mancher neuen Entwicklung“ (Hausenstein 1914, S. 86).

15 Siehe Teil A, Kap. II.3, und Teil B, Kap. II.2 dieser Arbeit.

16 Ausst.-Kat. Münster 1996, S. 10 f., Vorwort.

Zwar ist sich die Kunstgeschichte weitgehend einig, dass Baum einer der konsequentesten und bedeutendsten Vertreter des Neoimpressionismus in Deutschland ist,¹⁷ gleichzeitig aber hat sich bis heute vielfach das weit verbreitete Urteil gehalten, „neoimpressionistische Tendenzen einzelner deutscher Maler wie Paul Baum, Curt Herrmann, Hans Olde, Christian Rohlf, u.a. [seien] für unsere Kunstszene ohne Belang“¹⁸ geblieben. Claudia Tutsch deutet wohl zu Recht, dass sich die Bewertung der malerischen Qualität des deutschen Neoimpressionismus als „epigonenhaft“ einerseits aus dem in Deutschland geringen Interesse an dem Stil¹⁹ und andererseits durch die internationale Bedeutung der nachfolgenden Expressionisten, die die vorangegangenen Künstler in den Schatten stellten, ergibt.²⁰ Zweifellos schlug sich diese Malweise in Deutschland erst fast 20 Jahre nachdem Seurat seine neoimpressionistischen Anfänge gemacht hatte, nieder, so dass zumindest von einer innovativen Leistung in der Tat nicht die Rede

17 Hamann 1907, S. 40; Struck 1912, S. 183; Geller 1951, S. 178; Ausst.-Kat. Kassel 1952, S. 21; Mus.-Kat. Dresden 1963, S. 192 (H.-J. Neidhardt); Ausst.-Kat. Kassel 1971, S. 8; Brauner 1976, S. 15; Ausst.-Kat. Frankfurt 1978, S. 40 (Karlheinz Gabler); Dauer 1983, S. 10; Heres 1985, S. 63; Ausst.-Kat. Bonn 1968, S. 29 (Karl August Reiser); Düchting/Sagner-Düchting 1993, S. 130. Hans Rosenhagen sieht in Paul Baum neben Henri Edmond Cross und Paul Signac den einzig bedeutenden „Träger der Tradition Georges Seurats, des großen Anregers einer neuen, dem Impressionismus entgegengesetzten Kunst.“ Er gehöre „zu den erfolgreichsten Vorkämpfern dieser aus Frankreich importierten malerischen Ausdrucksform“ (Rosenhagen 1914, S. 4 und 6). Karl Scheffler benennt 1927 in seiner „Geschichte der europäischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart“ unter den deutschen Anhängern des Neoimpressionismus namentlich nur Paul Baum, denn er sei der „persönlichste“. Seine Malerei sei trocken, aber ehrlich und verliere sich nie im Dogmatischen (Scheffler 1927, S. 164).

18 Vogt 1976, S. 11. Hütt 1969, S. 34 f.: „Neoimpressionismus [hat] in der deutschen Kunst und in der Sezessionsgeschichte nur eine geringe Rolle gespielt. [...] Der Neoimpressionismus fand in Deutschland keine bedeutenden Vertreter. Er leistete auch nicht den gleichen Beitrag zur formalen Entwicklung der modernen Kunst wie in Frankreich.“ Ebenso Ausst.-Kat. Bonn 1968, S. 29: „In Deutschland wurde das pointillistische Malprinzip nur von wenigen, von Paul Baum, Walter Ophey, Christian Rohlf und einigen anderen geübt, die es mit Ausnahme von Baum meist nach kurzer Zeit wieder aufgaben. Der Neo-Impressionismus spielte somit im deutschen Kunstgeschehen [...] eine nur untergeordnete Rolle“ (Karl August Reiser). Richard Hamann allerdings wertete 1925 den Neoimpressionismus in Deutschland als wichtige Übergangsstufe (Hamann 1925, S. 440 ff.). Vgl. ebenso Sauerlandt 1948, S. 49. Hamann war von 1913 bis 1949 erster Inhaber des kunsthistorischen Lehrstuhls an der Philipps-Universität in Marburg. Er baute eine beachtliche Privatsammlung auf, die sich seit 1960 im Marburger Universitätsmuseum befindet und den dortigen Bestand an Gemälden der Klassischen Moderne in erheblichem Maße erweiterte. Parallel sorgte er für die Ergänzung der Museumssammlung um zeitgenössische Werke, an denen Albrecht Kippenberger, erster Direktor des Universitätsmuseums von 1927 bis 1957, weniger gelegen war. Siehe dazu Wiechers 2005. Hamann gab 1924 den ersten Band des Marburger Jahrbuchs für Kunstwissenschaft heraus, in das er vier Original-Grafiken einheften ließ: Von Alexander Kanoldt eine Lithografie „Olevano“, von Ewald Mataré den Holzschnitt einer Kuh, von Paul Baum die Radierung „Weiden“ (Hitzeroth 1988, Wvz-Nr. O r 14 v, Abb. S. 486) sowie die Lithografie eines Porträts Baums, die Karl Doerbecker gefertigt hatte.

19 Aufschlussreich ist die von Lovis Corinth 1911 geübte Kritik am Neoimpressionismus, die m.E. auch über Deutschland hinaus in anderen Ländern geteilt wurde (vgl. auch Bock 1981, S. xxi) und oftmals noch immer Relevanz hat: „Da diesem System [...] ein Rechenexempel zugrunde liegt, welches lehrt, wie die einzelnen Farbteilchen zu einander stehen sollen und gegen einander verwendet werden müssen, kann diese Art Malerei auch nur als *Manier* bezeichnet werden. All diese Manieren haben deshalb zur Folge, dass die Individualität verschwindet, und wenig oder kein Unterschied zwischen den Werken verschiedener Künstler zu sehen ist“ (Corinth 1911, S. 435).

20 Tutsch 1991, S. 23.

sein kann. Dennoch darf der nachhaltige Eindruck, den die Arbeiten des Neoimpressionisten Paul Baum bei Kunsthistorikern, Kritikern, Sammlern, Galeristen und nicht zuletzt bei zeitgenössischen Malern hinterlassen hat, nicht unterschätzt werden. Als Neoimpressionist hat Baum sich aktiv an dem Prozess der Farbgewinnung beteiligt und zu seiner Vermittlung in Deutschland beigetragen. Er hat einer nachfolgenden Künstlergeneration Möglichkeiten des freieren Umgangs mit der Farbe beispielhaft vor Augen geführt. Hier lassen sich Beziehungen und Verflechtungen aufzeigen, die in ihrer Relevanz bisher verkannt wurden. So entsteht das übergreifende Bild einer künstlerischen Bewegung, die avantgardistischen Entwicklungen Vorschub leistete.

