

# Die Musealisierung des Impressionismus in Berlin und Paris: Tschudis Erwerbungen vor dem Hintergrund der Schenkung Caillebottes

Ralph GLEIS

Es scheint uns heute selbstverständlich, dass wir in fast jedem Museum moderner westlicher Kunst auf eine Bestand an Impressionisten stoßen. Diese Kunstströmung zählt zu den bekanntesten und am besten beforschten überhaupt. Die Durchsetzung der neuen Bewegung ging wesentlich von den acht Gruppenausstellungen der Impressionisten zwischen 1874 und 1886 aus. Die Popularisierung erfolgte parallel über Mäzen und Sammler, die sich der avantgardistischen Kunst verschrieben hatten, vor allem in privaten Sphären. Doch bevor sich der Impressionismus auch im Museumskontext etablieren konnte, neigte sich das Jahrhundert bereits dem Ende entgegen. Die folgenden Ausführungen beschreiben die Wege, in denen der Schritt der künstlerischen Bewegung zu einer museal sanktionierten und anerkannten Kunstrichtung vollzogen wurde.

Die Nationalgalerie in Berlin beherbergt eine der frühesten musealen Sammlungen zum Impressionismus in Deutschland. Initiiert und im Wesentlichen zusammengetragen von Direktor Hugo von Tschudi in seiner Amtszeit zwischen 1896 und 1908. Damit liegen die Anfänge zeitlich parallel zur Musealisierung des Impressionismus in Paris durch die Annahme des Vermächtnisses von Gustave Caillebotte. Dieser hatte mit seiner visionären Schenkung erheblichen Anteil daran, dass die neue künstlerische Bewegung Eingang in öffentliche Sammlungen und die offizielle Kunstgeschichtsschreibung fand. Die Debatte um die Annahme seiner Schenkung zeigt, dass Caillebotte seiner Zeit hinsichtlich der Bewertung des Impressionismus weit voraus war. Eine Parallele zur Nationalgalerie ergibt sich durch den fast zeitgleichen Kampf um die Moderne, doch ihren Ausgang nahm die Debatte sowie die Kunstrichtung selbst in Paris. Caillebottes Testament vom 3. November 1876 ist das Fundamentalbekenntnis zur damals neuen Kunstrichtung des Impressionismus. Zwei Tage nach dem schockierend frühen Tod seines jüngeren Bruders schrieb er im Alter von nur 28 Jahren sein Vermächtnis nieder:

»Ich vermache dem Staat die Gemälde, die ich besitze. Aber da ich will, dass diese Schenkung so akzeptiert wird, dass diese Gemälde nicht in ein Depot oder in die Provinz wandern, sondern in das Luxembourg und später in den Louvre, ist es notwendig dass bis zur Ausführung dieser Bedingung eine gewisse Zeit vergeht, bis die Öffentlichkeit diese Malerei – ich sage nicht versteht, aber

akzeptiert. Diese Zeit kann zwanzig Jahre oder mehr betragen.«<sup>1)</sup>

1876 war auch ein Schlüsseljahr für Caillebotte als Maler und Mäzen des Impressionismus. Eingeladen von Henri Rouart und Pierre-Auguste Renoir, stellte er auf der 2. Impressionisten-Ausstellung acht Werke aus, darunter seine berühmten *Parkettschleifer* (Abb. 1). Zugleich erwarb er in diesem Jahr drei Werke von Claude Monet.

Seine Begeisterung für den Impressionismus entflamte bereits bei der ersten Gruppenausstellung 1874, die Caillebotte künstlerisch auf einen antiakademischen Weg leitete. Die Bewunderung für Édouard Manet und Edgar Degas lässt sich ebenso in seinem Oeuvre ablesen, wie die spätere Auseinandersetzung mit seinen Freunden Monet und Renoir. Heute zählt man ihn selbst verdienstermaßen zum Pantheon der Impressionisten.<sup>2)</sup> Nachdem ihm erst spät Gerechtigkeit als Maler und Teil der impressionistischen Bewegung widerfahren ist, kann der Blick auf sein gesamtes Schaffen – als Künstler wie als Sammler – gerichtet werden. Seine Bestrebungen lassen sich zusammenfassend als Durchsetzung einer von ihm maßgeblich mitgetragenen Kunstrichtung beschreiben. Das Einzigartige im Fall Caillebottes ist, dass er den Impressionismus sowohl inhaltlich durchdrungen hat und seinen eigenen malerischen Anteil daran hatte als auch einer der zentralen Akteure im Netzwerk der Künstler, Händler und Sammler war. Seine frühe Festlegung auf eine Schenkung seiner damals gerade erst begonnenen Sammlung an den Staat erweist ihn als Visionär.

