

»Dem anscheinend Reizarmen seine Reize abzulauschen ...«

Karl Buchholz und die Kunst der Weimarer Malerschule

Hendrik Ziegler

Karl Buchholz war, trotz seines offensichtlich verschlossenen Charakters, ein Anreger, eine Leitfigur, innerhalb der Weimarer Malerschule. Unter den Weimarer Künstlern widmete sich Buchholz am entschiedensten seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn in den frühen 1870er Jahren der Erfassung der schlichten, unscheinbaren Aspekte der Weimarer Landschaft und gelangte so zu einer in der Wahl der Motive äußerst restriktiven und in der koloristischen Durchführung zurückhaltenden Malerei. In seiner reduktiven Bildsprache, in seiner Vorliebe für die kargen Seiten der Natur und eine meist graue, diffuse Beleuchtung, hat Buchholz seinen Künstlerkollegen, vor allem Paul Baum, Ludwig von Gleichen-Russwurm und Christian Rohlfs, den Weg gewiesen.

Kunstschule und Malerschule

An der 1860 in Weimar gegründeten Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule bildete sich im Verlauf der 1870er Jahre ein lockerer Verbund von Landschaftsmalern heraus, der schon bald als »weimarische Schule« bezeichnet wurde.¹ Die künstlerischen Eigenschaften dieser noch jungen Weimarer Malerschule erfasste Ludwig Pietsch, einer der Altmeister der Berliner Kunstkritik, prägnant in einer 1880 verfassten Ausstellungsrezension: »Auf die Wahl des vom Laien als besonders schön, erhaben, ideal, anmutig oder romantisch in der Natur Bewunderten verzichteten diese Künstler durchaus. Dem anscheinend Reizarmen seine Reize abzulauschen, gilt ihnen als die wahre Aufgabe ihrer Kunst.«²

Diese damals irritierende Vorliebe für eine besonders spröde Landschaftsdarstellung hatten einige Weimarer Maler – vornehmlich Karl Buchholz, Ludwig von Gleichen-Russwurm, Paul Baum und Christian Rohlfs – auf individuell verschiedene Art, jedoch durchaus in gegenseitiger Anregung, ausgebildet. Zahlreiche weitere in Weimar ansässige Maler, wie etwa Paul Tübbecke, Max Merker oder Mathilde von Freytag-Loringhoven, sowie solche Künstler, die nur für eine gewisse Zeit die Weimarer Kunstschule durchliefen, um dann wieder hauptsächlich in ihrer Heimat zu arbeiten, wie etwa Hans Peter Feddersen, Franz Bunke, Carl Malchin, Carl Rettich, Paul Crodel, Gustav Koken, Peter Paul Müller, Franz Hoffmann-Fallersleben oder Thomas Herbst, nahmen die von den Protagonisten der Malerschule entwickelten reduktiven Tendenzen auf, ohne sie allerdings in jedem ihrer Bilder umzusetzen.

Dieser engere und weitere Kreis der Weimarer Malerschule entwickelte sich nicht außerhalb oder in Opposition zur Kunstschule, sondern vielmehr auf der Grundlage der dort geschaffenen institutionellen Rahmenbedingungen. Vor allem die 1874 erlassenen

neuen Statuten der Kunstschule förderten die zunehmende Dominanz des Landschaftsfachs innerhalb des Lehrspektrums der Anstalt. Der Klassenunterricht wurde weitgehend abgeschafft und durch eine individuelle und kontinuierliche Betreuung des Schülers durch einen einzigen, von ihm für die gesamte Dauer seiner künstlerischen Ausbildung gewählten Lehrer ersetzt.³ Gemeinhin hatte an deutschen Akademien der Kunstschüler zunächst eine Grundausbildung in Antiken- und Aktklasse zu durchlaufen, wo er das Zeichnen »nach dem Runden« bei verschiedenen Lehrern erlernte, bevor er in einer darauf aufbauenden Malklasse in breiterem Umfang in den Umgang mit der Ölfarbe und in das Komponieren komplexerer Bilder eingeführt wurde. Gerade diese Grundausbildung war dabei durch ein starres und für alle Schüler gleichermaßen zu durchlaufendes Programm geregelt.⁴ In Weimar dagegen bestimmte der einzelne Lehrer je nach den individuellen Bedürfnissen seines Schülers die Länge jedes Ausbildungsabschnitts, was tendenziell zu einer Verkürzung der Aufenthaltsdauer in den verschiedenen Zeichensälen und zu einer schnelleren Heranführung an die Technik der Ölmalerei führte. Dies kam besonders den Schülern des Landschaftsfachs entgegen, für die ein aufwendigeres Antiken- und Aktstudium entbehrlich war und eine unmittelbare malerische Umsetzung eines bildmäßig aufgefassten Motivs im Vordergrund stand.