Baums künstlerische Schaffenszeit fällt sowohl in das 19. als auch in das 20. Jahrhundert. Seit rund 10 Jahren sind Gemälde Baums aus unterschiedlichen Werkphasen in Gemeinschaftsausstellungen unter verschiedenen Aspekten zu sehen. Diese Tatsache ist vordergründig Baums Anwesenheit in einigen Künstlerkolonien zu danken. Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende gehörte es beinahe zum Selbstverständnis eines Landschaftsmalers, einen Teil des Jahres in einer solchen Kolonie zu verbringen. Ein seit einigen Jahren allgemein zunehmendes Interesse an dem Phänomen „Künstlerkolonie“²¹ brachte verschiedene Ausstellungen hervor: Wegen Paul Baums Tätigkeit in den Künstlerkolonien Dachau und Willingshausen fanden seine Arbeiten 1998 Aufnahme in die Karlsruher Ausstellung „Deutsche Künstlerkolonien 1890–1910“.²² Im Jahr 2000 befasste sich eine Ausstellung im Kunsthaus Stade mit der Künstlerkolonie Schwaan, an deren Anfängen Paul Baums von Weimar unternommene Studienreisen in den Heimatort seines Freundes und Kollegen Franz Bunke (1857–1939) stehen.²³ 2001 widmete sich eine Ausstellung ausschließlich der Freilichtmalerei in Dachau in der Zeit zwischen Reichsgründung und Erstem Weltkrieg und zeigte Arbeiten von Baum, die während seines dortigen Studienaufenthaltes 1888 bis 1890 entstanden waren.²⁴ Im selben Jahr gab es erneut eine Übersichtsschau im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg mit dem Thema „Künstlerkolonien“, die Baum als einen in diesen Kreisen tätigen Künstler berücksichtigte.²⁵

In der Regel herrschten in den Künstlerkolonien durch die Bindung an die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts – vor allem an die malerischen Intentionen der

21 1994 gründete sich in Brüssel unter dem Namen „EuroArt“ die „Europäische Vereinigung der Künstlerkolonien“ mit dem vorrangigen Ziel, ein Netzwerk zwischen den europäischen Künstlerkolonien und Künstlerdörfern aufzubauen. Nina Lübben widmete sich in ihrer Dissertation den europäischen Künstlerkolonien des 19. Jahrhunderts (Lübben 2001). Einen ersten Überblick über „Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte“ veröffentlichte 1976 Gerhard Wietek als Herausgeber und Mitautor in dem gleichnamigen, grundlegenden Buch (Wietek 1976). Insgesamt geht es auf eine Auswahl von 18 Orten ein, in denen im 19. und frühen 20. Jahrhundert Künstlerinnen und Künstler mit unterschiedlichsten Motivationen zusammenkamen.

22 Ausst.-Kat. Karlsruhe 1998, S. 367.

23 Ausst.-Kat. Stade 1999.

24 Ausst.-Kat. Dachau 2001.

25 Die Übersicht erstreckte sich auf den gesamten europäischen Raum. Ausst.-Kat. Nürnberg 2001.

vielfach als Vorbild angesehenen Barbizon-Künstler aus der Mitte des 19. Jahrhunderts – eher konservative, retrospektive Tendenzen hinsichtlich der künstlerischen Auseinandersetzung mit Landschaft, Natur und Mensch vor.²⁶ Eine Ausnahme bildete Anfang der 1890er Jahre eine Gruppe von Malern um Carl Bantzer (1857–1941)²⁷, die das südlich von Dresden gelegene Goppeln zu ihrem sommerlichen Studienort gewählt hatten. Goppeln entstand als ein Künstlerort innerhalb der Sezessionsbewegung. Hier gehörte Baum zu den Mitbegründern der „Goppelner Malerschule“, in der Mitglieder der Dresdener Sezession die Freilichtmalerei studierten und einen eigenen Beitrag zum Impressionismus hervorbrachten. Besonders bemerkenswert ist in diesem Zusam-

26 Diese Ansicht vertritt auch Nina Lübbren, der ich für ihre Anregungen danke. Vgl. ebenso Rödiger-Diruf, Einleitung in den Ausst.-Kat. Karlsruhe 1998, S. 16, und dieselbe 1998, S. 63. Dass aber auch die Anhänger einer modernen, progressiven Kunstauffassung zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch versuchten, sich in Künstlerkolonien zu formieren, zeigt das Beispiel Murnau, wo Alexej Jawlensky, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky und Marianne Werefkin 1908 gemeinsam arbeiteten. Ihre Kunst erhielt durch Aufenthalte auf dem Lande wesentliche Impulse. Daneben lässt sich auch die Künstlergemeinschaft „Brücke“ im gemeinschaftlichen Wirken in der Umgebung Dresdens (Goppeln, Moritzburg) und an verschiedenen norddeutschen Küstenorten nennen. Es ging ihnen „weniger um das Modell einer zukünftigen, am einfachen Leben des Bauern orientierten Gesellschaft [...], als vielmehr um ihre eigene Freiheit, um ein Leben neben den Zwängen der Gesellschaft, das sie als künstlerische Boheme durchaus auch in der Stadt praktizierten“ (Eschenburg 1987, S. 183f.). Letztendlich kennzeichnen die Murnauer und die Künstler der „Brücke“ „im Vorfeld des *Blauen Reiter* in ihrem anti-akademischen, expressiven Habitus den Beginn einer Kunst- und Naturauffassung, die in der deutschen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts weitreichende Folgen haben sollte“ (Erika Rödiger-Diruf, Einleitung in den Ausst.-Kat. Karlsruhe 1998, S. 16). Zu Murnau und der „Brücke“ siehe die ausführlichen Bibliografien im Ausst.-Kat. Karlsruhe 1998, S. 393ff. bzw. S. 389ff., sowie im Ausst.-Kat. Nürnberg 2001, S. 567. Vom 20. Oktober 2001 bis 6. Januar 2002 fand im Dresdner Schloss die Sonderausstellung „Die Brücke in Dresden 1905–1911“ statt. Der Katalog zur Ausstellung enthält den aufschlussreichen Aufsatz „Die Naturauffassung der Brücke im Kontext der deutschen Landschaftsmalerei um 1900“ von Hendrik Karge (Ausst.-Kat. Dresden 2001; Karge 2001). Künstlerorten wie Knocke in Belgien, wo Paul Baum ebenfalls tätig war, oder dem davon unweit gelegenen Domburg an der Westküste der seeländischen Insel Walcheren wurde in der deutschsprachigen Literatur bisher wenig Beachtung zuteil. Als Ausnahme in Bezug auf Domburg sei hier an erster Stelle die bereits zitierte Dissertation von Gertrud Wendermann vor dem Hintergrund ihrer Beschäftigung mit dem neoimpressionistischen Werk Jan Toorops genannt (Wendermann 1993, Kap. IV.5.). Daneben gibt es aufschlussreiche Aufsätze von Nico J. Brederoo und Cor Blok (Brederoo 1997; Blok 1996).

