

## Vom »Genie« zum »Märtyrer« Karl Buchholz und die Kunstkritik\*

Hendrik Ziegler

Die öffentliche Wertschätzung der Kunst von Karl Buchholz unterlag bereits zu Lebzeiten des Künstlers merklichen Schwankungen, eine Erscheinung, die sich auch über den Tod des Malers hinaus bis in die 1920er Jahre fortsetzen sollte. Galt Buchholz noch Ende der 1870er Jahre als das »Genie« der Weimarer Malerschule, so wurde er in den 1880er Jahren, trotz beständiger Ausstellungstätigkeit, von der überregionalen Kunstkritik so gut wie nicht mehr wahrgenommen. Der Selbstmord des Künstlers 1889 erregte nur noch bei den Weimarer Malerkollegen Aufsehen. Erst auf der Sonderausstellung deutscher Landschaftsmaler 1905 und der groß angelegten so genannten Jahrhundertausstellung von 1906, beide in Berlin, kam es zu einer Wiederentdeckung der künstlerischen Leistungen von Karl Buchholz, was beim Kunsthandel eine regelrechte »Buchholz-Euphorie« auslöste. Bedeutende Museen wie Hamburg und Berlin erwarben damals ihre ersten Buchholz-Gemälde. Von Kritikern und Kunsthistorikern wurde Buchholz nun als ein wichtiger Repräsentant des Frühimpressionismus erkannt und schließlich sogar als dessen »Märtyrer« charakterisiert, der durch die Ignoranz des Publikums in den Freitod getrieben worden sei. Gleichzeitig begann man, in Buchholz einen Thüringer Heimatmaler zu sehen, dessen handwerklich solide und im Motivischen eindeutig bestimmbar Kunst positiv abstehe gegen die als immer unverständlicher empfundene zeitgenössischen Kunst. Dies ging 1919 so weit, dass konservative-reaktionäre Kreise in Weimar versuchten, Buchholz' Malerei gegen den durch das Staatliche Bauhaus vertretenen Modernismus auszuspielen. Erst in den durch Walther Scheidig seit dem Ende des zweiten Weltkriegs intensiv betriebenen Forschungen zur Weimarer Malerschule sollte nüchterner über die künstlerischen Leistungen von Karl Buchholz geurteilt werden.

### Die Buchholz-Rezeption bis 1900

»Dann besuchten wir das Genie jener Weimarer Zeit, den Landschaftsmaler Buchholz. Er lebte still, melancholisch und zurückgezogen. In seinem Atelier standen viele Bilder kleinen Formats, welche gerade zu jener Zeit von der Kritik so gelobt wurden. Die Kritiker

\* Die folgenden Ausführungen entstammen größtenteils meiner im April 1999 an der Freien Universität Berlin bei Prof. Dr. Werner Busch vorgelegten Dissertation: *Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus*, die demnächst im Druck erscheinen wird.

Unzählige Anregungen verdanke ich Herrn Eckart Kibling und Frau Mechthild Lucke, für deren freundschaftliche Hilfe ich mich an dieser Stelle nochmals ausdrücklich bedanken möchte. Herr Dr. Thomas Föhl von den Kunstsammlungen zu Weimar machte mich auf die dortigen Archivbestände aufmerksam. H. Z.

nannten die Bildchen so sinnig ›die Natur im Morgenkleid‹«. Diese zeitgenössische Einschätzung zu Karl Buchholz überliefert Lovis Corinth in seinen Lebenserinnerungen, nachdem er Weimar im Juli 1878 zusammen mit seinem Königsberger Akademieprofessor Otto Günther, der einst selbst Schüler an der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule in Weimar gewesen war, besucht hatte.<sup>1</sup>