Doch hatte es auch personelle Gründe, weshalb sich an der Weimarer Kunstschule das Landschaftsfach in den 1870er Jahren allmählich gegenüber der zunächst viel erfolgreichereren Historien- und Genremalerei durchzusetzen vermochte. Theodor Hagen, der an der Düsseldorfer Akademie unter Oswald Achenbach ausgebildet worden war, wurde 1871 als Professor der Landschaftsmalerei an die Weimarer Kunstschule berufen und entfaltete dort bis über die Jahrhundertwende hinaus eine ungemein fruchtbare Lehrtätigkeit. Die meisten der bereits genannten Künstler gehörten zu der beständig ansteigenden Schülerschar des gebürtigen Rheinländers; auch Karl Buchholz war kurze Zeit sein Meisterschüler gewesen. Obwohl Hagen noch bis Ende der 1880er Jahre nicht eigentlich die künstlerischen Prinzipien der Weimarer Malerschule teilte, da er, seiner Düsseldorfer Schulung treu, in der Natur noch bevorzugt den geschichtlich bedeutsamen Ort, den pittoresken Winkel, die erhabene Aussicht und die dramatische Beleuchtung als Bildvorwurf suchte, förderte er in liberaler Weise die sich unter seinen begabtesten Schülern ausprägende Bestrebung nach Erfassung einfachster, unprätentiöser und alltäglicher Landschaftsmotive. So besaß die Weimarer Malerschule gerade in Theodor Hagen ihren wichtigsten Rückhalt an der Kunstschule, obwohl Hagen nur mittelbar für die Entfaltung einer spezifisch weimarisches Bildästhetik verantwortlich war.⁵

Buchholz und sein Kreis

Zu einer künstlerischen Leitfigur unter den Weimarer Malern sollte sich der eigentlich zurückgezogen lebende Karl Buchholz entwickeln. Paul Baum, der 1878 an die Weimarer Kunstschule kam, um bei Theodor Hagen zu lernen, nachdem er bereits ein Jahr an der Dresdner Akademie studiert hatte, gestand später offen ein, wie sehr er von der Kunst des damals schon berühmten Karl Buchholz beeinflusst worden war. Dabei hatte sich der menschlich schwierige Weimarer Meister, nach anfänglicher freundschaftlicher Zuneigung,

recht bald von ihm distanziert.⁶ Baums Bild *Niedergrunstedt* von 1888 (Abb. 6) offenbart vor allem in seiner auf einige wenige Grau- und Brauntöne reduzierten Farbigkeit in welch starkem Maße Buchholz' restriktive Tonmalerei den jüngeren Künstler beeindruckt hatte.⁷ Wegen seiner ausgesprochenen Vorliebe für die Darstellung grauer Herbst- und Regentage, die der aus Meißen stammende Maler mit Buchholz und Rohlfs teilte, hatte man ihm in Weimar den Spitznamen »grauer Baum« gegeben.⁸ Paul Baum verließ denn auch 1887 Weimar, um sich von den dortigen Einflüssen freizumachen und zunächst in Dresden und Dachau, dann in Paris und Belgien, seine Farbpalette aufzuhellen.⁹

Unmittelbar von Buchholz beeinflusst wurde Ludwig von Gleichen-Russwurm. Der Enkel Schillers hatte sich, nachdem seine Frau bereits kurz nach der Geburt des ersten Sohnes 1865 gestorben war, 1869 dazu entschlossen, sein Leben ganz der Malerei zu widmen und war von seinem bei Würzburg gelegenen Gut Bonnland nach Weimar gekommen, um an der Kunstschule zunächst bei Max Schmidt, dann bei Theodor Hagen, zu lernen.¹⁰ Mehrere seiner Werke sowohl der 1870er als auch der 1880er Jahre stehen denen von Buchholz so nahe, dass ein gemeinschaftliches Arbeiten vor demselben Motiv angenommen werden kann. Die Städtische Galerie Würzburg, die den künstlerischen Nachlass Gleichen-Russwurms verwahrt, besitzt ein 1885 entstandenes Gemälde mit dem Titel *Herbstwald bei Bonnland* (Abb. 7), das, wäre es nicht signiert, ohne weiteres als eine Webichtansicht von Buchholz gelten könnte.¹¹ Diese offensichtlichen künstlerischen Austauschbeziehungen zeugen von einem tiefen Vertrauensverhältnis zwischen beiden Künstlern. Schließlich war es Ludwig von Gleichen-Russwurm, der Buchholz seine einzige Privatschülerin, Mathilde von Freytag-Loringhoven, vermittelte.¹²

Auch Christian Rohlfs, ein weiterer sehr eigenständiger Weimarer Meister, der erst Anfang der 1880er den Übergang zur Landschaftsmalerei vollzog, nachdem er sich zunächst bei verschiedenen Lehrern an der Weimarer Kunstschule zum Historienmaler ausgebildet hatte, ist merklich von Karl Buchholz beeinflusst worden. Die vielen erstmals 1888 in Rohlfs' Œuvre auftretenden Webichtbilder und Darstellungen des so genannten Wilden Grabens, wie etwa das heute im Erfurter Angermuseum befindliche Gemälde *Im Webicht bei Weimar* (Abb. 8), wären ohne Buchholz als Vorbild nicht denkbar gewesen.¹³ Rohlfs, der einen wesentlich kräftigeren Farbauftrag als Buchholz besaß, scheint von diesem vor allem gelernt zu haben, Bäume und Sträucher, in Kontrast zu breit aufgespachtelten Farbflächen, als grafisch-lineare Elemente ins Bildgefüge einzubringen. Gerade diese reizvolle Kombination aus zeichnerischer Präzision und malerischer Unbestimmtheit hat Rohlfs aufgrund der ihm vor Augen stehenden reifen Buchholzschen Kunst voll zu entwickeln vermocht.