27 Bantzers Popularität hängt vor allem mit dem Künstlerort Willingshausen zusammen. Das hessische Dorf hatte zwar bereits eine Tradition als Malerort, die bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreichte. Ihre Blütezeit erlebte die Willingshäuser Malerkolonie jedoch durch den in ihrem Mittelpunkt stehenden Carl Bantzer zwischen 1890 und 1910 (vgl. Wiechers 1995, o.P.). Seit 1933 arbeitete er an einer Chronik über „Hessens Land und Leute in der deutschen Malerei“ (siehe das Literaturverzeichnis im Anhang dieser Arbeit), in der er sich auch über Baum äußerte. Seine Schrift „Hessen in der deutschen Malerei“ ist ein grundlegendes Quellenwerk für die Geschichte der Malerei im Gebiet des ehemaligen Kurhessen. Bantzer war nicht nur Begründer der Heimatmalerei (vgl. Olbrich 1988, S. 91f.), sondern auch – was bisher wenig beachtet wurde – Anreger für die Moderne. Dies wird insbesondere im Hinblick auf seine Tätigkeit in Dresden als Professor an der dortigen Akademie, als Vorsitzender des „Vereins bildender Künstler Dresdens“ und im künstlerischen Austausch mit seinem Freund und Kollegen Paul Baum deutlich. Nach Abschluss dieser Untersuchungen lag der Katalog zur Ausstellung „Carl Bantzer, Aufbruch und Tradition“ mit dem Aufsatz von Christel Wünsch über Carl Bantzers Wirken in Dresden vor, der die in Teil B, Kap. II.1 dieser Arbeit zusammengefassten Ergebnisse im Wesentlichen bestätigt (Ausst.-Kat. Marburg 2002; Wünsch 2002).

menhang die Tatsache, dass die Maler der Künstlervereinigung „Brücke“ in ihrer Wahl des Motivortes Goppeln dem Beispiel der „Goppelner Malerschule“ folgten.²⁸

Neben den Ausstellungen über das Wirken europäischer Künstlerkolonien befassten sich in jüngster Zeit aber auch Ausstellungen zum „Aufbruch in die Moderne“ mit dem Werk von Paul Baum. Hierzu zählen sowohl die bereits erwähnten Neoimpressionismus-Ausstellungen als auch zwei Ausstellungen in Weimar und Brüssel, die jeweils die Bedeutung der Stadt und ihre Entwicklung in Richtung künstlerische Moderne am Ende des 19. Jahrhunderts u.a. mit Arbeiten von Paul Baum zu untermauern beabsichtigten: „Aufstieg und Fall der Moderne“ 1999 in Weimar präsentierte impressionistisch anmutende Bilder, mit denen Baum sich 1891 und 1892 als fortschrittlicher ehemaliger Schüler an Ausstellungen der Weimarer Kunstschule beteiligte.²⁹ Und indem man im Jahr 2000 in Brüssel beispielsweise auch ein neoimpressionistisches Gemälde Baums in der Ausstellung „Bruxelles. Carrefour de cultures“ zeigte, versuchten die Kuratoren, den Stellenwert der belgischen Hauptstadt und ihre große Anziehungskraft hervorzuheben, die sie auf Künstlerinnen und Künstler im In- und Ausland um die Jahrhundertwende ausübte.³⁰

Die im Zusammenhang mit diesen Ausstellungen publizierte neuere Literatur geht nur sehr knapp und oberflächlich auf einzelne Werke Baums und ihren thematischen Bezug zur entsprechenden Ausstellung ein. Die Tatsache, dass sich Baum in den Künstlerkolonien von Schwaan, Dachau, Goppeln und Willingshausen aufhielt, garantiert in den entsprechenden Abhandlungen in der Regel lediglich den Hinweis auf seine dortige Anwesenheit. Bis heute ist zu beobachten, dass überwiegend Baums Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen Anlass zur Auseinandersetzung mit seinem Werk gaben. Allerdings wiederholen sich die getroffenen Beurteilungen in Presse und Literatur und beschränken sich auf biografische Zusammenfassungen, kurze Zuordnungen oder nennenswert erscheinende Hinweise auf „Impressionismus“ und „Neoimpressionismus“. Vergleichbar verfahren Überblickswerke, Publikationen und Forschungsarbeiten zu diesen Stilrichtungen, die – falls sie Baum erwähnen – ihn mit wenigen Beispielen als Vertreter einer solchen ausweisen.³¹ Baum wird oftmals als „deut-

28 Darauf wird in Teil B, Kap. II.1 dieser Arbeit näher einzugehen sein.

29 Ausst.-Kat. Weimar 1999, Kat.-Nr. 13–17.

30 Ausst.-Kat. Brüssel 2000, S. 130: Ausgestellt wurde das im Besitz des Marburger Universitätsmuseums für Kunst und Kulturgeschichte befindliche, dort als *Bäume am Kanal im Spätherbst* betitelte Bild aus dem Jahre 1903, Hitzeroth 1988, Wvz.-Nr. N 6 v, Abb. S. 235. Zu diesem Gemälde siehe auch Teil A, Kap. II.2 dieser Arbeit.

31 Z.B.: Hamann 1907, S. 40; Walther 1992, Bd. 2, S. 460. Horst Uhr erwähnt Baum als Pointillisten innerhalb der Berliner Secessions, deren Stil wesentlich durch einen deutschen Impressionismus geprägt sei (Uhr 1990, S. 334). In der Ausstellung „Landschaft im Licht – Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika“ (Ausst.-Kat. Köln 1990) fand er sowohl als Maler einer „impressionistisch orientierten“ Weimarer Landschaftsschule um Theodor Hagen Berücksichtigung (Mai 1990, S. 45) als auch als Vertreter eines frühen Impressionismus in der Dresdner Landschaftsmalerei (Repp-Eckert 1990, S. 57) und als impressionistischer Landschaftsmaler um Carl Bantzer in der Künstlerkolonie Willingshausen (ebenda, S. 58). Josef Kern stellt Baum in seiner Dissertation zum „Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland, Studien zur

scher Impressionist“ bezeichnet oder einem „deutschen Impressionismus“ zugeordnet, der sich in den zweieinhalb Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg entwickelte.³² Stilübergreifende Darstellungen deutscher und europäischer Malerei und Grafik des 19. und 20. Jahrhunderts beschäftigen sich in der Regel nur beiläufig mit seinen Leistungen.³³ Oftmals handelt es sich dabei – wie auch in den entsprechenden Abhandlungen zur Landschaftsmalerei³⁴ – vorrangig um Erwähnungen im Zusammenhang mit der Weimarer Malerschule, zu deren bedeutendsten Vertretern Paul Baum zählt. Immerhin wurden einige Baum berücksichtigende, zum Zeitpunkt ihres Erscheinens Auf-

