

PARS PRO TOTO – DIE IMPRESSIONISTISCHE SCHAFFENSPHASE VON 1884 BIS 1907

»Ich erkannte, daß nicht die Tonigkeit die Hauptsache für die Bilder sei, sondern das Licht, das ewig wechselt.«¹

Im Mai 1884 kehrte Hagemeister nach zwölf Jahren intensiver Reisezeit für immer in seine havelländische Heimat zurück. Es war der Beginn einer künstlerischen Neuorientierung, die ausgehend von impressionistischen Anregungen schließlich zu einer eigenen Bildsprache führte. Der Entschluss, vor den Toren Berlins in stiller Einsamkeit zu malen, lag in seinem Werdegang begründet. Karl Hagemeister lebte zu diesem Zeitpunkt in Ferch, in einem angemieteten Bauernhaus. Die gewohnte Umgebung, das ländliche Leben und vor allem die allumschließende Natur waren es, die seinen Entschluss unterstützten.

Vor Ort lagen die in sumpfige Wiesen eingebetteten Seen und die üppig bewachsenen Waldgebiete, die Hagemeister zu seinen großformatigen Landschaften inspirierten. Seine Lehr- und Wanderjahre hatten ihn zu einem eigenständigen Künstler reifen lassen und in seinem Schaffen als Landschaftler bestärkt. Die Weimarer Studienzeit unter Friedrich Preller, die frühzeitige Berührung mit der Kunst der Maler von Barbizon, die Bekanntschaft mit Künstlern des elitär-progressiven Leibl-Kreises und die Begegnung mit der Moderne in Paris waren wichtige Impulse für Hagemesters Künstlerseele.

Der Landschaftsmalerei galt seine Vorliebe und sie war auch seine Stärke. Schon Preller hatte dieses Talent bei Hagemeister erkannt und es wohlwollend unterstützt. Die Inspiration durch die Landschaftsgemälde des Barbizon-Kreises sowie das emsige Studium vor der Natur, im Gebirge und an der See, verinnerlichte Hagemeister sein Leben lang. Preller hatte mit seinem einfühlsamen Gemüt einerseits das künstlerische Interesse des jungen Zöglings geweckt und andererseits einen Nährboden geschaffen, der die weiteren Schritte des eigenständigen Arbeitens vereinfachen sollte.

Die anschließende Begegnung mit Carl Schuch, der schon einige Jahre im Leibl-Kreis gewirkt hatte, bildete einen weiteren zentralen Bezugspunkt in Hagemesters Schaffensprozess. Es waren Bekanntschaften und Erlebnisse wie diese, die für Hagemeister zu künstlerischen und menschlichen Vorbildern wurden, die den jungen Maler beeindruckten und schließlich seinen Charakter formten. Aus dieser prägenden Frühphase erwuchs seine künstlerische Haltung, die er sein Leben lang vertrat.

Auf diesem Nährboden begann Hagemeister schließlich, als Künstler zu reifen. »Die wahre Kunst beginnt erst mit der Darstellung geistiger, seelischer Ereignisse. Das Leben muß durch einen Geist, durch eine Seele hindurchgehen und da sich mit Geist und Seele durchtränken wie ein Badeschwamm. Dann kommt es heraus, größer, voller, lebendiger! Das ist Kunst! [...] Kunst ist Etwas, was das Leben lebendiger macht! Denn was wäre es sonst, wenn es, aus Lebendigem entsprungen, nicht lebendiger wäre als dieses?«²

Die Annäherung an die moderne Malerei in Paris hatte Hagemesters Blick auf die Handhabung und Wahrnehmung des eigenen Schaffens erweitert. Zurück im Havelland war er auf sich allein gestellt. Die über Jahre hinweg gesammelten Eindrücke vom europäischen Kunstgeschehen kamen nun erstmalig zum Ausdruck seiner selbst.

LANDSCHAFTSMALEREI IN BERLIN UND IN DER MARK BRANDENBURG

Schon Theodor Fontane unternahm gern Ausflüge nach Werder, um in der noch unberührten Natur lange Spaziergänge zu machen. Die Ankunft am Bahnhof in Werder schilderte er um 1873 folgendermaßen: »Und wie



Karl Hagemeister: Frauen im Kohlfeld, 1885. Öl auf Leinwand, 100 x 180 cm. Besitzt: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.



Karl Hagemeister: Heimweg (Zwei Bäuerinnen am Feldrand), um 1886. Öl auf Leinwand, 80 x 120 cm. Besitzt: Privatbesitz.

alle echte Sehnsucht schließlich in Erfüllung geht, so auch hier, und ehe noch der Juli um war, brauste der Zug wieder über die große Havelbrücke, erst rasch, dann seinen Eilflug hemmend, bis er zu den Füßen eines Kirschberges hielt: ›Station Werder!‹

Noch eine Drittel-Meile bis zur Stadt; eine volle Drittel-Meile, die einem um drei Uhr nachmittags, bei sieben- undzwanzig Grad im Schatten und absoluter Windstille, schon die Frage vorlegen kann, ob nicht doch vielleicht ein auf hohen Rädern ruhendes, sargartiges Ungetüm, das hier unter dem Namen ›Omnibus‹ den Verkehr zwischen Station und Stadt unterhält, vor Spaziergangsversuchen zu bevorzugen sei. Aber es handelt sich für uns nicht um die Frage bequem oder unbequem, sondern um Umschau, da die großen Kirschplantagen um den Beginn unser Studien,

die den Reichtum Werders bilden, vorzugsweise zu beiden Seiten eben dieser Wegstrecke gelegen sind, und so lassen wir denn dem Omnibus einen Vorsprung, gönnen dem Staub zehn Minuten Zeit, sich wieder zu setzen, und folgen nun zu Fuß auf der großen Straße.«³