Eduard Weichberger stand merklich in einem ständigen künstlerischen Austausch mit seinem etwas jüngeren Kollegen Buchholz, wobei nicht immer eindeutig zu klären ist, wer der Gebende und wer der Nehmende war.¹⁴ Mehrere Schüler von Theodor Hagen ließen sich von Karl Buchholz inspirieren, Paul Tübbecke etwa in seiner Radierung *Regenwetter* (Abb. 9), die 1884 in der Jahresmappe des Weimarer Radiervereins erschien.¹⁵ Das Schaffen von Max Asperger, der sich in den 1880er Jahren bei Hagen ausbilden ließ, ist ohne das Vorbild von Karl Buchholz gar nicht denkbar. Er griff bis weit über die Jahrhundertwende hinaus immer wieder auf den von Buchholz in Weimar zur Blüte gebrachten Typus des Waldrandbildes zurück.¹⁶



6 Paul Baum, *Niedergrunstedt*



7 Ludwig von Gleichen-Russwurm, *Herbstwald bei Bonnland*



8 Christian Rohlfs,
Im Webicht bei Weimar



9 Paul Tübbecke, *Regenwetter*



10 Emil Zschimmer, *Auf dem Schnepfenstand*

Aber auch weniger begabte Künstler wie Franz Hoffmann-Fallersleben, Emil Zschimmer oder die bereits erwähnte Malerin Mathilde von Freytag-Loringhoven lernten und profitierten von Karl Buchholz. Hoffmann-Fallersleben, seit 1875 mit Buchholz befreundet, arbeitete gemeinsam mit diesem im Freien.¹⁷ Doch neigte er, im Gegensatz zu seinem Freund, zum Romantisch-Märchenhaften und integrierte nicht selten Schlösser und Ruinen in seine düsteren Walddarstellungen.¹⁸ Zschimmer glitt dagegen da, wo er Buchholzsche Waldrandansichten nachzuahmen suchte, wie etwa in seinem Gemälde *Auf dem Schnepfenstand* aus dem Jahre 1886 (Abb. 10), ins bedenklich Süßliche ab.¹⁹ Freytag-Loringhoven wandte nicht selten den bei Buchholz ganz verhalten anklingenden Symbolgehalt ins Derbe und Überdeutliche.²⁰

So sehr Karl Buchholz ein Einzelgänger gewesen sein mag, er hat zahlreiche Weimarer Maler zur künstlerischen Auseinandersetzung mit den von ihm entwickelten Positionen herausgefordert. Keiner ging, ohne von ihm gelernt zu haben.

Buchholz und die Freilichtmalerei

Karl Buchholz ist von seiner Arbeitstechnik her ein Freiluftmaler bzw. Pleinairist gewesen, der versuchte, unmittelbar vor der Natur seine künstlerischen Eindrücke in Form von Zeichnung und Ölskizzen, aber auch in schon in sich abgeschlossenen Bildern, festzuhalten. Selbst Großherzog Carl Alexander lobte die feine Beobachtungsgabe und die malerische

Treffericherheit des Künstlers.²¹ Allerdings wird die völlige Durcharbeitung eines Gemäldes vor dem Motiv bei Buchholz eher die Ausnahme gewesen sein. Die gängige Praxis der Freilichtmaler räumte dem Atelier noch einen entscheidenden Platz innerhalb der Werkgenese ein; hier war der Ort, wo aus den zusammengetragenen Skizzen und Studien das ausstellungswürdige und für die Öffentlichkeit bestimmte Bild komponiert wurde, wo aufgrund kontinuierlicher Überarbeitung des Materials das als »vollendet« erachtete Werk entstand. Allerdings mochte es Buchholz, nach Aussage seines Freundes Franz Hoffmann-Fallersleben, nicht leiden, »wenn jemand darüber feste Regeln aufstellen wollte«, ob ein Bild im Atelier oder im Freien zu vollenden sei.²²

Ebenso wichtig wie das verstärkte Studium im Freien ist für die Weimarer Pleinairisten die konsequente Anwendung der Technik der Tonmalerei gewesen. Dabei wurden die Bilder in einem meist dunklen Grundton angelegt und darüber in lasierendem oder pastosem Farbauftrag weiter aufgebaut, ganz gleich ob im Freien oder im Atelier. So schwingt bei allen weiter aufgetragenen Farbwerten der meist graue oder braune Farbton der Grundierung mit und bindet so das Bild von vornherein farblich zusammen. Auch werden die aufzutragenden Buntfarben selbst »verschmutzt«, d. h. mit dem Grundton versetzt und so einander farblich angeglichen. Karl Buchholz hat die meisten seiner Bilder, teilweise mit dem Spachtel, zunächst farblich angelegt, diese Farbschicht dann mit Bimsstein abgeschliffen, bevor er auf dieser Grundlage feinmalerisch weiterarbeitete.²³

Erst Ende der 1880er Jahre probierten einige Weimarer Maler, allen voran Christian Rohlf, Ludwig von Gleichen-Russwurm und Theodor Hagen, die Farben nicht mehr in ihrem Buntwert zu dämpfen und auf einen Grundton hin abzustimmen, wodurch sie zu einer aufgehellten, impressionistischen Maltechnik gelangten.²⁴ Zu diesem Zeitpunkt hatte Buchholz sich allerdings bereits das Leben genommen. Immer wieder ist in der Literatur Buchholz' Unfähigkeit, sich von der Tonmalerei und dem Komponieren im Atelier zu lösen, als eine der Ursachen für den Selbstmord des Künstlers angeführt worden.²⁵ Hierzu muss man einschränkend anmerken, dass sich Buchholz durchaus in jene Richtung hätte entwickeln können, wenn dies seinem künstlerischen Willen entsprochen hätte. Jedenfalls zeigt ein solches großformatiges Bild wie *Waldinneres mit Kühen* aus den 1880er Jahren (Kat. 17) bereits starke Ansätze zu einer gesteigerten Konzentration auf die Erfassung von Lichtphänomenen, speziell der konturauflösenden und farbverschiebenden Wirkung des Gegenlichts – impressionistische Ansätze, auf denen Buchholz hätte aufbauen können. Es ist daher anzunehmen, dass nicht malerisches Unvermögen den Künstler in den Freitod getrieben hat, sondern ein melancholischer Charakter.