-
- Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreichs“ in den Zusammenhang einer 1890 einsetzenden Rezeption des französischen Impressionismus an der Weimarer Kunstschule (Kern 1989, S. 76). Kern vernachlässigt dabei die Tatsache, dass Baum die Schule zu diesem Zeitpunkt schon seit einigen Jahren verlassen hatte. Erstaunlicherweise taucht Baum bei Evelyn Gutbrod gar nicht auf (Gutbrod 1980).
- 32 Elias 1921, S. 5 ff.; Ausst.-Kat. Berlin 1976, S. 14 f. und 35; Hütt 1985, S. 8; Ausst.-Kat. Baden-Baden 1985, S. 10; Ausst.-Kat. Leningrad 1985, S. 6; Schlagheck 1989; Düchting/Sagner-Düchting 1993, S. 7, 12, 14, 23, 80 und 130; Ausst.-Kat. Regensburg 1999, S. 7. Ausst.-Kat. Berlin 1957, S. 18 f. (Wolfgang Balzer) und 25: „Als einer der ersten deutschen Maler meistert er die impressionistische Maltechnik.“ Walter Kramm nennt Baum einen „seltenen vollgültigen deutschen Impressionisten“ (Ausst.-Kat. Kassel 1965, S. 4). Eine Teilnahme an der vom 9. bis 30. Januar 1910 im Folkwang-Museum in Hagen veranstalteten Ausstellung „Deutsche Impressionisten“ ist – obwohl bei Hesse-Frielinghaus 1971, S. 512, so verzeichnet, nicht gesichert, da Baum in den von Hesse-Frielinghaus benutzten Quellen nicht auftaucht. Auf der Einladungskarte fehlt sein Name, ein Katalog ist nicht erschienen. Diese Angaben verdanke ich Bettina Heil, Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass der Terminus „deutscher Impressionismus“ in der Forschung unterschiedlich angewandt wird und eine Definition nur schwer möglich ist. Klaus Rohrandts Ausführungen zur Debatte um den Impressionismusbegriff – die er im im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Wilhelm Trübners Werk erarbeitete – haben m.E. noch immer Gültigkeit (Rohrandt 1972, Bd. 1, S. 67–73). Zu den Definitionsunsicherheiten siehe auch Kern 1989, S. 45 ff. Evelyn Gutbrod kommt in ihrer Dissertation zu dem Ergebnis, dass es in Deutschland keinen Impressionismus gab (Gutbrod 1980, S. 174). Horst Uhr hält den Begriff „Impressionismus“ lediglich zur Charakterisierung der skizzenhaften Maltechnik der deutschen Künstler für angebracht und schlägt vor, Impressionismus in Deutschland als Höhepunkt des Naturalismus zu begreifen (Uhr 1992, S. 336 f.). Kunsthistoriker sprechen oftmals von einem „sogenannten“ deutschen Impressionismus oder setzen den Begriff in Anführungszeichen, um einen Unterschied zwischen der deutschen Malerei und ihrem französischen Vorbild kenntlich zu machen.
- 33 Muther 1893/94, Bd. III, S. 430; Muther 1909, S. 568; Osborn 1901, S. 264 f.; Osborn 1906, S. 333; Meier-Graefe 1904, Bd. II, S. 533 f.; Gurlitt 1907, S. 672; Koeppen 1914, S. 89 und 93; Knapp 1923, S. 340 und Abb. 259; Hamann 1914, S. 350 ff.; Hamann 1925, S. 440 f. und 452; Hamann 1952, S. 850 f.; Hausenstein 1914, S. 87 und 268; Scheffler 1927, S. 164; Dehio 1934, S. 365; Sauerlandt 1948, S. 49; Skira 1950, S. 85; Grote 1954, S. 35; Roh 1958, S. 26 f.; Rathke 1965, S. 9 f. und Abb. 11–15; Reiser 1964, S. 31, 48 f., 86 und Abb. 51; Hütt 1969, S. 35 und Taf. 5; Hütt 1986, S. 182, 256, 264 und Abb. 368; Finke 1974, S. 189; Lohkamp 1979, S. 115 und 117; Olbrich 1988, S. 82 und 96; Olbrich 1990, S. 271 f.; Neidhardt 1990, S. 58, 69 und 200–202; Klotz 2000, S. 262. Peter H. Feist bezeichnet Baum als einen „Sonderfall in der deutschen Kunst“, weil er ab 1890 den französischen Pointillismus anzuwenden bemüht gewesen sei (Feist 1987, S. 384 f.). In der ersten Ausgabe seiner „Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert“, die 1972 erschien, erwähnte Paul Vogt die Maler Paul Baum, Curt Herrmann und Christian Rohlf als „sehr deutsche Interpreten der neuen Malweise“ des Pointillismus und widmete unter ihnen Baum eine längere Textpassage, denn lediglich bei ihm sei eine „Entwicklung parallel zum französischen Vorbild“ zu verzeichnen (Vogt 1972, S. 20). Seit 1976 dagegen ist dem Verfasser in seiner „Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert“ Baum nur noch eine Erwähnung im Hinblick auf den seines Erachtens unbedeutend gebliebenen, deutschen Neoimpressionismus wert (Vogt 1976, S. 11, und Vogt 1989, S. 11). Siehe Fußn. 18 dieser Arbeit.
- 34 Z.B.: Geller 1951, S. 178–180; Ausst.-Kat. Berlin 1957, S. 18–20, 25 f. sowie Abb. 63 und 67.

sehen erregende Publikationen bereits zu seinen Lebzeiten veröffentlicht.³⁵ Insgesamt wird die vorhandene Literatur dem Werk Baums nicht gerecht.

Baums Œuvre in öffentlichem Besitz ist an drei Standorten konzentriert: in der Museumslandschaft Hessen Kassel (ehemals Staatliche Museen Kassel), Neue Galerie und Graphische Sammlung, in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Neue Meister und Kupferstichkabinett, sowie im Marburger Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.³⁶ Den 100. Geburtstag Baums würdigten die Städtischen Kunstsammlungen Kassel und das Marburger Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1959 mit umfangreichen Einzelausstellungen. Schon im Jahr darauf folgte in Kassel eine weitere Ausstellung mit retrospektivem Charakter, die vor allem Baums Grafik berücksichtigte.³⁷ Allerdings wurden diese Präsentationen nicht zum Anlass genommen, sich eingehend mit Baums Werk auseinander zu setzen. Der regen Sammeltätigkeit und Pflege des lokalgeschichtlichen Bezuges verdankt die Stadt Kassel eine Sammlung mit mehr als 100 Werken Baums, die bis auf wenige Ausnahmen zwischen 1952 und 1965 erworben wurden.³⁸ Andrea Linnebach und Angela Stief gebührt das Verdienst, im Rahmen einer Ausstellung des Gesamtbestandes an Werken des Malers in der Kasseler Neuen Galerie und der Graphischen Sammlung 1990 einige wesentliche Entwicklungsstränge und Einflüsse auf das Werk Paul Baums knapp herausgestellt und diese anhand der Werke aufgezeigt zu haben. Der begleitende Katalog stellt basierend auf den Erkenntnissen von Carl und Wolfram Hitzeroth die richtigen Weichen, Baums Werk einzuordnen. Das ist aber sehr summarisch gemacht in zwei einführenden Kurztexten zur Malerei und Grafik mit spärlichen Belegen sowie knappen Bemerkungen zu jedem Exponat im Katalogteil.³⁹

Durch seine Teilnahme an diversen Grafik-Ausstellungen war Baum dem zeitgenössischen Kunstpublikum nicht nur mit seinen Gemälden, sondern auch mit

35 Dazu zählen in erster Linie Muther 1893/94 und Meier-Graefe 1904. Siehe zu diesen Schriften Kern 1989, S. 123–128, vor allem aber die 1993 erschienene Monografie von Rotraud Schleinitz (Schleinitz 1993).