Tatsächlich stand Buchholz bereits Ende der 1870er Jahre auf dem Höhepunkt seiner allgemeinen Anerkennung, obwohl er zu dieser Zeit erst auf eine nur knapp zehnjährige Ausstellungstätigkeit zurückblicken konnte. 1870 hatte er in Weimar, 1871 in Dresden debütiert.<sup>2</sup> Der bis dahin größte Erfolg für den jungen Künstler war sicherlich seine Beteiligung an der Wiener Weltausstellung von 1873 gewesen.<sup>3</sup> Wahrscheinlich hatte ihm sein erstes, um 1872 entstandenes Hauptwerk, der sogenannte *Frühling in Ehringsdorf* (Kat. 1), den er 1872 in der Weimarer Kunstschule und auf der Dresdner Akademie-Ausstellung gezeigt hatte, die Entsendung nach Wien eingebracht.<sup>4</sup> Die erste bisher nachweisbare Erwähnung zur Kunst von Karl Buchholz in der überregionalen Presse erschien allerdings erst 1874 – zu dem Gemälde *Dorfpartie aus Thüringen*, mit dem sich Buchholz erstmals auf der Berliner Akademie-Ausstellung präsentierte. Gustav Floerke, der Sekretär der Weimarer Kunstschule, lobte das gezeigte Bild kurz in seiner Ausstellungsbesprechung.<sup>5</sup> Negativ fiel dagegen die Kritik an dem im Jahr darauf im Berliner Kunstverein gezeigten *Kyffhäuser*-Gemälde aus, in dem sich der Maler erstmals an einem Landschaftsmotiv mit geschichtlichen Konnotationen versuchte (vgl. Kat. 45). Getadelt wurde vor allem die altmeisterlich anmutende Kompositionsweise: die bildbeherrschende, von rechts nach links in die Tiefe führende Raumdiagonale und die konventionelle Staffelung der Landschaftsgründe im Wechsel von Hell und Dunkel.<sup>6</sup>

Die wohl einsichtigsten Kommentare zur Kunst von Karl Buchholz erschienen 1876 bezüglich der 50. Berliner Akademie-Ausstellung, auf der der Weimarer mit zwei Waldlandschaften vertreten war. Gustav Floerke, der sich erneut zu Buchholz äußerte, erkannte sehr genau, dass der Künstler nicht selten in seinen Landschaftsbildern über die unmittelbare Naturdarstellung eine sich erst beim Malvorgang konkretisierende, abstrakte Bildordnung legt.<sup>7</sup> Adolf Rosenberg, einer der einflussreichen Kunstkritiker der Reichshauptstadt, brachte schließlich in seiner Rezension der Ausstellung die Merkmale der jungen Weimarer Malerschule, als deren wichtigster Repräsentant Buchholz gelten darf, auf den Punkt: »Die Weimaraner nehmen in der Kohorte der Realisten den linken Flügel ein. Sie sind starke Ultras und suchen die Natur am liebsten im Négligé auf. Eine trübe Herbststimmung, ein sprossender Wald im Vorfrühling, nackte Birken und magere Wiesen, verfallene Bauernhütten und kotige Landstraßen – das sind die Requisiten, aus denen die Weimaraner ihre Bildchen zusammensetzen. Einige Wenige bringen gelegentlich etwas Erfreuliches zu Stande, wie Buchholz oder Malchin in einer hübschen Winterlandschaft.«<sup>8</sup> Es scheint nicht abwegig anzunehmen, dass sich Corinths bereits erwähntes Diktum aus der zeitgenössischen Kunstkritik, Buchholz habe ›die Natur im Morgenkleid‹ malen wollen, auf diese Ausstellungsrezension Rosenbergs bezieht.

Zwei Jahre später, 1878, soll sich Buchholz an der in Paris abgehaltenen Weltausstellung mit einem Gemälde *Wald Ende Oktober* beteiligt haben.<sup>9</sup> Nach Ansicht Hans Rosenhagens hätte das dort gezeigte Bild sogar in der französischen Presse Aufsehen erregt.<sup>10</sup> In den Katalogen zur Weltausstellung ist das Bild allerdings nicht aufgeführt. Doch hat sich

ein Brief der Ausstellungsleitung der deutschen Abteilung an Theodor Hagen, den Direktor der Weimarer Kunstschule, erhalten, worin diesem klargemacht wird, dass – sollte Weimar zwei Gemälde von Albert Brendel in Paris ausstellen wollen – man entweder das vorgesehene Bild von Friedrich von Schennis oder das von Karl Buchholz zurückweisen müsse.<sup>11</sup> Nun waren Brendel und von Schennis auf der Weltausstellung präsent und wurden auch von der französischen Kritik rezensiert.<sup>12</sup> Es ist daher anzunehmen, dass man das ausgewählte Buchholz-Gemälde gar nicht nach Frankreich sandte, dies dem Künstler aber verschwie, was schließlich zu den späteren Missverständnissen führte.