Die Großstadt Berlin bildete den Ausgangspunkt für die künstlerische Entdeckung der umliegenden Mark Brandenburg mit ihren zahlreichen Seen und der von kargem Baumwuchs geprägten Natur. So wie die Sächsische Schweiz von Dresden aus erschlossen wurde, so wurde die märkische Landschaft von den Berlinern entdeckt.⁴ Eigentlich galt die märkische Umgebung als landschaftlich uninteressant, gerade vor dem Hintergrund des Italienkults früherer Jahre, in dem die barocke Naturvielfalt die Auffassung schöner Landschaften beeinflusste. Das durch hohe Kiefern, sumpfige Waldgebiete und sandige Wege gekennzeichnete märkische Land stand im Gegensatz zu den schwülstigen, sattgrünen Bergmassiven und Wasserfällen Italiens. Ein künstlerisches Verständnis für die Berliner Landschaftsmalerei erwuchs erst durch das Aufkommen der fürstlichen und königlichen Gärten, die mit ihren Labyrinthen, arkadischen Baumreihungen und Wegführungen sowie schmalen Wasserläufen zu beliebten malerischen Motiven wurden. Für die nachfolgende Generation der Romantiker eigneten sich die Klöster und Burgen der Mark Brandenburg hervorragend, um die schlichte Natur aufzuwerten.

Vor allem Schinkel rief die architektonischen Besonderheiten der Region in das Gedächtnis der Menschen zurück. Berliner Maler wie Eduard Gaertner oder Carl Krüger brachten städtische Ansichten und Architekturen zu Bilde, so zum Beispiel das Kloster Chorin, das zum Wallfahrtsort der Romantiker wurde. Dieses Interesse führte zum Wiederaufbau der Ruine und stellte eine Rückbesinnung auf die Mark Brandenburg dar. Das Berliner Umland wurde nun durch neu gebaute Straßen leichter zugänglich gemacht und die Nutzung von Wasserwegen erschloss die Region als Naherholungsziel. In der Kunst entstanden außergewöhnliche Gemälde der Vorstadtlandschaften wie die Werke von Carl Blechen und Adolph Menzel. Sie begriffen als erste, dass das seenreiche Gebiet rund um Berlin durch seine naturgegebene Vielfalt malerische Sichtweisen eröffnete, begünstigt durch großzügige Felder-, Wald- und Wasserflächen.

Wald- und Wiesenanlagen sowie hügelige Gelände prägten das landschaftliche Bild jener Tage. Das Antlitz der Mark Brandenburg rückte in den Blick der Kunstschaffenden, nicht zuletzt, weil die karge und doch urwüchsige Natur der malerischen Auffassung der Barbizoner Vorbilder entgegenkam. Die typisch märkische Ebene mit ihrer ins Unendliche ragenden Weite und die zahlreichen Gewässer mit dicht bewachsenen Uferzonen riefen die Begeisterung vieler Maler hervor. Es waren Eindrücke, die der stimmungsvollen Lichtmalerei zugutekamen. Das landschaftlich Besondere, das vorangegangene Generationen in ganz Europa erkundet hatten, bot sich hier vor Ort.

1871 wurde Berlin zur Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches, was zur Folge hatte, dass die Einwohnerzahl stieg und das umliegende Land sich zu einem beliebten Ausflugsort entwickelte. Wie bei den Malern von Barbizon folgte auch hier einige Jahre später der Rückzug der Kunstschaffenden aus dem städtischen Leben, das immer mehr von der Industrialisierung beherrscht wurde. Damit verbunden entwickelte sich das künstlerische Anliegen jener Zeit, in der Natur zu arbeiten – frei zu malen, um den modernen französischen Vorbildern nachzueifern. Die Panoramalandschaft sowie die heroisch angelegten Naturschilderungen wichen der unmittelbaren Freilichtmalerei. Die unvermittelte Berührung mit Flora und Fauna sowie mit dem natürlichen Licht ließen das Farbempfinden reifen und eindringlicher aufnehmen. Zudem war eine stärkere Hingabe, ja die körperliche und geistige Verschmelzung des malerischen Prozesses zu verzeichnen. Realistisch und wahrhaft begegnete der Freilichtmaler seinem Gegenüber – der Natur. Dadurch erfuhr die Landschaftsmalerei in Berlin und in der Mark Brandenburg bis zur Jahrhundertwende eine Blüte, die in sich in einer ungeahnten Vielfältigkeit äußerte.⁵ Auch in anderen Regionen Deutschlands hatte die Hinwendung zum ländlichen Leben Konjunktur: Cronberg, Bad Aibling, Dachau oder Worpsswede entwickelten sich zu Arbeits- und Begegnungsstätten von Künstlern, die sich aus dem städtischen Treiben gänzlich zurückzogen. In Berlin genossen zunehmend Einheimische ebenso wie Zugezogene das ländliche Dasein. Lovis Corinth, Erich Heckel, Egon von Kameke oder Max Slevogt gehörten zu diesen Neu-Berlinern, die märkische Landschaftsbilder schufen, die wiederum zur Popularität Brandenburgs beitrugen.



Karl Hagemeister: Sommerliche Seelandschaft in der Mark, 1887. Öl auf Leinwand, 72 × 119 cm. Besitz: Privatbesitz.

Die märkische Landschaft ist bestimmt durch Urstromtäler und viele Flussniederungen, die die weiten Ebenen mit Fließ- und Luchlandschaften bildeten. Vor allem aber zeichnete sich Brandenburgs Natur durch einen großen Seenreichtum aus. Mit über 3 000 großen und kleinen Seen gehört das Land bis heute zu den wasserreichsten Gebieten Europas. Seine Vielfalt landschaftlicher Gegebenheiten machte die Mark interessanter, als lange angenommen worden war. Felder, Wiesen, Uferzonen, Sumpfbiete sowie der Wechsel zwischen hügeligen und flachen Ebenen stellten die märkische Landschaft in



Karl Hagemeister: Flieβlandschaft, 1886. Bleistiftzeichnung auf Papier, 45,8 × 58,8 cm. Besitz: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.