36 Der Verfasserin sind darüber hinaus folgende öffentliche Sammlungen bekannt, in denen sich Gemälde bzw. grafische Arbeiten von Paul Baum befinden: Stadtmuseum Bautzen; Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie; Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnung und Druckgraphik; Berlinische Galerie; Kunsthalle Bielefeld; Kunsthalle Bremen; Städtische Kunstsammlungen Chemnitz; Städtische Gemäldegalerie Dachau; Düsseldorf, Stiftung museum kunst palast; Angermuseum Erfurt; Folkwang Museum Essen; Freital, Städtische Kunstsammlungen; Städtisches Museum Gelsenkirchen; Hamburger Kunsthalle; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover; Kunsthalle zu Kiel; Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud; Konstanz, Wesenberg-Galerie; Museum der Bildenden Künste Leipzig; Künzelsau, Sammlung Würth; München, Städtische Galerie im Lenbachhaus; Schwalmstadt Ziegenhain; Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer; Staatliches Museum Schwerin; Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen; Museum Wiesbaden; Gemäldesammlung der Stadt Wilhelmshaven; Indianapolis Museum of Art, The Holliday Collection, USA.

37 Siehe das Ausstellungsverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

38 Zwei Toskana-Landschaften sowie 13 Blätter sind als Verlust zu bezeichnen (vgl. Ausst.-Kat. Kassel 1990, S. 23, 42 und 67).

39 Ausst.-Kat. Kassel 1990.

Aquarellen, Zeichnungen, Radierungen und Lithografien bekannt.⁴⁰ Baums druckgrafisches Werk datiert im Wesentlichen aus dem Jahre 1907. Schon 1908 wurden in der Galerie Arnold in Dresden 21 Radierungen ausgestellt. Den Katalogtext verfasste Hans Rosenhagen (1858–1943),⁴¹ dessen Veröffentlichungen stets große Beachtung geschenkt wurde, denn Rosenhagen war zu diesem Zeitpunkt einer der angesehensten Kunstkritiker Deutschlands.⁴²

Zur Bekanntheit des Grafikers Paul Baum trugen auch zwei weitere Publikationen bei: Das sorgfältig gestaltete Handbuch „Die Kunst des Radierens“ von Hermann Struck (1876–1944) mit Originalgrafiken von Paul Baum, Max Liebermann, Edvard Munch, Max Slevogt und Hermann Struck erschien erstmals 1909 im Verlag von Paul Cassirer und wurde 1923 in 5. Auflage bis zum 14. Tausend gedruckt. Es verstand sich als „Anleitung, die Künstler und kunstverständige Dilettanten in den Stand versetzt, die schöne Kunst des Schwarz und Weiß selbständig zu erlernen; und es soll zugleich den Blick des Kunstliebhabers schärfen, um die Erzeugnisse der Radierkunst besser und intensiver genießen zu können.“⁴³ Die Publikation des bekannten Kunstkritikers Curt Glaser zur „Graphik der Neuzeit vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“ bildete auch eine Radierung von Baum ab.⁴⁴

Baums zeichnerisches Werk ging oftmals mit dem malerischen einher, als vorbereitende, schnelle, der Malerei vorausgehende Bleistiftskizze oder Bildnotiz (insbesondere während der Lehrjahre in Weimar) oder als selbstständige, das malerische Werk ergänzende, farbig aquarellierte Bildschöpfung (erstmalig seit etwa 1894), mit der er Motive seiner Gemälde wiederholte oder abwandelte. Seit der Jahrhundertwende kann bei den farbigen Blättern Baums von Aquarellen gesprochen werden. Der zeichnerische Charakter ist deutlich zurückgetreten.⁴⁵ Diese Blätter beziehen sich aber zu meist auf bereits gelöste Bildideen des malerischen neoimpressionistischen Werkes, so dass die Umsetzung in Aquarelltechnik nicht als künstlerische Neuschöpfung bezeichnet werden kann. Es ist davon auszugehen, dass bei der Herstellung von Grafik und

40 Siehe das Ausstellungsverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

41 Rosenhagen 1908.

42 Hans Rosenhagen war bekannt als ehemaliger Redakteur und späterer Herausgeber des *Ateliers* (bis 1897), eine der wichtigsten progressiven Berliner Kunstzeitschriften der 1890er Jahre, sowie als prominenter Mitarbeiter der Berliner *Täglichen Rundschau* (1892–1900) und Kunstberichterstatte des *Tag, Moderne Illustrierte Zeitung*, Prestigeblatt des Scherl-Verlages. Daneben publizierte er in der *Frankfurter Zeitung*, in den *Münchener Neuesten Nachrichten*, in den Kunstzeitschriften *Kunst und Künstler*, *Die Kunst für Alle*, *Velhagen und Klasing's Monatshefte*, *Westermanns Monatshefte* und *Gazette des Beaux-Arts*. Als Befürworter secessionistischer Ideen hatte er einen ausgezeichneten Ruf und verfasste als freier Publizist Monografien zu Liebermann (1900), Fritz von Uhde (1908) und Wilhelm Trübner (1909). Vgl. Ursprung 1996, S. 45–48.

43 Struck 1912, I. Von Paul Baum: *Aus Sluis*, 1908, Radierung, 9,9 × 15,0 cm, Hitzeroth 1988, Wvz.-Nr. O r 13 v, Abb. S. 469; Reiser 1964, Abb. 51; Ausst.-Kat. Kassel 1990, Kat.-Nr. 109. Strucks Handbuch ist bei Söhn 1990, S. 133 ff., erfasst.

44 Glaser 1922, S. 506 (Hitzeroth 1988, Wvz.-Nr. Q r 2 v, Abb. S. 498).

45 Z.B.: Hitzeroth 1988, Wvz.-Nr. N x 4 v, Abb. S. 232, N x 5 v, Abb. S. 233, und N x 7 v, Abb. S. 231.

Druckgrafik für Baum auch finanzielle Erwägungen eine Rolle spielten, stellten sie doch eine weitere Erwerbsquelle dar.⁴⁶ Wenn auch zeichnerische Elemente in seinen Gemälden oftmals deutlich hervortreten, war Baum doch immer vorrangig ein Maler. Zudem ist die neoimpressionistische Arbeitsweise, der sich diese Untersuchung vorrangig widmet, eine ausgesprochene Öltechnik. Der langwierige Prozess des Farbauftrags ließ sich am besten im Atelier durchführen. Deshalb werden im Folgenden Baums Zeichnungen, Aquarelle und Druckgrafiken lediglich dort angesprochen, wo sie in direktem Zusammenhang mit seiner künstlerischen Entwicklung stehen und diese verdeutlichen oder Aussagen über die Rezeption seines Werkes zulassen.