### **Die Sammlung Caillebotte**

Nachdem sein Vater, der erfolgreiche Geschäftsmann Martial Caillebotte - der sein Vermögen durch die Belieferung des Militärs mit Bettwäsche gemacht hatte - 1874 verstarb, versetzte das beträchtliche Erbe Gustave Caillebotte in die Lage, sich nicht nur voll und ganz auf sein Künstlertum zu verlegen und die Ausstellungen, an denen er beteiligt war, finanziell und organisatorisch zu fördern, sondern auch andere Impressionisten äußerst großzügig und in jeder erdenklichen Weise zu unterstützen. Er zahlte Monet teilweise die Miete und ließ seinen Freunden immer wieder Geld. Insbesondere seine zahlreichen Ankäufe von Werken waren eine willkommene Hilfestellung für jene Maler, die noch um ihren künstlerischen Durchbruch rangen. Renoir äußerte gegenüber dem Kunsthändler Ambroise Vollard rückblickend, dass diese Erwerbungen von impressionistischen Gemälden allein dem Zweck gedient hatten, Freunden zu helfen und sich darauf beschränkten, unverkauft Gebliebenes abzunehmen.<sup>3)</sup> Aber die von Caillebotte zusammengetragene Sammlung ist nicht als zufälliges Konglomerat von Unterstützungskäufen für seine Gefährten zu betrachten, sondern verfolgte höhere Ziele. Dieser Anspruch wird auch durch Leihgaben an Ausstellungen unterstrichen. Schon 1877 stellte Caillebotte für die Werkschau der Gruppe Arbeiten von Degas, Monet, Camille Pissarro und Renoir aus seiner Sammlung zur

Verfügung. Zudem versuchte er rückwirkend im Sinne des Impressionismus bedeutende Arbeiten zu erwerben, wie etwa im Fall von Pissarro oder Manet, die auf verschiedene Art und Weise als Wegbereiter der neuen Richtung angesehen wurden.

Caillebottes Sammlung vereinte die zentralen Künstler des Impressionismus mit einigen Hauptwerken, insbesondere aus der Zeit von 1874 bis 1886. Darunter waren etwa Manets *Der Balkon*, Renoirs *Ball im Moulin de la Galette* (Abb. 2) und *Die Schaukel* wie auch die *Badenden* von Cézanne oder Monets *Der Bahnhof Saint-Lazare*. Dabei achtete er zudem darauf, dass die Maler mit jeweils typischen Sujets und Techniken vertreten waren. Ein nicht zu vernachlässigendes Motiv für seine sammlerische Tätigkeit dürfte überdies die eigene künstlerische Entwicklung gewesen sein. Caillebotte verehrte Manet sehr, konnte von diesem allerdings nur vier Werke erwerben. Eines davon ist Manets *Angelina* (Abb. 3), das von der zeitgenössischen Kritik als wenig qualitativ beurteilt wurde.<sup>4)</sup> Dessen ungeachtet mag hier etwa das angedeutete Balkongitter Caillebottes besonderes Interesse geweckt haben, das sich als wichtiges gestalterisches Element in zahlreichen seiner Werke findet (Abb. 4). An Degas, von dem er acht Pastelle besaß,<sup>5)</sup> bewunderte Caillebotte die spontanen und intensiven Menschenbeobachtungen mit den ungewöhnlichen Bildausschnitten, die auch seine eigene Kunst inhaltlich und technisch befruchteten. Im Genre der Landschaftsmalerei waren für Caillebotte sowohl Renoir als auch Monet wichtige Referenzen. Letzterer nahm mit 16 Gemälden eine zentrale Rolle in der Sammlung ein. Dass das Auswahlkriterium der künstlerischen Inspiration sich nicht negativ auf die Sammlung auswirkte, befand auch der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, denn Caillebotte habe »[...] seine Sachen als Maler gewählt, also als Kenner, der auf nichts als rein künstlerische Qualitäten Gewicht legt«. <sup>6)</sup> Caillebottes Kunstsammlung ist somit als gezielt aufgebauter Überblick über die Anfänge des Impressionismus mit seinen Hauptvertretern, ihrer Entwicklung und zentralen Werken aus der Innensicht zu verstehen. Dies bestätigte auch Léonce Bénédite, der Direktor des Musée du Luxembourg, in seiner Beurteilung der Schenkung Caillebottes an den Staat. <sup>7)</sup>