Als ein an der Realität geschulter Freilichtmaler sperrte sich Buchholz gegen jede Form symbolischer Bildauslegung, und doch erschöpft sich seine Kunst nicht in einer bildmäßig konstruierten Wirklichkeitserfassung. Nicht selten geraten ihm seine Bilder zu, wenn auch unpathetisch aufgefassten, Metaphern der Vereinsamung und zeitlichen Beschränktheit alles Lebenden. Aus dem Bericht der Malerin und späteren Kunstkritikerin Mathilde von Freytag-Loringhoven, die auf Vermittlung Ludwig von Gleichen-Russwurms Unterricht bei Buchholz erhielt, wird die Abneigung des Weimarer Meisters gegen ein gleichnishafte Bildverständnis deutlich: »Als ich einmal versuchte, durch Hervorhebung eines Baumskelettes neben den buschigen anderen Typen gewissermaßen symbolisch Werden und Vergehen darzustellen, wandte sich Buchholz entschieden dagegen, indem er

dieses Unterstreichen als widernatürlich und unmalerisch empfand.«²⁶ Tatsächlich hat es Buchholz vermieden, seinen Landschaftsdarstellungen einen offensichtlichen Verweischarakter zu unterlegen; doch scheint er subtilere Formen der Überhöhung nicht gescheut zu haben. Buchholz' Gemälde sind häufig stark symmetrisch aufgebaut, so etwa das 1881 entstandene Gemälde *Herbstwald bei Sonnenuntergang* (Kat. 36). Deutlich treten hier zwei Bäume rechts und links des in die Tiefe führenden Wegs hervor. Sie stehen am weitesten vornan und ragen gegenüber den andern Bäumen am höchsten hinaus, wodurch sie den Bildraum in ein breiteres Mittelfeld und zwei schmalere Seitenbereiche unterteilen. Buchholz transponiert hier die Form des Triptychons – eine dreiteilige Bildgliederung, die in der christlich-abendländischen Kunst vornehmlich dem Flügelaltar vorbehalten war – in ein Landschaftsbild. Dadurch erscheint die von ihm dargestellte Landschaft nicht mehr nur als ein beliebiger Ausschnitt der Wirklichkeit, sondern als ein geordnetes Gefüge, als ein Kosmos im Kleinen, der exemplarisch auf ein umfassendes Ordnungsgesetz in der Natur verweist, hier vorzüglich auf die Vergänglichkeit alles Gewordenen. Der Sonnenuntergang als zentraler Bildgegenstand erhält erst so seine thematische Bedeutung als transitorischer Moment zwischen Werden und Vergehen. Ein Vergleich der Buchholzschen Kunst mit der des bedeutenden Romantikers Caspar David Friedrich, wie er bereits in der Literatur gezogen worden ist, scheint nahe liegend.²⁷ Doch ist eine solche Gegenüberstellung kaum berechtigt, denn Buchholz steht als Künstler des letzten Jahrhundertdrittels bereits in einer gänzlich anderen, wesentlich realitätsbezogeneren Bildtradition. Die tief schürfenden, von der eigenen Heilsgewissheit getragenen religiösen Bezüge, wie sie Friedrich seinen Landschaftsbildern beigab, gehen Buchholz' direkter und unmittelbarer Kunst völlig ab, selbst wenn auch er seine Malerei zur Darstellung grundsätzlicher, die menschliche Existenz fundamental berührender Zusammenhänge nutzt. Zwar absentiert sich Buchholz noch nicht von jeder Form höherer Bildauslegung, doch impliziert sein Bekenntnis zur Freilichtmalerei eine gegenüber der Generation der Romantiker gesteigerte Anlehnung an das Nüchtern-Reale.

Buchholz und Barbizon

Mitte der 1870er Jahre setzt in Weimar eine verstärkte Zurkenntnisnahme der Kunst der Schule von Barbizon ein, als der Berliner Tiermaler Albert Brendel, der lange Zeit in Barbizon gelebt und dort ein Haus besessen hatte, an die Weimarer Kunstschule berufen wurde. Barbizon, ein kleiner Ort südöstlich von Paris am Rande des Waldes von Fontainebleau gelegen, war um die Mitte des Jahrhunderts zum beliebten Studien- und Wohnort zahlreicher antiakademisch ausgerichteter Landschafts-, Tier- und Genremaler geworden, die eine naturnahe, aber durchaus noch den altmeisterlichen Mustern verpflichtete Malerei pflegten. Camille Corot, Charles-François Daubigny, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Jules Dupré, Nacisse Diaz de la Peña, Charles Jacque, Paul Huet und Constant Troyon sind die wichtigsten Repräsentanten dieser Schule gewesen.²⁸