Karl Hagemeister: Erlegtes Damwild, 1889. Öl auf Leinwand, 170 × 110 cm. Besitz: Potsdam Museum, Potsdam.



Karl Hagemeister: Teichlandschaft mit aufliegender Stockente, um 1889. Öl auf Leinwand, 174 x 118 cm. Besitz: Privatbesitz.



Karl Hagemeister: Märkische Seenlandschaft, um 1892–1895.
Bleistiftzeichnung auf Papier, 48 x 32 cm. Besitz: Privatbesitz.



Karl Hagemeister: Birken am Ufer, 1890. Öl auf Leinwand, 177 x 118 cm.
Besitz: Verbleib unbekannt.

ein anderes Licht. Fontane, der in seinen Wanderungen durch die Mark Brandenburg diese Eigenheiten trefflich analysierte, beschrieb die teilweise sandige Hügellage wie folgt: »Unsere märkischen Berge (wenn man diese stolze Bezeichnung gestatten will) sind entweder einfache Kegel oder Plateau-Abhänge. Nicht so die MÜGGELBERGE. Diese machen den Eindruck eines Gebirgsmodells, etwa als hab^e es die Natur in heiterer Laune versuchen wollen, ob nicht auch eine Urgebirgsform aus märkischem Sande herzustellen sei. Alles en miniature, aber doch nichts vergessen. Ein Stock des Gebirges, ein langgestreckter Grat, Ausläufer, Schluchten, Kulme, Kuppen, alles ist nach Art einer Reliefkarte vor die Tore Berlins gelegt, um die flachländische Residenzjugend hinauszuführen und ihr über

Gebirgsformationen einige ad oculos demonstrieren zu können.«⁶ Doch um 1885 war es noch eher ungewöhnlich, dass Maler wie Karl Hagemeister oder Walter Leistikow gerade diesen Landschaftsraum als künstlerisch wertvoll begriffen. Es war die Moderne in Deutschland, die auch vor den Toren Berlins Werke vollbrachte, die die bevorstehenden Veränderungen beeinflussen sollte.

KARL HAGEMEISTER IN FERCH

»Hier allein erkannte ich, daß die Natur kein Stilleben ist, sondern ein schöpferischer, ewig arbeitender Organismus. Daß der Ton durch das Licht ersetzt werden muß. Ich

malte Wald, Wild, Wasser mit Teichrosen und Schilf, alles groß, lichtvoll und den Bewegungsgraden der Naturdinge entsprechend bewegt. Da ich die Natur nicht selbst malen konnte, sondern nur den Schein, so sagte ich, würde ich ihn heller geben, wenn ich weiß, wie die Natur wirklich ist. Ich malte das Wild naturgroß, Waldbilder bis zwei Meter! Drum sind sie groß und keine Pimpelei!

Während früher der Begriff Ton aus der Farbe heraus entwickelt wurde, kamen Schuch und ich darauf, daß Ton das Licht ist, daß gleichmäßig im Raum verteilt ist. Dazu gehörte auch, daß wir die Schatten aufhellten, nicht mit schwachen Farben, sondern mit den stärksten, meist mit Kadmium, so daß das Licht ein fibrierendes wurde, daß auch in den Tiefen lebte.«⁷

In der zweiten Hälfte der 1880er-Jahre experimentierte Hagemeister mit impressionistischen Auffassungs- und Darstellungskonzepten. Wie er in den vorangestellten Erläuterungen beschrieb, war es das raumumgreifende Licht, das fortan seine Bilder bestimmen sollte. Das Licht, das alles zum Leben erwecken konnte, wurde zum Anliegen seiner Malerei: »[...] das Licht, das ewig wechselt.« Die Pariser Zeit, die von den Begegnungen mit der europäischen Moderne, vor allem mit dem Aufkommen des Impressionismus, geprägt war, hatte auch bei Hagemeister Spuren hinterlassen. Auf zeitgenössischen Kunstausstellungen hatte er dort die Malerei der Franzosen gesehen, die einer sehr hellen Farbgebung zugewandt waren und die die Unmittelbarkeit des Gesehenen mithilfe ihres gestisch schwungvollen Pinselduktus' zum Ausdruck brachten. Galerien wie Duran-Ruel zeigten die Werke von Monet, Renoir oder Pissarro, während Museen umfangreiche Präsentationen der zeitgenössischen Malerei Frankreichs ausrichteten. Hagemesters Bewunderung galt indes vor allem Manet und Millet, die er in Paris eingehend studierte. Diese Beschäftigung mit neuen und innovativen Ausdrucksweisen in der Malerei erfasste Hagemeister zu einem Zeitpunkt, als er seinen eigenen bildnerischen Ausdruck zu suchen begann.

Ferch gehörte zu den abgelegenen Orten des Havellandes. Es war ein kleines Fischerdorf, das verborgen in den Wäldern am Südende des Schwielowsees lag. Schmale Wege führten in die ländliche Gemeinschaft, begrenzt von schilfrohrbedeckten Fachwerkhäusern mit



Karl Hagemeister: Schilfufer am Schwielowsee, 1890. Öl auf Leinwand, 179 × 120 cm. Besitz: Privatbesitz.

Gemüsebeeten und umgeben von Wald- und Wasserzonen. In vereinzelt Gärten standen halbkugelförmige Öfen, in denen große Brotlaibe gebacken wurden. Von dort aus gelangte man in die dicht bewaldeten Fercher Berge oder in die Kemnitzer Heide, die ein üppiges Naturschauspiel boten. An diesen Ort kam Hagemeister zurück, da er die Fercher Studienjahre mit Schuch in guter Erinnerung hatte, und lebte hier von 1880 bis 1891/92.