Ende der 1870er Jahre gelangte die Weimarer Landschaftsmalerei auf den wichtigsten deutschen Ausstellungen zur allgemeinen Anerkennung. Bezüglich der umfangreichen II. Internationalen Kunstausstellung in München 1879 druckte die Weimarer Lokalzeitung eine Rezension aus der *Frankfurter Presse* ab, in der der »energische Aufschwung« gewürdigt wurde, den Weimar durch die Landschafterschule unter Führung des Kunstschuldirektors Theodor Hagen genommen habe. Die »Intimität der Natur« habe in den Bildern der wichtigsten Vertreter der Schule »vollendeten Ausdruck« gefunden. Buchholz' Ausstellungsbeitrag wurde allerdings nur unter einer Reihe weiterer lobenswerter Arbeiten anderer Weimarer Landschaftler aufgeführt.<sup>13</sup> Auch Gustav Floerke äußerte sich nur knapp zu den »liebvollen grauen Malereien« von Karl Buchholz, nachdem er zuvor zu den Arbeiten Theodor Hagens, Carl Rettichs, Ludwig von Gleichen-Russwurms und Eduard Weichbergers ausführlicher Stellung genommen hatte.<sup>14</sup> Die Tendenz, Buchholz' Beiträge nur noch cursorisch zu erwähnen, sollte sich beständig fortsetzen. 1880, bezüglich der IV. Allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Düsseldorf, äußerte der Berliner Kritiker Ludwig Pietsch die Ansicht, die Weimarer Landschafterschule bestehe »ehrentvoll den Wettkampf mit jeder anderen deutschen«. <sup>15</sup> Die beiden von Buchholz gezeigten Bilder wurden allerdings nur in einer einzigen Rezension von Otto Baisch kurz erwähnt.<sup>16</sup>

Trotz beständiger, ja gesteigerter Ausstellungsbeteiligung des Künstlers in Berlin, München, Dresden, Düsseldorf und Wien, wurde Buchholz in den 1880er Jahren in der Fachpresse so gut wie nicht mehr erwähnt.<sup>17</sup> Nur in den Lokalblättern fanden seine in Weimar ausgestellten Werke noch eine, im Übrigen durchaus kontroverse, Besprechung.<sup>18</sup> Dieser Rückgang in der insgesamt schon bescheidenen Rezensionshäufigkeit und -ausführlichkeit wird mehrere Gründe gehabt haben. Die zunehmende Behauptung der Pleinairmalerei als gängige Maltechnik wird dazu beigetragen haben, den einst fortschrittlichen Charakter der Buchholzschen Kunst in den Hintergrund treten zu lassen. Zudem war Buchholz auf seinem Spezialgebiet – den Waldlandschaften – einer steigenden Zahl an Konkurrenten ausgesetzt.<sup>19</sup> Wohl versäumte er, angesichts dieser Entwicklung sein Motivrepertoire zu erweitern, was bei Publikum und Kritikern zu einer gewissen Gewöhnung geführt haben wird.

Der Selbstmord des Künstlers im Mai 1889 blieb denn auch ohne überregionales Echo. Lediglich das Großherzogliche Museum in Weimar veranstaltete eine umfangreiche, in finanzieller Hinsicht allerdings nicht sehr erfolgreiche Verkaufsausstellung des künstlerischen Nachlasses von Karl Buchholz.<sup>20</sup> In der Weimarer Zeitung *Deutschland* erschien ein anonymes Nachruf auf den Künstler.<sup>21</sup>

Nach der Weimarer Nachlass-Ausstellung vom Juni 1889 wurde es still um die Werke des Malers. Lediglich 1890 wurden vier Arbeiten von Karl Buchholz in der örtlichen