In Weimar bemühte sich nun Albert Brendel, zusammen mit dem seit 1876 amtierenden Kunstschuldirektor Theodor Hagen, der 1867 selbst nach Paris gereist und dort in Berührung mit der Schule von Barbizon gekommen war, den Weimarer Malern Anschauungs-

material über diese französische Kunstrichtung zugänglich zu machen: Anfang 1876 wurden Fotos nach Gemälden von Corot für die Kunstschule angekauft, im Januar 1878 wurden dort Fotografien und Lithografien nach Gemälden von Rousseau, Corot und Troyon ausgestellt und zu Beginn des Jahres 1881 waren Originalradierungen und Reproduktionsgrafiken nach Werken von Corot, Rousseau und Fortuny in der so genannten *Permanenten Kunstausstellung* zu sehen.²⁹

Reproduktionen nach den Werken der Meister von Barbizon scheinen denn auch seit den 1870er Jahren von den Weimarer Malern gesammelt und als Hilfsmittel im Atelier verwendet worden zu sein. Hans Peter Feddersen, der von 1871 bis 1878 Schüler Theodor Hagens gewesen war, besaß Abbildungen nach Werken von Corot und Rousseau. Eine Reproduktion nach einem Bild Rousseaus diente ihm als Zimmerschmuck.³⁰ Momme Nissen, der 1886 als Kunstschüler nach Weimar kam, berichtet in seinen Lebenserinnerungen, dass Karl Buchholz versucht habe, ihm anhand von Fotografien aus seinem Besitz »den Zauber [...] der Schule von Barbizon« näher zu bringen und sich darüber beklagt habe, dass er ihre Werke »nur in schwachen Nachbildern vor sich habe«.³¹ Buchholz besaß also eine



11 Paul Huet,
Waldinneres



12 Karl Buchholz, *Lichter Wald im Herbstnebel*

gewisse Vorstellung von den neueren Bestrebungen der französischen Landschaftsmalerei – und dies nicht nur aus zweiter Hand, wie es Nissens Bericht nahe legt. Denn obwohl er zeit seines Lebens wenig gereist ist und nie nach Frankreich kam, hat er nachweislich nach Originalen von Troyon und Daubigny, die er auf einer der internationalen Kunstausstellungen im Münchner Glaspalast 1879 oder 1883 gesehen hat, gezeichnet.³² Werke der Barbizonisten waren schließlich seit den 1860er Jahren auf den wichtigen deutschen Ausstellungen keine Seltenheit mehr.³³ Auch hatte sich bereits eine deutschsprachige Literatur zum Thema entwickelt, auf die die interessierten Künstler zurückgreifen konnten.³⁴

Von einer gewissen Beeinflussung des Weimarer Meisters durch die Kunst seiner französischen Kollegen auszugehen, scheint bei diesen, wenn auch nicht zahlreichen Verbindungslinien nahe liegend. Besonders die Webichtansichten von Karl Buchholz stehen in augenscheinlicher Nähe zu den Walddarstellungen einiger Barbizonisten wie Théodore Rousseau, Nacisse Diaz de la Peña und Paul Huet. Und doch offenbart ein genauerer Bildvergleich – etwa zwischen dem Gemälde *Waldinneres* (Abb. 11) von Paul Huet aus den späten 1840er Jahren und Buchholz' *Lichtem Wald im Herbstnebel* von 1888 (Abb. 12) – einen merklichen thematischen Unterschied zwischen dem Deutschen und den Franzosen.³⁵ Während Huet versucht, die wuchernde Kraft der Natur, das Urwüchsige des alten Eichenwaldes von Fontainebleau darzustellen, betont Buchholz in seiner Darstellung des dünnen Birken- und Buchenwaldes des Webichts das Karge und Morbide. Bei beiden Gemälden führt auf der Mittelachse ein Weg bzw. eine Schneise durch den Wald, darauf bei Huet zwei



13 Charles-François Daubigny, *Le Ruisseau dans la clairière*

Bauern mit einem Esel, bei Buchholz ein Spaziergänger, gezeigt ist. Rechts und links gehen die Bäume, hinter einer schmalen Freifläche, auf. Doch während Huet die dichten Laubmassen der knorrigen Bäume am oberen Bildrand zusammenfließen lässt und durch eine schmale Öffnung im Blätterdach ein Stück blauen Sommerhimmels zeigt, vermeidet Buchholz solche Hinweise auf die Vitalität der Natur. Bei ihm stehen die Bäume einzeln mit ihren kahlen Baumkronen gegen einen verhangenen Herbsthimmel, der über das ganze Bild ein diffuses, trübes Licht wirft. Buchholz lässt die Bäume nicht zu einem Wald zusammenwachsen; er belässt sie vielmehr in einem Nebeneinander, um akribisch ihrer Physiognomie nachzugehen. Vereinzlung und Vergänglichkeit des Individuums klingen hier als Themen an, ohne sich aufzudrängen.