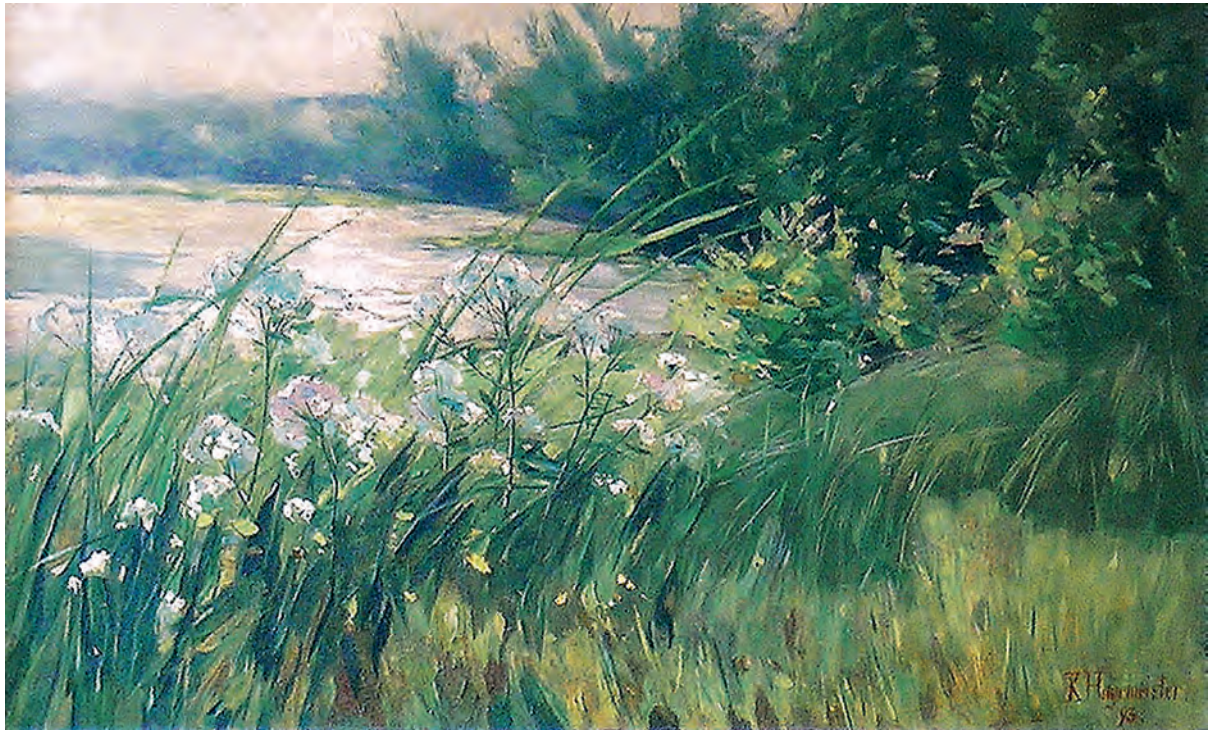
In Ferch suchte er nach den stillen Winkeln der Natur und begann, in lichterer Farbigkeit zu landschaften. Saffig grüne Grasflächen, hoch gewachsene Schilfhalme, blattreiche Gebüsche und über dem Wasser wogende Äste setzte er mit breiterem Farbauftrag in Szene. Das



Karl Hagemeister: Mädchen mit Milchkanne, 1889. Öl auf Leinwand, 110 x 75,5 cm. Besitz: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.



Karl Hagemeister: Junge Bäuerin in einem Birkenwald, 1892. Öl auf Leinwand, 114, 5 × 72 cm. Besitz: Privatbesitz.



Karl Hagemeister: Kemnitzer Heide, 1893. Öl auf Leinwand, 73,5 x 119,5 cm. Besitz: Privatbesitz.



Karl Hagemeister: Verschneiter Birkenwald an einem Bachlauf, 1891/1893. Öl auf Leinwand, 208 x 116 cm.
Besitz: Privatbesitz.

Blattwerk, Baumstämme oder das Firmament spiegelten sich in den Gewässern. Die zahlreichen Seen und Teiche, die die angrenzenden Ortschaften auf dem Wasserwege verbanden, gehörten zu Hagemesters Refugium. Dort spürte er seine Motive auf, die in ihrer Vielfalt an Flora und Fauna unerschöpflich schienen. Der Wasseroberfläche und den an Pflanzen reich bestückten Uferzonen galt das Hauptaugenmerk Hagemesters in der kommenden Schaffensphase.

Zu dieser Zeit wandte er sich auch der Figurenstudie zu, um den französischen Vorbildern wie Millets oder Bastien-Lepages nachzueifern. Großflächige Weizenfelder und vom Wind gepeitschte Wiesen bildeten die landschaftliche Umgebung, die von einem pastos angelegten Vordergrund zu einem dünnflüssig aufgetragenen Hintergrund verlief. Im Mittelgrund des Bildaufbaus wurden Bäuerinnen präsentiert, die entweder in stiller Position verharrten oder ihrer Arbeit nachgingen. Es waren Gemälde, die das Landleben innerhalb einer unberührten Natur aufzeigten. Bereits 1848 hatte Millets Bild »Der Sämann« im Pariser Kunstsalon einen Eklat ausgelöst, da es einfache Landleute bei der Arbeit zeigte und eben nicht die Sujets der bürgerlichen Porträts oder historischen Szenerien bediente.

Der Realismus in seiner Darstellungsweise schockierte und war gleichzeitig ein Politikum. Jahrzehnte später kam es zu ähnlichen Entwicklungen in Deutschland, wo sich in den Kunstsalons bereits gesellschaftliche Zerwürfnisse andeuteten. Diejenigen, die weitab von der städtischen Zensur ihr eigenes Schaffen verfolgten, bildeten den Kanon der zukünftigen Umwälzung, die auch Hagemester in seinem zurückhaltenden Dasein begleiten sollte.