### **Caillebottes Testament und dessen zögerliche Annahme**

Caillebotte aktualisierte seinen letzten Willen von 1876 zweimal, <sup>8)</sup> hielt aber das Vermächtnis seiner Sammlung an den Staat im Kern stets aufrecht (Abb. 5). Die Ausnahme seiner eigenen Gemälde von der Schenkung erweist ihn als uneigennütigen Stifter, dem es allein darum ging, dem Impressionismus mit den besten Werken ins Museum zu verhelfen. Am 21. Februar 1894 starb Gustav Caillebotte im Alter von nur 45 Jahren. Die Galerie Durand-Ruel richtete noch im März eine große retrospektive Ausstellung mit 122 seiner Gemälde aus. Sein Bruder Martial und Renoir, den Caillebotte als Testamentsvollstrecker eingesetzt hatte, informierten den Direktor im Ministerium der Bildenden Künste, Henry Roujon, das Beratergremium der Nationalmuseen, den Direktor des Musée du Luxembourg, Bénédite, sowie den Kurator der Gemälde des Louvre über

das Vermächtnis und die 65 Werke umfassende Sammlung Caillebottes – woraufhin die Schenkung zunächst akzeptiert wurde.<sup>9)</sup>

Dreh- und Angelpunkt der nun folgenden Debatte war also nicht, wie häufig kolportiert, die Annahme der Schenkung als solche, sondern die von Caillebotte – in Kenntnis der üblichen Praktiken – daran geknüpften Bedingungen. Der Staat wollte das Vermächtnis im vollen Umfang nur ohne die Pflicht der sofortigen und permanenten Ausstellung aller Werke annehmen.<sup>10)</sup> Man führte an, dass die Sammlung in ihrer Gesamtheit gar keinen Platz im Musée du Luxembourg fände.<sup>11)</sup> Den daraus abgeleiteten Vorschlag, einen Teil der Werke in den zu den Nationalmuseen gehörenden Schlössern von Compiègne und Fontainebleau zu präsentieren, lehnten Martial Caillebotte und Renoir im Hinblick auf die eindeutigen testamentarischen Verfügungen ab.<sup>12)</sup> Sie schlugen Roujon ihrerseits vor, dass der Staat nur jene Bilder übernehmen solle, die sofort ausgestellt werden könnten. Der Rest der Sammlung würde vorerst im Besitz der Erben bleiben und dann, je nach Möglichkeit zur Ausstellung der Werke, sukzessive an den Staat übergeben werden. So hieß es im Testament: »Diese Zeit kann zwanzig Jahre dauern oder länger. Inzwischen soll mein Bruder Martial, oder, sollte er ausfallen, ein anderer meiner Erben, die Bilder aufbewahren.«<sup>13)</sup> Während einer neuerlichen Sitzung der staatlichen Ankaufskommission am 17. Januar 1895 wurde dieses Vorgehen schließlich gebilligt.<sup>14)</sup> Um das Erbe in dieser Form akzeptieren zu können, bedurfte es allerdings einer Ausnahme von der Satzung, wonach nur drei Werke eines Künstlers ausgestellt werden durften. Auf dieser Grundlage wurden schließlich 40 Werke ausgewählt, darunter 2 Pastelle von Millet, die direkt dem Louvre überwiesen werden. 38 Werke wurden dem Musée du Luxembourg übergeben,<sup>15)</sup> darunter 8 von Monet, je 7 von Pissarro und Degas, je 6 von Renoir und Sisley sowie je 2 von Manet und Cézanne. Bénédite verstand es, die Künstler an dem Selektionsprozess für die Präsentation ihrer Werke im Luxembourg zu beteiligen und sein Vorgehen so zu legitimieren.<sup>16)</sup> Pissarro schrieb an seinen Sohn über die Auswahl von 7 seiner 18 Gemälde aus der Sammlung: »[...] je crois que je suis très bien représenté.«<sup>17)</sup> Da Caillebottes Vermächtnis an den französischen Staat keines seiner eigenen Werke enthielt, beschloss seine Familie, der Schenkung noch *Die Parkettschleifer* und *Blick über Dächer bei Schnee* (Abb. 6) hinzuzufügen.<sup>18)</sup> Am 25. Februar 1896 wurde schließlich eine vom französischen Staatsrat genehmigte Verordnung unterzeichnet, in der man die Auswahl der Werke festlegte.<sup>19)</sup> Schon zuvor war der Bau einer Erweiterung des Musée du Luxembourg zur Aufnahme der neuen impressionistischen Sammlung beschlossen worden.<sup>20)</sup> Fast genau drei Jahre nach dem Tod Caillebottes eröffnete dort am 9. Februar 1897 der Impressionisten-Saal. Es lässt sich resümierend festhalten, dass durch sein weitsichtiges Vermächtnis nun »[...] Werke des Impressionismus erstmals in dem bisher nur der anerkannten, im Salon erfolgreichen Kunst vorbehaltenen Musée du Luxembourg ausgestellt wurden.«<sup>21)</sup>