Auch bei der Grafik zeigt sich, dass Buchholz – bei aller formalen Vergleichbarkeit seiner Werke mit denen der Barbizonisten – von der thematischen Ausrichtung her einen anderen Weg einschlägt: Das Stille, Strenge und Geheimnisvolle, nicht das Überbordende, Liebliche oder Wundersame der Natur, wie bei den Franzosen, steht bei ihm im Vordergrund. Buchholz' hochformatige, 1889 entstandene Radierung *Am Abend* (Kat. 84) erinnert an Daubignys Cliché-verre *Le Ruisseau dans la clairière* (Abb. 13) von 1862.³⁶ Doch während Daubigny mit leichtem Strich und einer unverkennbaren Lust am Erzählen nicht nur Büsche und Gestrüpp darstellt, sondern auch zwei kleine Hasen, die aus einem Rinnsal trinken, geht Buchholz konzentriert dem feinen Lineament der Verästelungen einiger weniger, aus dichtem Unterholz aufstrebender Bäume nach, um deren kahle Kronen einige Vögel kreisen. Buchholz legt sich eine Strenge der Darstellung auf, die dem Franzosen fremd ist.

Bereits die Kritiker vor knapp hundert Jahren waren mit dem eigenartigen Phänomen konfrontiert, eine augenscheinliche Nähe der Buchholzschen Kunst zu der der Barbizonisten konstatieren zu müssen, ohne direkte Abhängigkeiten nachweisen zu können. Walther Gensel, einer der Kuratoren der 1905 in Berlin veranstalteten *Ausstellung von Werken Deutscher Landschaftler des 19. Jahrhunderts*, auf der Karl Buchholz mit sechzehn Arbeiten vertreten war, fühlte sich angesichts eines *Herbstlichen Waldes* des Weimarer Meisters an Diaz erinnert, während ihn die Tonschönheit einer *Waldlandschaft* von Buchholz an Daubigny gemahnte. Dennoch musste Gensel feststellen, dass Buchholz offensichtlich keiner Beeinflussung durch die Kunst der Schule von Barbizon unterlegen habe: »Hat Buchholz Bilder von den Meistern von Barbizon gesehen? Seine Freunde verneinen es so bestimmt, dass wir ihnen glauben müssen. Dann haben also ähnliche Vorwürfe in der Natur zu so ähnlichen Kunstwerken geführt.«³⁷

Zu einer ähnlichen Feststellung kam auch ein Jahr später Ferdinand Laban in seiner Rezension der so genannten Jahrtausendausstellung, auf der Buchholz erneut stark vertreten war, u. a. mit seinem Meisterwerk *Frühling in Ehringsdorf* (Kat. 1) aus den frühen 1870er Jahren: »Sein *Frühling in Ehringsdorf* bringt wirkliche Frühlingsstimmung mit Dorfluft und Vogelgezwitscher, als ob sich ein allerdings recht geringer! – Ansiedler von Barbizon damals nach Weimar verirrt hätte. Doch ist irgend ein unmittelbarer Zusammenhang dieses Weimarerers mit französischen Vorbildern weder nachzuweisen noch anzunehmen.«³⁸

Am einsichtigsten charakterisierte Hans Rosenhagen 1907 in zwei Essays das Verhältnis der Kunst des Weimarer Meisters zu der der Schule von Barbizon. Nicht mehr als eine »Gefühlsparallele« habe zwischen Buchholz und seinen französischen Landschafterkollegen bestanden.³⁹ In der Landschaftsauffassung unterscheide sich der Deutsche deutlich von den Franzosen: »Buchholz schuf in seinen Landschaften die entzückendsten lyrischen Gedichte voll duftiger Stimmung; nicht mit der Energie und Kraft eines Rousseau, nicht in der weichen, die Sinne bezaubernden, graziösen Art von Corot, sondern mit der keuschen Hingabe eines gefühlvollen Deutschen, der mit seinem ganzen Herzen an der Scholle hängt, die ihn gebar.«⁴⁰

Tatsächlich geht Buchholz' Kunst thematisch in eine andere Richtung als die seiner französischen Kollegen. Die Berührung mit der Malerei der Barbizonisten blieb für die künstlerische Entwicklung des Deutschen ohne tiefere Bedeutung. Barbizon gab Buchholz jedoch die Gewissheit, mit seiner Landschaftsmalerei in einem großen, europäischen Traditionszusammenhang zu stehen.