Ganz im Sinne der Barbizoner war Hagemester auf dem Land groß geworden und dementsprechend naturverbunden aufgewachsen. Seine Pflanzen- und Tierkenntnis, die sich in seiner immerwährenden Liebe zur Natur ausdrückte, war umfassend. Schon als Kind hatte sein Vater ihn oft zum Fischen mitgenommen. Im Kahn befuhren sie gemeinsam die Gewässer der Heimat und der Vater gab sein Wissen an den Sohn weiter. Hagemester hatte über die Jahre verinnerlicht, dass die märkische Landschaft ebenso Eigenheiten und Schönheiten besaß wie die römische Campagna oder der Wald von Fontainebleau. Von Geburt an lebte er unter Bauern und Fischern und er trug diese Wurzeln in sich. Die bäuerliche Gemeinschaft

beäugte Hagemester sicherlich argwöhnisch, wenn er in den Fercher Wäldern oder auf den Wiesen mit Pinsel und Palette stand oder im Kahn neben Angel und Reuse noch Skizzenblock und Bleistift liegen hatte, um bei passender Gelegenheit die Uferzonen zu zeichnen. Doch die unzähligen Erlebnissen und Erfahrungen seiner Wanderjahre hatten ihn in seinem Selbstbewusstsein gestärkt und das Geschwätz berührte ihn nicht. Die eindeutige Hinwendung zur Landschaftsmalerei und die Begeisterung für die Barbizoner Maler entsprachen seiner Seele und seiner Herkunft. Denn nur das, was man in sich hat, kann man nach außen tragen. Darin lag die Besonderheit seines künstlerischen Schaffens: Das Leben mit und in der Natur verlangte absolute Hingabe und Konzentration auf das Wesentliche: »Wer Landschaften malt, muß sich aufhalten, wo die Landschaft ist; wer Prinzessinnen malt, muß dort sein, wo die Prinzessinnen sind.«⁸

Hagemesters figurative Werke zierten einfach gekleidete Bauernmädchen, die er bei der Arbeit auf dem Feld oder beim Wasserholen am Teich mit Milchkannen oder Körben malte. Die Bäuerinnen trugen – anmutig – schmucklose Tageskleider mit langen Schürzen, die ihre Taillen umschmiegten. Seine Bilder zeigten eine Welt des schlichten Landlebens, die dem künstlerischen Anliegen entsprach und frei von Vorurteilen gestaltet war. Mit großer Vorliebe für die wendischen Trachten bildete er die Bäuerinnen mit weißen Hauben ab, um den Stolz der Landleute zu unterstreichen.⁹ Das Bild »Heimweg« (s. S. 120) zeigte solche Frauen in ihren wendischen Trachten, die in feinsten Tonabstufungen in die Landschaft integriert wurden. Die Farben der Kleidung schienen im Hintergrund der Dorfansicht wieder auf. Das dumpfe Grün der Wiesen sowie das zarte Ocker des Weizenfeldes fügten sich harmonisch in die Figurengruppe ein. Das Licht der Nachmittagssonne durchzog die gesamte Leinwand, um jedes Detail dem atmosphärischen Gesamtgehalt unterzuordnen.¹⁰ Das Entwickeln der Farben aus dem Licht ergab eine neue Herangehensweise: Hagemesters Palette wurde insgesamt heller und duftiger. In lichten Grün- und Gelbtönen, warmen Braunwerten, die durch Deckweiß aufgelockert wurden, bestimmte nun die lichter wirkende Tonharmonie das Erscheinungsbild, das aus dem gleichmäßig verteilten Licht des Raumes entstand.¹¹ Der Kunstkritiker Servaes äußerte sich noch zu Lebzeiten



Karl Hagemeister: Märkische Seenlandschaft im Herbst, 1892. Öl auf Leinwand, 76 × 110 cm. Besitz: Privatbesitz.

Hagemeisters zu dessen Landschaften folgendermaßen: »Er will nur die Starre lösen, will aus der Unbewegtheit heraus, will Vibration, Rhythmus des Ein- und Ausatmens, Elementargefühl.«¹²

Gleichwohl wiesen die typisierten Landfrauen keine Geschmeidigkeit in ihren Gesichtszügen und in ihrer Körperlichkeit auf, sondern agierten eher wie Figurinen als Mittler zwischen Mensch und Natur. Sie wurden dem schlichten, stimmungserfüllten Naturausschnitt – »paysage intime« – in ihrem Dasein untergeordnet. Ungelenk und statisch standen sie sich fast selbst im Weg, da sie für Hagemeister als architektonische Stütze innerhalb des Bildgefüges dienten. Aufgrund der maltechnischen Diskrepanz gegenüber den Landschaftsdarstellungen, die Hagemeister bei seinen menschlichen Gestalten gespürt haben muss, waren diese Figurenbilder eine Episode, die bis in die Jahre um 1892 andauerte.

Neben den Tierdarstellungen gehörten Figurenbilder zu den Randerscheinungen im Hagemeisterschen Schaffen. Die Abkehr von einer stilllebenartigen Naturauffassung, die zu einer bewegteren Malerei führte, bedeutete eine Experimentierfreudigkeit, dank der er ebenso das Jagdbild malerisch erprobte.¹³ Wie seine Malerei aus dem Unmittelbaren hervorging, so malte er aus dem direkten Erleben. Neben dem künstlerischen Anliegen, das Licht als Ton zu begreifen, die Stimmung als Momentaufnahme einzufangen, gab es einen weiteren zentralen Begriff, den Hagemeister zu seiner Bestimmung machte – das Organische: »Das, worin Courbet hätte als Vorbild dienen können, hatten Leibl und die alten Meister schon vor Courbet. Sieht man die ›Wildschützen‹ von Leibl, so sieht man und glaubt man an Menschen, die jeden Augenblick aufspringen könnten, um zu schießen; bei Courbet sieht man nur Modelle, deren gemimte Bewegung sich im Beschauer nicht weiter fortpflanzt trotz