## Der Streit um die Moderne in Paris und Berlin

Kurz zuvor, am 15. Dezember 1896, eröffnete in Berlin eine Ausstellung der Nationalgalerie, bei der Direktor Hugo von Tschudi seine Neuerwerbungen präsentierte, darunter Manets *Wintergarten* (Abb. 7) und weitere impressionistische Werke wie *Ansicht von Vétheuil* von Monet (Abb. 8) oder *Die Unterhaltung* von Degas (Abb. 9). Letzteren bewunderte Tschudi insbesondere aufgrund der „Schärfe der Beobachtung und der durchdachten Willkür der Komposition“, die mit der „japanischen Kunst verwandte Züge“ erkennen lasse.<sup>22)</sup>

Waren die Vorzeichen in Paris und Berlin auch unterschiedlich, da es sich im Fall Caillebottes um eine Schenkung an den Staat und bei den Ankäufen Tschudis um gezielte Erwerbungen seitens des Museums handelte, so weisen diese zeitgleichen Vorgänge doch einige bemerkenswerte Parallelen auf: In beiden Fällen handelte es sich um die erstmalige Aufnahme einer außerhalb der akademischen Tradition stehenden Kunst in staatliche Sammlungen. In beiden Fällen war die Fürsprache eines progressiven Künstlers zugunsten des Impressionismus mitentscheidend, denn Max Liebermann hatte Tschudi nach Paris begleitet und bei seinen Erwerbungen beraten. Vor allem aber gab es eine Entsprechung in den öffentlichen Diskursen zur Kanonisierung der Impressionisten durch Eingang in die staatlichen Museen. In beiden Ländern war einerseits die Ablehnung von Seiten der etablierten akademischen Künstlerschaft und den konservativen Kulturbehörden groß, andererseits fand die moderne Kunst Anerkennung und Unterstützung durch fortschrittliche Kreise.<sup>23)</sup>

Schon während der Verhandlungen über die Bedingungen der Annahme von Caillebottes Testament wurden diese in der Presse zum Streit stilisiert und der Mythos einer grundlegenden Ablehnung der Impressionisten genährt. Das Außenseitertum der Gruppe nahm, aus dieser Perspektive betrachtet, geradezu heroische Ausmaße an und stützte die Legende von den künstlerischen Rebellen. Demgegenüber bemühte sich die jüngere, auf Archivmaterial gestützte Forschung zum Verhalten der Kunstbehörden, auch um Verständnis für das Handeln der staatlichen Institutionen. So relativiert etwa der Kunsthistoriker Pierre Vaisse die dem französischen Staat zugewiesene ignorante Rolle.<sup>24)</sup> Die Wahrheit scheint allerdings zwischen diesen Positionen zu liegen: Weder ist am Ende des 19. Jahrhunderts eine allgemeine Ablehnungshaltung gegenüber den Impressionisten festzustellen, noch kann ganz ausgeräumt werden, dass durch engstirniges Festhalten offizieller Stellen an einem überalterten Reglement in den Verhandlungen zahlreiche wertvolle Gemälde von Monet, Manet, Renoir und anderen für den französischen Staat verloren gingen. Von den damals zurückgewiesenen 25 Werken befindet sich heute ein Teil weiterhin im Familienbesitz und viele in den renommiertesten US-amerikanischen Sammlungen wie dem Metropolitan Museum oder weiteren führenden internationalen Institutionen.<sup>25)</sup> Das zentrale Argument gegen eine vollständige Annahme der Schenkung war stets

die begrenzte Ausstellungsfläche. Tatsächlich verbarg sich hinter der angeführten formalen Begründung aber immer auch eine Diskussion über Qualität. Denn um zu entscheiden, welche Werke ausgestellt werden und welche ins Depot wandern, mussten die Neuerwerbungen beurteilt und ins Verhältnis zur etablierten Kunst gesetzt werden.