Anmerkungen

- 1 Schulte vom Brühl, *Neue Veränderungen an der weimarschen Kunstschule*, in: *Kunstchronik* 16, 1881, Nr. 38, 7. Juli 1881, Sp. 609–611, Sp. 610f.
- 2 Ludwig Pietsch, *Die Düsseldorfer Kunst- und Gewerbeausstellung (IV)*, in: *Die Gegenwart* 9, 1880, S. 40–43, S. 40
- 3 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Hochschule für bildende Kunst Nr. 1–2, fol. 40–53: Statuten der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule vom 21. Januar 1874
- 4 Siehe z. B. das Reglement der Düsseldorfer Akademie, das seit 1831 in Kraft war: *Zweck, Einrichtung und Lehrplan der Akademie*, in: Rudolf Wiegmann, *Die königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit*, Düsseldorf 1856; wieder abgedruckt in: Kat. zur Ausst.: *Die Düsseldorfer Malerschule*, Kunstmuseum Düsseldorf, 13.5.–8.7.1979, Mathildenhöhe Darmstadt, 22.7.–9.9.1979, Düsseldorf 1979, S. 209–214
- 5 Zusammen mit Frau Dr. Dreißiger, Leipzig, bereitet der Verfasser eine Hagen-Monografie auf der Grundlage des 1998 gesichteten und der *Stiftung Weimarer Klassik* zur treuhänderischen Verwahrung übergebenen Nachlasses von Theodor Hagen vor. Siehe: Hendrik Ziegler, Christa-Maria Dreißiger, »...er ist nicht allein bedeutend, er ist groß.« *Der Nachlaß Theodor Hagen*, Aus dem Goethe-Nationalmuseum, Faltblatt Nr. 5/1998
- 6 Hitzeroth (1988), S. 370f.
- 7 *Niedergrunstedt*, 1888, Öl auf Holz, 49 x 76,5 cm, bezeichnet unten rechts: Paul Baum 1888, Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 68 44; Kat. Mus. Erfurt (1961), Nr. 4; Scheidig (1991), Abb. S. 124
- 8 Scheidig (1991), S. 90
- 9 Hendrik Ziegler, »Klein Paris« in Weimar. *Die Weimarer Malerschule und der französische Impressionismus*, in: Kat. zur Ausst.: *Aufstieg und Fall der Moderne. Weimar – ein deutsches Beispiel 1890 bis 1900*, Kunstsammlungen zu Weimar, 9.5.–1.8.1999, Ostfildern-Ruit 1999, S. 14–25, S. 21f.
- 10 Kat. Ausst. Würzburg (1983), S. 4–11
- 11 *Herbstwald bei Bonnländ*, 1885, Öl auf Lwd., 90 x 118 cm, bezeichnet unten rechts: Gleichen-Russwurm 85, Städtische Galerie Würzburg, Inv.Nr. E 2882 – Siehe in diesem Zusammenhang auch die folgenden, ebenfalls in der Städtischen Galerie Würzburg befindlichen Bilder: *Waldstraße mit Bäuerinnen im Vorfrühling*, 1875, Öl auf Lwd., 85 x 127 cm, bezeichnet: Gleichen-Rußwurm G. R. Weimar 75 April, Inv.Nr. E 3413 – *Weiden im Februar*, Öl auf Lwd., 48 x 66,5 cm, nicht bezeichnet, Inv.Nr. E 2762
- 12 Lindemann (1946), S. 13
- 13 *Im Webicht bei Weimar*, 1888, Öl auf Lwd., 37 x 29,5 cm, bezeichnet unten links: CR, Angermuseum Erfurt, Inv.Nr. 3434; Kat. Mus. Erfurt (1961), Nr. 225; Vogt (1978), Nr. 89 – Siehe auch die folgenden, 1888 entstandenen Bilder: *Der Wilde Graben bei Weimar im Spätherbst*; Vogt (1978), Nr. 74; Kat. Ausst. München (1996/1), Nr. 8 – *Waldweg im Winter*; Vogt (1978), Nr. 75 – *Im Wilden Graben bei Weimar*; Vogt (1978), Nr. 73
- 14 Siehe vor allem die zahlreichen, seit 1877 in den Mappen des Weimarer Radiervereins veröffentlichten Radierungen Weichbergers, deren Titel allein schon – etwa *Waldinneres*, *Abend nach dem Regen*, *Regenwetter*, *Buchenwald* usw. – auf eine enge Verwandtschaft mit Buchholz hindeuten (Kat. Ausst. Weimar (1980/2), Jg. 1877ff.).
- 15 Kat. Ausst. Weimar (1980/2), Jg. 1884, Nr. 11: *Regenwetter*, 15,3 x 24,0 cm, bezeichnet unten rechts: P Tübbecke Weimar 1884 (spiegelverkehrt)
- 16 Siehe neben vielem anderen etwa die Radierung *Im Wald* (Kat. Ausst. Weimar (1980/2), Jg. 1889, Nr. 3) oder das Gemälde *Sommerliches Waldstück* von 1908 im Thüringer Museum Eisenach (Inv.Nr. A 2/272).
- 17 Hoffmann-Fallersleben (1909), S. 575
- 18 Siehe die Abbildungen in Schrader (1922)
- 19 *Auf dem Schnepfenstand (Waldlandschaft)*, 1886, Öl auf Lwd., 79 x 122 cm, bezeichnet: E. Zschimmer 1886, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv.Nr. G 2236
- 20 Siehe etwa ihre 1895 publizierte Radierung *Motiv bei Ostende* (Kat. Ausst. Weimar (1980/2), Jg. 1895, Nr. 5), wo ein gestrandetes Schiffswrack Vergänglichkeit und zeitliche Beschränktheit alles Gewordenen verdeutlicht. – Zu Buchholz' Symbolismus siehe weiter unten in diesem Aufsatz.
- 21 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, HA A XXVI, No. 1976, Tagebuch Carl Alexander, 17.2.1880: »Été à l'atelier Buchholz qui a un grande finesse d'observation et de toucher.« – Den Hinweis auf diese Textstelle verdanke ich Frau Dr. Angelika Pöthe, Jena.
- 22 Hoffmann-Fallersleben (1909), S. 575
- 23 Rosenhagen (1907/2), S. 290: »Buchholz liebte es nämlich, seine Bilder mit dem Spachtel auf die Leinwand zu bringen, dann zu schleifen und auf dieser Untermalung lasierend und zeichnend die Feinheiten zu geben. Diese Methode erklärt die erstaunliche Durchbildung seiner Schöpfungen, [...]« – Siehe auch: Rosenhagen (1907/1), S. 59 – Buchholz' Bild *Park- eingang in Tiefurt* (Kat. 10) in den Weimarer Kunstsammlungen ist ein gutes Beispiel für diese Arbeitstechnik.