Karl Hagemeister: Birken an einem Bachlauf im Herbst, 1893. Öl auf Leinwand, 192 × 127 cm. Besitz: Berlinische Galerie.

des riesigen Könnens, mit dem das Ganze stillebenmäßig abgemalt ist. Nicht ein Stück Wild ist organisch, kein Gelenk richtig. [...] Die Bäume wachsen nicht, die Wolken schweben nicht, geschweige denn, daß sie fliegen.«¹⁴

Den Ausdruck der Farbe verbunden mit dem formalen Organismus der Natur sollte sein Bestreben gelten. So wie er die leblosen Tierstillleben Courbets kritisierte, verteidigte er die Auffassung vehement, dass die Bewegung der einzelnen Elemente notwendig dafür sei, das Dargestellte zum Leben zu erwecken. Dadurch sollten die Sinnesorgane angesprochen werden, um die seelische Empfindung sichtbar zu machen. Hagemeyer versuchte, in seinen Landschaftsgemälden das Organische als Synonym für Wachstum zu begreifen. Um sein Anliegen umzusetzen, setzte er auf die Naturdarstellung aus der extremen Nahsicht. Dabei bestimmte die Ansicht des Vordergrunds den wesentlichen Eindruck der Naturauffassung. Das perspektivisch »Übergroße« – zum Anfassen nah – schmückte den vorderen Bereich seiner Arbeiten aus, der dann mit breitem und flottem Pinselschwung ausgefüllt wurde. Die eigenwilligen Landschaften stellten eine Art herangezoomte Momentaufnahme dar, die sowohl das Altwasser mit Seerosen, das Moor mit Schilfhalmern, Weiden am Ufer, aufsteigende Stockenten aus dem Dickicht der Uferregion als auch von ihm erlegte Tiere zeigte. Ludwig Justi, der sich als Museumsdirektor der Alten Nationalgalerie Berlins für Hagemeyer einsetzte und ihn als Landschaftsmaler zeitlebens schätzte, wusste um dessen Leidenschaft für die Natur und sah auch darin seine Qualitäten. Einige Begegnungen hatten Justi auf die Fährte des märkischen Malers gebracht und dessen Wesen näherkommen lassen. In der posthum ausgerichteten Ausstellung in Potsdam, zu Ehren des 100. Geburtstags Hagemeyers resümierte Justi über dessen Kunst: »Und Hagemeyer selbst, wenn er ein Reh erlegt hatte, dann brachte er es nicht spornstreichs nach Hause, sondern malte es erst ab, wie es da im Schnee vor ihm lag, Dabei wurden sie einem atmosphärischen Gesamteindruck untergeordnet. Vor dem Schützen und Maler, ganz genau, ganz richtig [...] Solche Reh-Bilder [...] sind Hauptwerke Hagemeyers aus der ersten Zeit nach seiner Rückkehr in die Heimat.«¹⁵ Und weiter: »Die Gesamt-Erscheinung pflanzlicher Gebilde, des Kiefernzweiges zum Beispiel, wandelt sich beim schöpferischen Akt des Malers in entsprechendes Pinselgewirk. Sel-



Karl Hagemeyer: Auf der Entenjagd, um 1895. Öl auf Leinwand, 73 × 120 cm. Besitz: Museum im Frey-Haus, Brandenburg an der Havel.



Karl Hagemeyer: Entenjagd, um 1895. Bleistiftzeichnung, 28 × 46 cm. Besitz: Privatbesitz.



Karl Hagemeyer: Herbstlandschaft am Schwielowsee, um 1894. Öl auf Leinwand, 65 × 103 cm. Besitz: Privatbesitz.



Karl Hagemeister: Aufsteigender Graureiher am Havelufer, 1892. Öl auf Leinwand, 73 x 115 cm. Besitz: Privatbesitz.



Karl Hagemeister: Im Golmer Luch mit Fischreiher, 1894. Öl auf Leinwand, 72 x 110 cm. Besitz: Privatbesitz.

ten arbeitete er an einem solchen Gemälde mehr als zwei Stunden, aber in jener »Konzentration«, die wir ihn vorhin preisen hörten. Bildaufbau, Linie, Farbe sind immer verschieden, und vor allem das Licht, die atmosphärische Stimmung. [...] Schnelles ist bei ihm jedoch nicht Flüchtiges, sondern ergibt sich aus der Sicherheit innerer Vorstellung und der Sicherheit ihrer Verbildlichung, der »Realisation«, wie er mit Schuch (und Cézanne) sagte. So ist dieser Werderaner einen weiten Weg gegangen, von feierlich ruhevollen, dunklen tonigen, verschmelzend gemalten Landschaften zu solchen spritzigen, sprühend farbigen oder zart lichten, vielfach »alla prima« rasch hingestrichenen Nah-Bildern.«¹⁶

Das lebensgroße Gemälde »Erlegtes Damwild« (s. S. 122) malte Hagemeister, nachdem er schon einige Jahre in Ferch verbracht hatte. Es zeigte bereits die lockere und nach Justi »spritzig, sprühend farbige« Handschrift, die Hagemeisters Schaffen dieser Jahre auszeichnete. Hingestreckt auf dem Waldesgrund liegend, wurde das erlegte Wild in der Darstellung realistisch aufgefasst. Als Jäger kannte Hagemeister die Anatomie der Tiere genau und konnte sie dementsprechend malerisch umsetzen. In leicht wirkender Pinselführung bettete er das Damwild in eine Umgebung ein, die den Fixpunkt des Bildes charakterisierte. Durch eine grün leuchtende Farbgebung, die im Kontrast zu den Braunwerten des Rehs stand, wurde die Wirkung des erlegten Tieres optisch hervorgehoben. Der farbliche Kontrapunkt schuf die bildnerische Spannung. Mit pastosem Pinselduktus arbeitete er Form und Farbe aus. Dadurch entstand eine flirrende Beweglichkeit der Objekte, die dem gewählten Ausschnitt zugutekam.