Dies geschah auch in öffentlichen Diskussionen, in denen die Qualität der Sammlung vielfach bemängelt<sup>26)</sup> und den Impressionisten die Eignung für die Aufnahme in nationale Sammlungen abgesprochen wurde.<sup>27)</sup> Kurz nach der Eröffnung des Impressionisten-Saals im Luxembourg reichte am 28. Februar 1897 die Akademie der Bildenden Künste eine Protestnote gegen die Ausstellung beim Ministerium für Bildende Künste ein, unterzeichnet von 18 akademischen Künstlern wie Jean-Léon Gérôme.<sup>28)</sup> Selbst im Senat wurde gegen die neue Ausstellung protestiert.<sup>29)</sup> Die heftige Ablehnung und die teils feindseligen Reaktionen auf die Schenkung Caillebottes wurden auch in der deutschen Presse genau beobachtet, aber zumeist als „Skandal“ und kolossale Fehleinschätzung der französischen Kulturbehörden bewertet.<sup>30)</sup> Es überwog der Tenor, eine solche Sammlung wäre in Deutschland nie abgelehnt worden: »Roujon ist der kluge Mann gewesen, der von dem Vermächtnis Caillebotte absolut nichts wissen wollte [...]« und damit eine Sammlung verwarf, »[...] die heute in jeder Versteigerung mehrere hunderttausend Mark bringen würde«, urteilte Karl Eugen Schmidt nicht frei von Häme in der *Kunstchronik*.<sup>31)</sup> Doch auch in Deutschland war der Impressionismus Ende des 19. Jahrhunderts noch keineswegs unwiderrprochen akzeptiert. Vielmehr drückt sich in dem Seitenhieb auf die französische Situation eine Rivalität zwischen den Nachbarländern aus, die nach dem Krieg von 1870/71 weiter bestand und sich auch auf das Gebiet der Kultur auswirkte. Das Verhältnis war immer noch so angespannt, dass beispielsweise 1891 die offizielle Beteiligung Frankreichs an der Internationalen Kunstausstellung in Berlin aufgrund »einer französischen Pressekampagne« vereitelt wurde, »[...] die eine Teilnahme zum Vaterlandsverrat erklärte.«<sup>32)</sup> Tschudi wollte bei Ausbau der Sammlung der Nationalgalerie wie er sagte allerdings bewusst keine »[...] patriotischen Rücksichten nehmen.«<sup>33)</sup> Trotz einiger durch Sondermittel des Kaisers ermöglichter Erwerbungen auf der Internationalen Kunstausstellung 1896 in Berlin waren insbesondere neuere Strömungen und französische Künstler aus seiner Sicht deutlich unterrepräsentiert.<sup>34)</sup> Tschudi argumentierte: »Ohne einen Blick auf das Ausland wird ein tiefgehendes Verständnis auch der deutschen Kunst der neueren Zeit nicht möglich sein. Die Mehrzahl der großen Anregungen und Wandelungen, die sich während des 19. Jahrhunderts auf künstlerischem Gebiete ereigneten, sind von England und Frankreich ausgegangen.«<sup>35)</sup> Dem Impressionismus maß Tschudi eine besondere Bedeutung in dieser Entwicklung bei.

Mit der modernen französischen Malerei kam Tschudi allerdings nicht erst 1896 in Berührung, als er neu im Amt des Direktors der Nationalgalerie mit Liebermann Paris besuchte und dort gleich drei wichtige Werke für die Berliner Sammlung erwarb. Seine Kenntnis beruhte unter anderem auf