Grundlegend für die Beschäftigung mit Paul Baum ist die 1937 von Carl Hitzeroth (1879–1950) verfasste Monografie „Paul Baum, ein deutscher Maler“ mit einem ersten Verzeichnis der Werke Paul Baums. Der kunsthistorische Laie bemühte sich, erstmals die Entwicklung Baums, seine biografischen Eckpunkte und seine Persönlichkeit nachzuzeichnen. In den letzten 16 Jahren seines Lebens war der Autor mit Baum befreundet und unterstützte ihn finanziell. Hitzeroth gab seit 1908 als Verleger und Chefredakteur die *Oberhessische Zeitung* in Marburg heraus, die dem Nationalsozialismus nahe stand. Der Kulturpolitik der neuen Machthaber stand er aber durchaus kritisch gegenüber. Hitzeroth und Baum hatten sich 1917 durch Vermittlung Carl Bantzers kennen gelernt. Nach Baums Tod am 18. Mai 1932 wurde Hitzeroth sein Testamentsvollstrecker und mit der Verwaltung seines Nachlasses betraut. Wenige Jahre später verfasste er die oben genannte, mit zahlreichen Abbildungen illustrierte Schrift, da, so Carl Hitzeroth, „das Bild dieses im Innersten deutschen Malers überhaupt in seiner ganzen Eigenart festgehalten zu werden verdient“⁴⁷. Die Publikation entstand zu einem Zeitpunkt, als es nicht opportun war, Anregungen aus Frankreich zu übernehmen beziehungsweise übernommen zu haben. Im selben Jahr begannen die Aktionen gegen „entartete Kunst“. Im Vordergrund dürfte deshalb die Motivation gestanden haben, eine Art von „Verteidigungsschrift“ zu erstellen, um Baums Arbeiten, deren impressionistische und neoimpressionistische Malweise sich mit den Vorstellungen von der „neuen deutschen Kunst“ in keiner Weise vereinbaren ließ, vor der Beschlagnahmung durch die Nationalsozialisten zu bewahren.⁴⁸ Rückblickend hat die Monografie sicherlich den kunsthistorischen Zugang zu Baums Werk erschwert. Tatsächlich aber entgingen Baums Bilder bei einem Besuch der „Kommission für Entartete Kunst“ im Auftrag des Propaganda-Ministeriums am 19. oder 20. August 1937 im Marburger Universitätsmuseum für Kunst und

46 Walter Kramm bezeichnet in seiner Einführung in den Katalog zur Paul-Baum-Ausstellung in Kassel 1960 die von Baum vor dem Ersten Weltkrieg verlangten Preise als „horrend“: 100 Mark für eine Radierung, 500 für eine Zeichnung, 1000 für ein Aquarell (Ausst.-Kat. Kassel 1960, o.P.).

47 Hitzeroth 1937, S. IX.

48 Der Titel der Monografie „Paul Baum, ein deutscher Maler“ ist wohl auch unter diesem Aspekt gewählt worden. Vgl. auch den Titel des Beitrags von Carl Hitzeroth über den ihm ebenso nahe stehenden Carl Bantzer: Carl Bantzer, ein deutscher Maler, in: *Oberhessische Zeitung*, Nr. 302, 24./25.12.1941, S. 3.

Kulturgeschichte nur knapp dem Zugriff der Nationalsozialisten. Der während der Begutachtung durch die Kommission im Museum geäußerte und protokollierte Hinweis auf die vier Jahre zuvor vom nationalsozialistischen „Kampfbund für Deutsche Kultur“ im Berliner Kronprinzenpalais gezeigte Gedächtnisausstellung anlässlich des Todes von Paul Baum scheint dabei der entscheidende Grund gewesen zu sein, die Bilder Baums nicht zu beschlagnahmen.⁴⁹ Für die „Nachlassausstellung“, die Baum in seinem Testament gewünscht hatte, hatte sich Carl Hitzeroth eingesetzt. Sie machte 1933 ausgehend von Dresden in verschiedenen Städten Deutschlands Station.⁵⁰ Zur

49 Vgl. Kunst 2005, S. 69. Die Kommission hatte die vorübergehende Abwesenheit von Prof. Dr. Richard Hamann, Direktor des Kunstgeschichtlichen Seminars, und Kustos Dr. Alfred Kippenberger genutzt, um die Herausgabe zweier als „entartet“ angesehener Gemälde zu fordern: *Straße im Winter* von Curt Herrmann und *Stilleben* von Karl Hofer (1878–1955). Hamann hatte Hofers *Stilleben* in seiner „Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart“ abgebildet (Hamann 1933, S. 65, Abb. 48). Obwohl Mitglied der NSDAP, versuchte Kippenberger sich gegen die Beschlagnahme zu wehren. Am 27. September wandte er sich schriftlich an den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste in Berlin: „Wir sind Forschungs- und Lehranstalt der Universität, sodaß ein Zweifel besteht, ob eine Pflicht zur Auslieferung der Gemälde auch für uns Geltung hat. Für den Unterricht der Studierenden möchten wir die beiden von Ihnen bezeichneten Gemälde als Dokumente jener Zeit nicht gern entbehren. Da wir – davon abgesehen – von uns aus über die Gemälde auch nicht verfügen dürfen, so haben wir Ihr Schreiben dem Herrn Kurator der Universität zugeleitet, der sich jedenfalls sofort mit dem Herrn Minister in Verbindung setzen wird. Wir bitten Sie sehr, sich bis zum Eintreffen der Entscheidung noch gedulden zu wollen.“ Nachträglich fügte er noch hinzu: „Die beiden Bilder sind inzwischen aus der Galerie entfernt und in das Magazin verbracht worden.“ Am 1. Oktober setzte sich auch der Kurator der Universität, Ernst von Hülsen, in seinem Schreiben an den Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in Berlin, für die Bilder ein: „Am 20. August d. Js. ist hier in Abwesenheit des Direktors der Kunstgeschichtlichen Seminars, Professor Dr. Hamann, und des Leiters des Universitäts-Museums, Kustos Dr. Kippenberger, im Universitäts-Museum eine Kommission des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste erschienen und hat daselbst 2 kleine Ölbilder [...] als Werke der Verfallskunst beschlagnahmt. [...] Wie mir mitgeteilt wird, hat die Kommission damals selbst die Ansicht geäußert, daß es auf der Grenze liege, ob die Bilder zur Verfallskunst zu zählen seien oder nicht. Die beiden Bilder sind auf meine Anordnung aus dem auch dem Publikum geöffneten Universitäts-Museum entfernt und in das Magazin zur Aufbewahrung gebracht worden. Das Universitäts-Museum ist die dem Unterricht und der wissenschaftlichen Forschung dienende Kunstsammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg und dessen Bestandteil. Das Kunstgeschichtliche Seminar ist eine dem Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Forschung und Volksbildung unterstellte Staatsanstalt. Da es ein kunstgeschichtliches Seminar ist, wird es in Unterricht und Forschung die hier in Betracht kommende Periode des Verfalls der Kunst nicht unberücksichtigt lassen dürfen und dabei gerade im Unterricht einzelne Stücke dieser Verfallskunst als abschreckendes Beispiel vorweisen müssen. Dabei ist es natürlich geboten, solche Stücke nicht öffentlich zur Schau zu stellen, sondern in dem verschlossenen Magazin aufzubewahren.“ Leider blieben die Bemühungen des Kustos und des Kurators ohne Erfolg. Die Gemälde wurden aus dem Museum entfernt und gelten heute als verschollen. Die zitierten Briefe befinden sich in den Akten des Marburger Universitätsmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, „Unterlagen zur Geschichte der Marburger Sammlung“. Sie wurden erstmals bei Wiechers 1994, S. 33 f., publiziert.