Das Grün und das Braun der Gräser sowie das Wasser des Luchs verschmolzen mit der haptischen Darstellung des Tierfells. Die Gesamtwirkung setzte sich aus toniger Farbgebung und schnell aufgefasster Formensprache zusammen, die gleichberechtigt behandelt wurden. Das Materielle kam zum Ausdruck und dadurch wurde die Stofflichkeit der Dinge sichtbar. Im Sinne dieses künstlerischen Anspruches malte Hagemeister seine Tierstillleben, die den Übergang zur reinen stimmungsvollen Landschaftsmalerei bezeugten.

LANDSCHAFTSMALEREI ALS TEIL DES GANZEN

»Die Stimmung ist die Trägerin des seelischen Elements der Landschaft. [...] Die Landschaft ist still, anmutig und lebt eigentlich nur durch die Stimmung, die ich immer mehr in letzter Zeit liebte. Die Stimmung ist die Trägerin des seelischen Elements der Landschaft. [...] Wenn ich mich seelisch ausdrücken wollte, zerlegte ich den Stimmungston in zwei Töne, den Licht- und den Schattenton. Diese strich ich über die ganze Leinwand und entwickelte nun aus diesem großen Stimmungston alle anderen Dinge in ihren besonderen Tönen. Auf diese Weise wurde das Kolorit meiner Bilder organisch und nicht bloß geschmackvoll zusammengestimmt.«¹⁷ Den größten Teil des Werkes von Karl Hagemeister bilden reine Landschaftsdarstellungen. Er selbst beschrieb einige Male die Substanz seiner Landschaftsbilder in handschriftlichen Aufzeichnungen, in denen er das subjektive Erleben zum übergeordneten Ziel seiner Kunst erhob. Das »seelische Ausdrücken« seiner Verfassung und

somit das Ergründen der landschaftlichen Atmosphäre gehörten zu den wesentlichen Merkmalen seiner impressionistischen Herangehensweise, die sich im Laufe der Jahre immer mehr ausprägte und auf der Leinwand in Erscheinung trat. Hagemeister erlebte mit eindringlicher Intensität das Wesen der märkischen Natur und studierte diese sehr genau. Verschiedenste Stimmungen nahm er als Freilichtmaler vor Ort wahr und setzte den unmittelbaren Eindruck des gerade Erlebten ad hoc auf der Leinwand um.

Zu den Charakteristika seiner impressionistischen Malweise gehörten zunehmend strahlende Farbtöne, Formauflösungen und eine typische Pinseltechnik, die durch kurz gebogene Striche dem Bildrhythmus eine einheitliche Textur verlieh. Das, was den Impressionismus in Frankreich definierte, wurde bereits in Deutschland malarisch angewendet. Hagemeister arbeitete in Ferch mit impressionistischer Hingabe: »Die Stimmung ist das seelische Element der Landschaft [...].«¹⁸

Bis 1891/92 lebte er in Ferch und siedelte anschließend in den Entenfang über, um seiner Familie näher zu sein. Dieser landschaftlich gesehen verwunschene Ort beeinflusste Hagemeister ebenfalls in seiner Seh- und Denkweise: »Im Entenfang wurde ich immer elementarer, erkannte aber, daß die Stimmung eine immer größere Bedeutung für mich haben müsse. Eines Morgens Novembernebel! Ich malte den Nebel zuerst über die ganze Leinwand und entwickelte daraus die Dinge der Landschaft. Dann teilte ich den Stimmungston in zwei komplementäre Töne, die ich vom Himmel ablas. Jedesmal dem Licht entsprechend.«¹⁹

Wörter wie Stimmungston, organisch, Wachstum, Licht- und Schattenton bestimmten sein Vokabular, wie sich an Äußerungen gegenüber anderen Künstlern wie Thoma oder Wiedemann ablesen lässt. Sein Atelier waren die Wälder, die Teiche, die Uferzonen und die Wiesen in seiner Umgebung. Er malte unter freiem Himmel. Die darzustellende Natur wurde mit der Impression des Augenblicks gepaart. Licht, Luft und die Bewegung der Elemente wurden zum bildnerischen Mittel, um das aufzuzeigen, was den landschaftlichen Eindruck ausmachte. Ein erhaltener Brief Hagemeysters an seinen Malerkollegen Otto Wiedemann beschrieb das Anliegen seines künstlerischen Schaffens, nämlich die Stimmung im Bild festzuhalten:

»Sehr geehrter Herr Wiedemann,
Heute morgen hätten Sie hier sein sollen. Zarter durchsichtiger Nebel mit Sonne. Dann kam vom Horizont ganz leichtes Gewölk auf, immer höher schwebend, rein märchenhaft. Ich war glücklich dieses Wunder zu sehen, sie gaben mir die Gewißheit, daß ich seit 1890 auf dem rechten Weg war, alles aus der Stimmung zu entwickeln. Ich hoffe, wenn Sie noch öfter rauskommen, daß sie so etwas zu sehen bekommen. Es wird Ihnen wie Schuppen von den Augen fallen. Wegen des Kaffees brauchen Sie sich keine großen Sorgen zu machen. Bringen Sie noch 1 Pfd. vom selben mit & wenn es noch feinen gibt früher oder später noch mehr. Es eilt nicht. Ich lebe heute ordentlich auf und hoffe noch arbeiten zu können.
Freundliche Grüße
Ihr sehr ergebener K. Hagemeister«²⁰