der Berliner Impressionisten-Sammlung von Carl und Felicie Bernstein, die wohl angeregt durch Carls Vetter Charles Ephrussi, Herausgeber der Gazette des Beaux-Arts in Paris, seit 1882 Werke dieser Richtung zusammentrugen.<sup>36)</sup> Und schließlich besaß auch Max Liebermann selbst mehr als ein Dutzend Arbeiten französischer Künstler darunter Renoir, Pissarro, Monet, Sisley, Cézanne, Manet und Degas.<sup>37)</sup> Liebermann inspirierte Tschudi somit als Maler wie auch als Sammler. Nicht zuletzt unterstützte er als Mann mit beträchtlichem Vermögen dessen Ambitionen für die Nationalgalerie auch durch Schenkungen. Denn um Werke ausländischer Künstler zu erwerben, bat Tschudi jeweils um die Unterstützung wohlhabender Einzelpersonen, oft jüdische Bankiers und Industrielle. Die Annahme der von Tschudi initiierten Schenkungen an die Nationalgalerie mussten allerdings verschiedene Stufen der preußischen Verwaltung durchlaufen, ehe sie formell angenommen wurden.<sup>38)</sup> Auf diese Weise konnte er 1897 mit *Mühle an der Coulevre bei Pontoise* auch den ersten Cézanne für ein öffentliches Museum sichern (Abb. 10). Mit dem Geld privater Unterstützer erwarb er progressive Kunstwerke und »beantragte erst im Anschluss bei Wilhelm II. ihre Aufnahme in die Galerie als Schenkung«. <sup>39)</sup> Der Kaiser missbilligte die Sammlungsstrategie des Direktors jedoch zunehmend und beschwerte sich nach einem Besuch der Nationalgalerie 1899, »[...] dass Gemälde, welche vermöge des Gegenstandes ihrer Darstellung besonders geeignet scheinen, einen bildenden Einfluss auf die Besucher auszuüben und auch durch ihren künstlerischen Wert die nationale Kunst in hervorragender Weise repräsentieren, von ihrem bevorzugten Platze beseitigt und durch Bildwerke der modernen Kunstrichtung zum Teil ausländischen Ursprungs ersetzt worden sind«. Darum verfügte er, dass zukünftig für jede Erwerbung »[...] sei es durch Ankauf, sei es durch Schenkung, zunächst meine Genehmigung eingeholt werde«. <sup>40)</sup> Das Schreiben verdeutlicht den grundlegenden Konflikt besonders anschaulich: Es ging also um Erwerbungen moderner Kunst, aber mehr noch um die damit einhergehende Magazinierung einiger älterer Positionen. Denn diese wurde aufgrund der baulich bedingten Größe eines Museums notwendig, um Neuzugänge ausstellen zu können, wollte man das Gebäude selbst nicht erweitern. Ähnlich wie in Berlin ging es in Paris um die Verdrängung etablierter akademischer Kunst. Ein französischer Kritiker bemerkte spitz, dass allein durch das Entfernen von Fernand Cormons monumentalem Historienbild *Kain* (384 x 700 cm) aus dem Luxembourg, ein Sechstel der Sammlung Caillebotte untergebracht werden könnte (Abb.11). <sup>41)</sup>

Während aber in Frankreich der Kampf insbesondere zwischen akademischer und moderner Kunst ausgetragen wurde, erweiterte sich die gleiche Debatte in Deutschland um ein wesentliches Element: Im nationalistisch aufgeladenen politischen Klima jener Zeit stellten sich konservative Kräfte die Frage, ob deutsche Künstler den ausländischen Platz machen müssten. Diese Hürde für seine Bestrebungen antizipierend, argumentierte Tschudi mit einer übergeordneten wissenschaftlichen Kategorie: »Neben dem historischen ist es auch das rein ästhetische Interesse, das zwingt, den fremden Meistern an der Seite der einheimischen in einem Museum der modernen Kunst Platz einzuräumen.« <sup>42)</sup> Übrigens eine Einstellung, die er mit Léonce Bénédict

teilte, der sich auch für die Ankäufe ausländischer Künstler im Musée du Luxembourg einsetzte und etwa nach einer Deutschlandreise 1894 auch Werke von Fritz von Uhde und Max Liebermann erwarb.<sup>43)</sup> Es verwundert kaum, dass sich die arrivierten Akademiemitglieder vehement gegen die Aufnahme der Impressionisten in die Nationalgalerie aussprachen. Anton von Werner, als prominentester Vertreter dieser konservativen Fraktion, brachte im Dezember 1896 in einem Brief an die Redaktion der *Münchener Freien Presse* sein höchstes Lob für einen Bericht zum Ausdruck, in dem impressionistische Werke allenfalls als »Arbeitsmaterial« für Künstler, »[...] für den Beschauer aber doch interessen- und wertlos[...]« eingestuft wurden.<sup>44)</sup> Trotz dieses öffentlichen Widerspruchs und der Auseinandersetzung mit dem Kaiser verfolgte Tschudi seine Ankaufspolitik sehr geschickt und kontinuierlich weiter. Insgesamt konnte er bis zum endgültigen Bruch mit dem Kaiser und seiner Dimission 1908 mit Werken von Manet, Renoir, Monet, Degas, Cézanne, Sisley und Pissarro – also Künstlern, die allesamt durch Caillebottes Schenkung kanonisiert waren – den Grundstock zu einer der ersten Impressionisten-Sammlung in einem deutschen Museum zusammentragen (Abb.12). Die Kunstkritik erkannte durchaus die Parallelen zwischen Tschudis Bemühungen und dem Fall Caillebotte, wenn sie urteilte: »Und dann ist der Leiter eines deutschen Museums trotz aller rücksichtslos ausgesprochenen allerhöchsten Kunstansichten immer noch unabhängiger als sein französischer Kollege. [...] und in Berlin sind alle wichtigen französischen Impressionisten vertreten.«<sup>45)</sup> Ebenso schrieb Geffroy im Januar 1897 mit Blick auf die Lage in Paris voller Anerkennung über den bereits erfolgten Einzug von Manet, Degas und Monet in die Berliner Nationalgalerie.<sup>46)</sup>