50 Gerade die beiden Ausstellungen im Sächsischen Kunstverein Dresden und der Berliner Nationalgalerie belegen die geteilten Auffassungen nationalsozialistischer Kunstkritiker und Politiker, wie mit einer von den Franzosen beeinflussten Kunst umzugehen sei. Es gab demnach keine einheitlichen Kriterien, welche Malerei opportun, welche inopportun sei. Zwar sah man in Baum einen Mitstreiter des (französischen) Impressionismus und Neoimpressionismus, man erhob ihn aber gleichzeitig zum Repräsentanten einer eigenständigen deutschen Kunst. Siehe dazu Teil B, Kap. I.7.2 dieser Arbeit. Eine weiterführende Untersuchung der Rezeption der Malerei Paul Baums durch die Nationalsozialisten kann in dem hier gesteckten Rahmen

Ausstellung erschien ein Katalog⁵¹ mit einem einleitenden Text von Carl Hitzeroth,⁵² der wie zahlreiche andere zeitgenössische Ausstellungskataloge geeignet erschien, Schlussfolgerungen zur Rezeption Baums zuzulassen.

Baums Schaffen als Maler des Impressionismus und Neoimpressionismus wurde vornehmlich vom Kunstgeschehen in den Städten Berlin und Dresden bedingt. Die wichtigsten Händler schätzten ihn und nahmen ihn in ihr Programm auf. Die Rolle der Kunstsalons und Galerien der Zeit um 1900 hinsichtlich ihrer Vermittlung der zeitgenössischen Kunst und ihrer Verdienste um die Förderung der Moderne ist bislang in der Forschung nur geringfügig beachtet worden. In Berlin beispielsweise stand in der Vergangenheit weniger das Aufblühen des Kunsthandels als vielmehr die Kunstpolitik Kaiser Wilhelms II. als zensierende Instanz und die Sezessionsbestrebungen Berliner Künstler als Reaktion auf dessen restriktive Bestimmungen im Blickpunkt des kunsthistorischen Interesses. Allein drei Autoren – Rudolf Pfefferkorn, Werner Doede und Peter Paret – befassten sich in den 70er und frühen 80er Jahren mit der Berliner Secession.⁵³ Daneben ist vor allem die Dissertation von Barbara Paul über den Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo von Tschudi zu nennen, dessen Tätigkeit Wilhelm II. die entscheidenden Grenzen setzte.⁵⁴ Einige wenige monografische Untersuchungen beschäftigten sich in den letzten Jahren mit Kunsthändlern und Galeristen, die den neuen Entwicklungen in der Kunst aufgeschlossen gegenüberstanden. Von Bedeutung waren für die vorliegende Arbeit vor allem die Dissertationen von Titia Hoffmeister über Paul Cassirer und Ruth Negendanck über die Galerie Ernst Arnold. Erst 2000 würdigte die Dissertation von Birgit Gropp den Kunsthändler Fritz Gurlitt in Berlin, der bisher vor allem wegen seiner 1883 gezeigten, Aufsehen erregenden Ausstellung französischer Impressionisten in der Literatur Erwähnung gefunden hatte.⁵⁵

In Baums Nachlass befanden sich fünf Tagebücher, die Baum in den Zeiträumen 14. September 1885 bis 28. Januar 1886, 9. Februar 1886 bis 7. März 1887, 13. März 1887 bis 26. Oktober 1887, 5. August 1888 bis 6. November 1888 und 7. November 1888 bis 17. April 1889 schrieb und die als Quelle für diese Untersuchung zur Verfügung standen. Sie geben Aufschluss über Persönlichkeit und Kunstanschauung Paul Baums. Darüber hinaus pflegte Baum in zahlreichen Briefen einen intensiven Gedankenaustausch mit Künstlern, Sammlern, Kunstvermittlern und Kunstschriftstellern wie Carl

nicht geleistet werden. Zu den weiteren Stationen der Gedächtnisausstellung siehe das Ausstellungsverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.

51 Ausst.-Kat. Dresden 1933.

52 Ebenda, S. 3–12.

53 Pfefferkorn 1972; Doede 1977; Paret 1981/2. Peter Paret gab 1981 auch den historischen Überblick im Katalog zur Ausstellung der Berliner Secession (Ausst.-Kat. Berlin 1981, o.P.).

54 Paul 1993.

55 Hoffmeister 1991; Negendanck 1998; Gropp 2000.

Bantzer⁵⁶, Robert Sterl (1867–1932)⁵⁷, Curt Herrmann (1854–1929)⁵⁸, Karl Doerbecker (1879–1946)⁵⁹, Carl Hitzeroth⁶⁰ und Raphäel Petrucci (1872–1917)⁶¹.

Wolfram Hitzeroth konnte das 1937 von seinem Vater erstellte, erste Werkverzeichnis 1988 in beträchtlich erweiterter Form vorlegen. Seine ausgezeichnete, nahezu werkgetreue fotografische Dokumentation war für die Erstellung dieser Arbeit unverzichtbar, da der Verfasserin der Großteil der mehr als 600 im In- und Ausland vor allem im Privatbesitz befindlichen Werke im Original nicht zugänglich war. Hitzeroth druckte auch den Text seines Vaters wieder ab und bezeichnete diesen Teil seiner Publikation als „leicht überarbeitete Neuauflage“. Mit der Überarbeitung verfolgte er wohl auch das Ziel, aus dem Text des Vaters einige Ausdrucksweisen der Zeit herauszufiltern. Leider sind sämtliche Änderungen wie Hinzufügungen, Auslassungen, Hervorhebungen oder Streichungen der Hervorhebungen im Originaltext von Wolfram Hitzeroth nicht kenntlich gemacht.

Weiterführende Forschungen waren möglich durch die Sichtung zahlreicher, teilweise noch unbearbeiteter Quellen in öffentlichen Archiven.