- 24 Ziegler (1999), Kap. V, S. 164ff.
- 25 [o.A.] [= Franz Hoffmann-Fallersleben?], *Karl Buchholz*, in: *Zeitung Deutschland* 41. Jg., Nr. 243, 30.6.1889 – *Rosenhagen* (1907/2), S. 289f. – Lindemann (1946), S. 14f. – Scherf (1990), S. 3857
- 26 Lindemann (1946), S. 13
- 27 Scheidig (1991), S. 83 – Scherf (1990), S. 3856
- 28 Siehe: Kat. zur Ausst.: *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. »Les amis de la nature«*, hg. von Christoph Heilmann, Michael Clarke und John Sillevs, Haus der Kunst München, 4.2.–21.4.1996, München 1996
- 29 Scheidig (1960), S. 19 – *Zeitung Deutschland* 30. Jg., Nr. 8, 9.1.1878 – Schulte vom Brühl, *Von der Kunstausstellung (Zur Eröffnungsausstellung in der Permanenten)*, in: *Weimarische Zeitung*, Nr. 9, 12.1.1881
- 30 Lilli Martius, Ethe und Hans-Jürgen Stubbe, *Der Maler Hans Peter Feddersen. Leben, Briefe, Gemäldeverzeichnis*, (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 10), Neumünster 1966, S. 35
- 31 *Meine Seel in der Welt*. Bekenntnisbuch vom Maler und Predigerbruder Benedikt Momme Nissen, Freiburg i. Br. 1941, S. 84
- 32 Lindemann (1946), S. 8 und S. 19f. Nr. 3 und 4 – *Rosenhagen* (1907/1), S. 56 – *Rosenhagen* (1913), S. 48 – Hoffmann-Fallersleben (1909), S. 576 – Siehe dazu ausführlich: Ziegler (1999), Kap. III, Abschnitt 3.3, S. 102f.
- 33 Spätestens mit der von Eduard Schleich d. Ä. organisierten I. Internationalen Kunstausstellung in München von 1869, auf der in großer Zahl Arbeiten von Camille Corot, Charles-François Daubigny, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Jules Dupré, Nacisse Diaz de la Peña, Alexandre-Gabriel Decamps, Constant Troyon und Gustav Courbet gezeigt werden konnten, wurde die Leistungen der Meister von Barbizon in weiten Künstlerkreisen bekannt. Anschließend wurden regelmäßig im deutschsprachigen Raum Arbeiten der Barbizonisten gezeigt, 1873 auf der Weltausstellung in Wien, dann auf den Internationalen Kunstausstellungen von 1879, 1883 und 1888 in München. 1881 waren druckgrafische Arbeiten unter anderem von Corot, Jacque und Millet in der Berliner Nationalgalerie zu sehen.
- 34 Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789 zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*, Leipzig 1867, bes. S. 745ff. und S. 620ff. – Anton Teichlein, *Theodor [sic] Rousseau und der »Paysage intime«*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 3, 1868, S. 281–289 – Franz von Reber, unter Mitwirkung von Friedrich Pecht, *Geschichte der Neueren deutschen Kunst. Nebst Excursen über die parallele Kunstentwicklung der übrigen Länder germanischen und romanischen Stammes*, 3. Bde., Leipzig 1876, 2. völlig überarb. Aufl. Leipzig 1884, Bd. III, S. 27–29 – Adolf Rosenberg, *Geschichte der modernen Kunst*, 2 Bde., Leipzig 1884, 2. ergänzte Ausgabe, Leipzig 1894, Bd. I, S. 348–355 und S. 365–369
- 35 Karl Buchholz, *Lichter Wald im Herbstnebel (Webicht bei Weimar)*, Öl auf Lwd., 82 x 116 cm, bezeichnet unten rechts: K. Buchholz W. 88, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv.Nr. G 396 – Paul Huet, *Waldinneres*, Öl auf Lwd., 130 x 97 cm, bezeichnet unten links: Paul Huet, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1167–1975/9; Kat. zur Ausst.: *Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkung*, Kunsthalle Bremen, 6.11.1977 – 22.1.1978, Bremen 1977, Nr. 68, Tafel III
- 36 Kat. Ausst. Weimar (1980/2), Jg. 1889, Nr. 5: Am Abend, Radierung, 22,2 x 15,8 cm; Scheidig (1991), Abb. S. 84 – *Le Ruisseau dans la clairière*, 1862, Cliché-verre, 18,2 x 15,5 cm; Delteil (1921), Nr. 137; André Parinaud, *Les peintres et leur école Barbizon. Les origines de l'impressionnisme*, Vaduz 1994, Abb. S. 88
- 37 Walther Gensel, *Die Ausstellung von Werken deutscher Landschaftler in Berlin*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. 16, 1905, S. 309–322, S. 320f. – Kat. Ausst. Berlin (1905), S. 100
- 38 Ferdinand Laban, *Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung (IV)*, in: *Kunst für Alle* 21, 1905/06, S. 337–346, S. 344
- 39 *Rosenhagen* (1907/1), S. 57
- 40 *Rosenhagen* (1907/2), S. 286 – Zu der in der Wilhelminischen Kunstkritik häufig zu findenden Charakterisierung der deutschen Kunst als besonders gefühl- und gehaltvoll im Gegensatz zur technisch brillanten, aber seelisch kalten französischen Kunst siehe: Christoph Engels, *Auf der Suche nach einer »deutschen« Kunst. Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik*, Phil. Diss. Bonn 1997, Weimar 1997, S. 60, Anm. 133