Die Kontroverse um die Etablierung des Impressionismus erweist sich gerade in der vergleichenden deutsch-französischen Betrachtung als facettenreich. Während sich in privaten Salons wie in den aufkommenden Sezessionen eine neue Sicht auf die Kunst verbreitete, war der Beamtenapparat des offiziellen Kunstbetriebs noch auf traditionelle Werte eingeschworen. Sowohl für Frankreich als auch für Deutschland galt, dass insbesondere die Behörden »[...] vielfach nicht bereit war[en], sich von akademischen Dogmen zu lösen und die fortwährende Veränderung künstlerischer Leitprinzipien zu akzeptieren.«<sup>47)</sup> In Deutschland war die Ablehnung des französischen Impressionismus durch den sich verstärkenden Kulturchauvinismus noch größer als im Nachbarland. Es bedurfte visionärer Maler und Sammler wie Caillebotte oder auch mutiger Museumsdirektoren wie Tschudi, die um die Durchsetzung neuer Kunstrichtungen stritten. Caillebottes Vermächtnis und in Folge Tschudis Neuinterpretation der Nationalgalerie als internationales Kunstmuseum haben dem Impressionismus letztlich auch in staatlichen Institutionen zum Durchbruch verholfen.

1) Le testament de Gustave Caillebotte, Paris 03.11.1876, <<http://archives.seine-et-marne.fr/testament-caillebotte>, AD77, 112E623-1/> [Zugriff am 13.02.2019]

2) Anne Distel, *Les collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, Düdingen/Guin 1989, S.

247. Vgl. dazu auch den Beitrag von Karin Sagner in diesem Katalog.
- 3) Auguste Renoir schreibt »[...] le premier ‚protecteur‘ des impressionnistes. Nulle idée de spéculation dans les achats qu’il nous faisait; il ne cherchait qu’à rendre service à des amis. C’était d’ailleurs bien simple: il ne prenait que les choses réputées invendables.« In: Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris 1938, S. 173.
  - 4) Siehe Léonce Bénédite, *La collection Caillebotte au Musée du Luxembourg*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 39, 1897, (H. 3), S. 249–258, hier S. 257.
  - 5) Renoir wird als Dank für die Tätigkeit als Testamentsvollstrecker ein Werk aus der Sammlung versprochen. Er wählt das Pastell *Die Tanzstunde* von Degas, das sich heute im Metropolitan Museum befindet. Vgl. Anne Distel, *Introduction. Caillebotte as painter, benefactor and collector*, in: *Gustave Caillebotte. The Unknown Impressionist*, hg. von ders. (Ausst.-Kat. London Royal Academy of Arts), Ghent 1996, S. 220–222.
  - 6) Julius Meyer-Graefe, *Die Sammlung Caillebotte im Musée du Luxembourg in Paris I.*, in: *Das Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe* 7, 1897, (H. 6), S. 3–4, hier S. 3.
  - 7) Bénédite führt aus »[...] la collection Caillebotte est suffisante pour donner un aperçu satisfaisant de leur évolution.« In: Bénédite 1897, S. 257.
  - 8) In einer Ergänzung vom 20.11.1883 befreite er Renoir von seinen Schulden und am 5.11.1889 vermachte er seiner Lebensgefährtin Charlotte Berthier sein Haus.
  - 9) Procès verbal de la séance du 20 Mars 1894 du Comité Consultatif des Musées nationaux, Archives du Louvre, 1 BB 31, S. 47–51, abgedruckt in: Marie Berhaut, *Le legs Caillebotte. Vériés et contre-vérités*, *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français*, 1983, S. 209–239, hier S. 224.
  - 10) Siehe Pierre Vaisse, *Le legs Caillebotte. Deux façons d’écrire l’histoire*, INHA, Paris 2014, S. 22.
  - 11) Siehe Vaisse 2014, S. 21.
  - 12) Siehe Vaisse 2014, S. 28
  - 13) Testament vom 20.11.1883 in deutscher Übersetzung abgedruckt in: Götz Czymmek, *Der Sammler als Mäzen am Beispiel Caillebotte*, in: *Miracle de la couleur*, hg. von Rainer Budde und Barbara Schäfer (Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum), Köln 2001, S. 1–8, hier S. 7.
  - 14) Siehe Vaisse 2014, S. 31.
  - 15) Siehe Bénédite 1897, S. 250.
  - 16) Siehe Alexis Clark, *Writing impressionism into the Musée du Luxembourg’s history of nineteenth-century art*, *Museum History Journal*, 11, 2018, S. 57–75, hier S. 66.
  - 17) Zitiert nach Distel 1989, S. 262.
  - 18) Siehe Bénédite 1897, S. 250.
  - 19) Siehe o. V., *Le legs Caillebotte*, in: *La Chronique des Arts et de la Curiosité (Supplément a la Gazette des Beaux-Arts)*, 18.04.1896, 144f.
  - 20) Siehe Bénédite 1897, S. 249–258.
  - 21) Ausst.-Kat. Köln 2001, S. 1–8, hier S. 7.
  - 22) Hugo von Tschudi: *Königliche Museen zu Berlin, National-Galerie: Ausstellung der Neuen Erwerbungen*. Berlin 1896, S. 8.
  - 23) Die Inspiration der Sammlung Caillebotte für die deutschen Museen führt auch Hansen am Beispiel Gustav Paulis zu Anfang des 20. Jahrhunderts an. Siehe Dorothee Hansen, *Der Kampf für die impressionistische Malerei in den Museen – Caillebotte und Gustav Pauli*, in: *Über das Wasser. Gustave Caillebotte. Ein Impressionist wird wiederentdeckt*, hg. von Anne-Birgit Fonsmark u. a. (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen) Bremen 2008, Supplement I–IV.