Von großem Gewinn für die zeitgenössische öffentliche Einschätzung Paul Baums war die Auswertung verschiedener Kunstzeitschriften und der darin publizierten Ausstellungsrezensionen.

Teil A dieser Untersuchung beschäftigt sich mit Paul Baums künstlerischer Entwicklung und versucht, eine Einbindung in den Zusammenhang der zeitgenössischen Kunstgeschichte zu leisten. Grundlage und Ausgangspunkt der Untersuchungen ist die stilkritische Auseinandersetzung mit den Werken des Künstlers in weitgehend chronologischer Reihenfolge. Dabei sollen die Stilrichtungen des Impressionismus und Neoimpressionismus, als deren bedeutendster deutscher Vertreter Baum bisher stets unterschätzt wurde, stärker beleuchtet werden. Wenn hier auch Werke aus seinen Lehrjahren in Weimar herausgegriffen und analysiert werden, dann mit dem Ziel, die seit der Entstehung des Frühwerkes bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts stets vorhandene Bereitschaft Paul Baums aufzuzeigen, sich modernsten künstleri-

56 Die Korrespondenz zwischen Baum und Bantzer ist publiziert in Bantzer 1998. Siehe auch Hitzeroth 1988, S. 40 f. (Briefe von Baum an Bantzer, St. Anna ter Muiden und Carqueiranne, 1897 und 1898) und 58–60, 62, 64 und 67 (Briefe von Baum an Bantzer, San Gimignano, 1930–1932).

57 Diverse Briefe und Postkarten von Paul Baum an Robert Sterl sind im Robert-Sterl-Haus, Naundorf, Ortsteil Struppen, archiviert.

58 Einige Briefe von Paul Baum an Curt und Sophie Herrmann sind abgedruckt im Ausst.-Kat. Berlin 1989, Bd. 2 (Briefe), Nr. 4–16, S. 297–306. Die Auswahl berücksichtigt etwa die Hälfte der Briefe Baums im Nachlass der Familie Herrmann. Der Standort der übrigen Briefe ist z.Zt. leider unbekannt.

59 In Auszügen abgedruckt bei Hitzeroth 1937, S. 77.

60 Carl Hitzeroth veröffentlichte 1937 diverse Briefe, die er von Baum erhalten hatte. Zu Briefen Baums aus San Gimignano 1926 bis 1932 siehe ebenda, S. 77–81. Siehe auch Hitzeroth 1988, S. 61, 63 und 65 f. (Briefe von Paul Baum an Carl Hitzeroth, San Gimignano, 1931 und 1932).

61 Eine Anzahl von Postkarten und Briefen Baums an Raphäel Petrucci aus den Jahren 1912–1914 befindet sich in Brüsseler Privatbesitz.

schen Tendenzen zu öffnen. Dieses Streben mündet in den Neoimpressionismus, der bis in das Spätwerk hinein seine Spuren hinterlässt. Um das neoimpressionistische Werk Paul Baums verstehen zu können, ist es im Zusammenhang mit seinem Gesamtœuvre zu betrachten.⁶² Der Bogen spannt sich deshalb entwicklungsgeschichtlich vom Realismus über den Impressionismus zum Neoimpressionismus im Werk Paul Baums: Kapitel I gibt einen Überblick über Baums künstlerische Anfänge. Es befasst sich mit seinen „Wurzeln“, seinem Studium an der Weimarer Kunstschule, eine der führenden Kunstschulen ihrer Zeit⁶³. Es ist vielleicht kein Zufall, dass gleich zwei ehemalige Weimarer Schüler, Paul Baum und Christian Rohlf, um 1900 neoimpressionistisch arbeiteten. Die Einbeziehung der Weimarer Malerschule in diese Untersuchung eröffnete die Möglichkeit, beispielhaft und vergleichend die Entwicklung von Christian Rohlf zu streifen, der ebenfalls vom Neoimpressionismus beeinflusst wurde, sich dann aber anderen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten widmete.

Baums Aufenthalte in Dachau und München schließen an die Weimarer Zeit an, er wendete sich schließlich dem französischen Impressionismus zu.

Kapitel II befasst sich mit Baums Aneignung und Anwendung der neoimpressionistischen Technik bis hin zu seiner allmählichen Lösung von dieser Kunstrichtung gegen Ende des ersten Jahrzehnts.⁶⁴ Es schließt mit einem Ausblick in das Spätwerk Baums.

Die Wirkung und Verbreitung des Werkes von Paul Baum ist eng mit seinen Galeristen und Kunsthändlern sowie den progressiven Künstlervereinigungen in Berlin und Dresden verbunden. Es gilt nun in Teil B der Arbeit, die Tätigkeit der Kunsthändler, Kunsthistoriker, Kritiker und Künstlerkollegen mit der Malerei Paul Baums in Beziehung zu setzen, um herauszufinden, inwieweit der Maler das Bild verschiedener Institutionen und die kulturelle Situation der jeweiligen Stadt mitgeprägt hat. Anders als in Teil A, in dem die Kunstwerke die Basis der Analyse darstellen, soll in Teil B vor allem die Auswertung gedruckter und ungedruckter Quellen, von Tagespresse, Ausstellungskatalogen, Korrespondenz, Archivmaterial, zeitgenössischen Fachzeitschriften und zeitgenössischer Fachliteratur Erkenntnisse über die Rezeption der Malerei Paul Baums bis zum Zeitpunkt seines Todes und über sein Wirken in der entsprechenden Kunstlandschaft bringen.

Oftmals war eine Identifizierung einzelner Arbeiten, mit denen Baum zu Lebzeiten bei einer Ausstellung vertreten war, nicht möglich, da die entsprechenden Kataloge die Werke nur unzulänglich – in der Regel auf die Angabe des Titels beschränkt – bezeichnen. Da es sich – zumindest bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts – aber

62 Hütt 1969, S. 35: „Paul Baum wandte sich um 1900 dem Neoimpressionismus zu. Er kam aus der Weimarer Malerschule und hat auch als Pointillist die Tradition dieser Schule fortgesetzt, die Vorliebe für die heimische Landschaft bewahrt.“

63 Vgl. Scheidig 1960/I, S. 4; Pöthe 1998, S. 359.

64 Eine Aufzählung sämtlicher neoimpressionistischer Werke Baums lag nicht im Sinne der Verfasserin.

in der Regel um Ausstellungen handelte, mit denen dem Publikum moderne künstlerische Tendenzen vorgeführt werden sollten, ist davon auszugehen, dass Arbeiten zur Ausstellung kamen, die jeweils innerhalb der letzten wenigen zurückliegenden Jahre entstanden waren. Von Bedeutung war deshalb allein schon die Tatsache, *dass* Baum bei bestimmten Ausstellungen mit seinen Arbeiten präsent war, um die Rezeption des Malers durch seine Zeitgenossen aufzuzeigen.

Eine Zeittafel zur Biografie Paul Baums sowie ein Verzeichnis seiner Ausstellungen im Anhang schließen die Darstellung ab.

TEIL A

DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG
PAUL BAUMS