In seinen Tagebuchaufzeichnungen beschäftigte sich Hagemeister mit der bildnerischen Auffassung, dass die von der Stimmung erzeugten Farbgebungen den eigentlichen Gehalt seiner Landschaftsdarstellungen verkörperten. Die Auseinandersetzung mit den Licht gebenden Farben und den Schatten erzeugenden Tönen innerhalb der landschaftlichen Komposition ließ Hagemeister eine Herangehensweise entwickeln, die er als »organischen Stimmungston« umschrieb. Diese von ihm im Augenblick des Moments erfassten Farbgebungen der Natur strich er über die gesamte Leinwand, um unmittelbar zu agieren. Seine Malweise war ein regelrechtes Ritual, das von Zeitzeugen mehrfach beschrieben wurde. Wenn Hagemeister vor seiner selbstgebauten Staffelei im Wald oder an der Küste der Ostsee stand und zunächst still verharrte, um sich mit der atmosphärischen Grundstimmung der Landschaft vertraut zu machen, benötigte er 15 Minuten, um das Bild im Geist entstehen zu lassen. Danach legte er los. Wenn er das Umfeld unmittelbar in sich aufgenommen hatte, versuchte er, so schnell wie möglich den frischen Eindruck der Natur einzufangen. Die Farbe wurde zum Ausdruck seiner gegenwärtigen Empfindung: »Wenn ich in die Natur hinausgehe, und es sei auch an eine Stelle, die ich ganz genau kenne, so bin ich gar nicht imstande, mich sofort hinzusetzen und zu malen. Ich muß vielmehr immer erst längere Zeit still die Umgebung auf mich wirken lassen und mich ganz mit der Stimmung durchsättigen, die



Karl Hagemeister: Am Schwielowsee im Winter, um 1895. Öl auf Leinwand, 75 × 121 cm. Besitz: Privatbesitz.



Karl Hagemeister: Am Schwielowsee im Winter, um 1895. Öl auf Leinwand, 73 x 119 cm. Besitz: Bröhan-Museum, Berlin.



Karl Hagemeister: Details (Ausschnitte des Bildes W 404). Öl auf Leinwand. Besitz: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

aus der gegenwärtigen atmosphärischen Verfassung sich um mich ausbreitet. Wenn ich dann den Grundton eingesogen habe, so bringe ich ihn als beherrschenden Farbakord auf die Leinwand. Und diese Grundierung bleibt die Dominante, auf der das ganze Bild aufgebaut wird.«²¹

Und: »Mit einem Blick erfasste ich es und fixierte einen Hauptpunkt, alles andere fügte ich nur nebenbei an, weil die anderen Dinge undeutlich und von Licht überflogen wurden.«²²

»Wenn ich aus dem Fenster sehe nach Gieses Nussbaum, so sehe ich, daß Luft darüber liegt. Also sind die Dinge im Zimmer nur positiv – der Ton des Nußbaumes relativ. Der Nußbaum u. die Dinge daneben 50 Schritt Entfernung müssen aus der Stimmung entwickelt werden, wenn sie leben und atmen sollen. Werden sie primär hingesezt so sind sie leblos, stimmunglos höchstens bewegt, wenn sie temperamentvoll gemalt sind. Es gibt nur eine Anschauung die darin besteht Alles aus der Stimmung zu entwickeln.«²³

»[...] ich erblicke das Stück Natur oder das Phänomen, das mir das seelische Erlebnis erschließt, [...] drum gebe ich das seelische Erlebnis in genau derselben Form im Bilde, wie ich es in der Natur erblicke. Dies Erlebnis ist mein Bild, mein Bildbegriff. [...] So zwingt ich den Beschauer mein Erlebnis nachzufühlen nicht aber die Ecken des Bildes nach Tönen und Formen abzusuchen.«²⁴

So wie Hagemeister seine Bilder organisch wachsen sehen wollte, so wurde das Erlebnis der Natur sein Bildbegriff. Dieses Verständnis des organischen Gestaltens seiner Arbeiten forderte er auch von ihren Betrachtern ein, indem er meinte, dass die seelisch erfasste Unmittelbarkeit

nachzufühlen sei. Diese impressionistische Haltung und Gestaltung seinen Arbeiten gegenüber läutete die Phase seiner Pars-pro-Toto-Gemälde ein, die in ihrer eigenen Bildsprache zur Quintessenz seines Schaffens reiften: Das Kunstwerk, geschaffene Reflexion, war stellvertretend als Teil des Ganzen zu betrachten – Pars pro Toto.

Hagemeister befreite sich von rein abbildenden Tendenzen, seine Kunst bestand aus Gestaltveränderungen, denn er sah seine Aufgabe in der Verwandlung und Umsetzung des Erlebten, wodurch seine Arbeiten homogen entstanden.

Er besuchte häufiger Max Liebermann in Berlin, um das Gespräch über die Kunst zu suchen. Dessen Gedanken über empfindsame und wahrhafte Malerei waren für Hagemeister anregend und unterstützend zugleich: »Denn alle Kunst beruht auf der Natur und alles Bleibende in ihr ist Natur. Nicht die den Künstler umgebende nur, sondern vor allem seine eigene Natur. Wie er, der Künstler, die Welt anschaut, mit seinen inneren und äußeren Sinnen – das nenne ich seine Phantasie – die Gestaltung dieser seiner Phantasie ist seine Kunst. [...] Dem Maler haftet das zweifelhafte Vergnügen an, stets auf sein Metier angedredet zu werden. ›Sagen Sie mir doch, Herr Professor, warum ist das Bild gut und jenes schlecht?‹ Und die stereotype Antwort: weil ich es so empfinde [...].«²⁵

Geprägt durch seine malerischen Anfangsjahre, in denen er intensiv die künstlerischen Tendenzen in Europa aufgenommen hatte, wendete sich Hagemeister konsequent der Landschaftsmalerei zu. Seine künstlerische Auffassung davon, wie die Dinge zu ergründen waren,



Karl Hagemeister: Seeufer bei Ferch, 1895. Öl auf Leinwand, 74 x 60 cm. Besitz: Privatbesitz.