- 24) Vgl. Pierre Vaisse, Le legs Caillebotte d'après les documents, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français 1983, S. 201–208 und Vaisse 2014.
- 25) Vgl. Distel 1996, S. 218f.
- 26) Siehe o. V., La collection Caillebotte, in: La Chronique des Arts et de la Curiosité (Supplément a la Gazette des Beaux-Arts), 24.03.1894, S. 92.
- 27) Siehe Adolphe Tabarant, Le peintre Caillebotte et sa collection, Bulletin de la vie artistique, 01.08.1921, S. 405–413.
- 28) Siehe Archiv der Académie des Beaux-Arts, 2 E 19, S. 373–377 und S. 382; Pierre Vaisse, Le legs Caillebotte d'après les documents, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1983, S. 201–208.
- 29) Der Redebeitrag des Senators Henry de Saisy ist abgedruckt in: Berhaut 1983, S. 236f.
- 30) Siehe o. V., Ein Skandal im Luxembourg-Museum, in: Die Kunst für alle, 15.03.1895, S. 183–185.
- 31) Karl Eugen Schmidt, Ein Kunstminister für Frankreich, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe XVI., 1904/05, (H. 15), S. 225–228, hier S. 227.
- 32) Siehe Barbara Paul, Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich, Mainz 1993 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4), S. 73.
- 33) Siehe Paul 1993, S. 72.
- 34) Tschudi lehnte von dieser Liste nur zwei Werke ab. Siehe Paul 1993, S. 73f.
- 35) Hugo von Tschudi, Königliche Museen zu Berlin, National-Galerie: Ausstellung der Neuen Erwerbungen, Berlin 1896, S. 4.
- 36) Der dort vielfach von Tschudi bewunderte *Fliederstrauch* von Manet ging 1909 als Vermächtnis von Felicie Bernstein an die Nationalgalerie.
- 37) Claude Keisch, Liebermann, Künstler und Kunstfreund. Die Sammlung, in: Max Liebermann. Jahrhundertwende, (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie), Berlin 1997, S. 221–232, hier S. 224.
- 38) Siehe Paul 1993, S. 87.
- 39) Angelika Wesenberg, Französische Kunst in der Nationalgalerie, in: Frankreich in der Nationalgalerie (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie), Berlin 2007, S. 8–12, hier S. 9.
- 40) Siehe Paul 1993, S. 111.
- 41) Zit. nach Distel 1989, S. 258.
- 42) Von Tschudi 1896, S. 4.
- 43) <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html>
- 44) Anton von Werner, Brief vom 19.12.1896 an die Redaktion der Münchner Freie Presse, 19.12.1896, Abschrift aus der Bayerischen Staatsbibliothek, München.
- 45) Karl Eugen Schmidt, Das Budget der Bildenden Kunst in Frankreich, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe XVII., 1905/06, (H. 12), Sp. 177–180 hier Sp. 177f.
- 46) Gustave Geffroy, *La vie artistique*, Bd. 5, Paris 1897, S. 139. Dazu siehe auch Peter-Klaus Schuster, Johann Georg von Hohenzollern, Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, in: Manet bis van Gogh (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie), München 1996, S. 21–40, hier S. 27.
- 47) Paul 1993, S. 91.