*Permanente Kunstausstellung* gezeigt.<sup>22</sup> Erst 1899 waren wieder einige seiner Werke außerhalb Weimars zu sehen. Anfang des Jahres fand eine Sonderausstellung Weimarer Künstler im Sächsischen Kunstverein in Dresden statt, auf der sich unter den 120 gezeigten Arbeiten auch zwei aus der Hand von Karl Buchholz befanden.<sup>23</sup> Nur einige Monate später wurden im Künstlerhaus des Vereins Berliner Künstler, das erst im Vorjahr eröffnet worden war, kurz hintereinander zwei Ausstellungen zur Weimarer Kunst veranstaltet. Der nun schon betagte Berliner Kunstkritiker Ludwig Pietsch, der den neuesten impressionistischen Tendenzen an der Weimarer Kunstschule ablehnend gegenüberstand, lobte vor allem die Landschaftsmaler aus der Frühzeit der Schule, Otto von Kamecke, Friedrich von Schennis, Hans-Peter Feddersen, Paul Tübbecke, Eduard Weichberger und Karl Buchholz, an dem er die Innigkeit der Empfindung hervorhob, die, gepaart mit einem genauen Naturstudium, den Künstler besonders geeignet zur Schilderung der heimatlichen deutschen Landschaft gemacht habe.<sup>24</sup> Hier beginnt die Charakterisierung der Buchholzschen Malerei als besonders heimatnah und deutsch, die in der Folgezeit immer wieder aufgegriffen werden sollte.

### **Buchholz-Renaissance seit der Jahrhundertwende**

Zwei Berliner Ausstellungen in den Jahren 1905 und 1906 brachten den eigentlichen Durchbruch in der Wertschätzung von Karl Buchholz. 1905 wurde als *historische Abteilung* der Großen Berliner Kunst-Ausstellung im Landes-Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof eine umfangreiche Sonderausstellung deutscher Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts gezeigt, auf der Buchholz ausnehmend stark, mit sechzehn Arbeiten, vertreten war.<sup>25</sup> Auf der im darauf folgenden Jahr in der Nationalgalerie veranstalteten so genannten Jahrhundertausstellung, die sich zum Ziel gesetzt hatte, die deutsche Kunstentwicklung von 1775 bis 1875 nachzuzeichnen, wurden elf Arbeiten von Buchholz gezeigt.<sup>26</sup> Darüber hinaus stellte man 1906 in der im Rahmen der Großen Berliner Kunst-Ausstellung stattfindenden *Retrospektiven Ausstellung 1856–1886* nochmals zwölf Werke von Buchholz aus.<sup>27</sup>

Die Berliner Ausstellung von 1905 zur deutschen Landschaftsmalerei brachte bereits im Vorfeld der Jahrhundertausstellung die Wiederentdeckung einiger in Vergessenheit geratener deutscher Landschaftsmaler. Vor allem Caspar David Friedrich wurde erstmals in seiner historischen Bedeutung erkannt.<sup>28</sup> Zu den weiteren Entdeckungen der Ausstellung gehörte auch »der prächtige Weimaraner Buchholz«. <sup>29</sup> Dabei lag der Schwerpunkt der Ausstellung noch merklich auf der akademisch-idealistischen Landschaftsmalerei. Künstler wie Friedrich Preller d. Ä., Heinrich Franz-Dreber, Carl Friedrich Lessing und Andreas Achenbach standen mit umfangreichen Werkgruppen im Mittelpunkt der Ausstellung, was denn auch von der liberalen Kritik moniert wurde.<sup>30</sup> Dass Buchholz auf der Ausstellung so gut vertreten war, wird seinem ehemaligen Weimarer Malerfreund Franz Hoffmann-Fallersleben zu verdanken gewesen sein, der zusammen mit Walther Gensel und Friedrich Kallmorgen zur Ausstellungsleitung gehörte. Hoffmann-Fallersleben besaß eine der umfangreichsten Buchholz-Sammlungen, auf die in den nächsten Jahren immer wieder zu Ausstellungszwecken zurückgegriffen wurde.<sup>31</sup> Aus seinem Besitz stammte auch das Bild *Aus der Goldenen Aue*, das die Nationalgalerie Berlin bei dieser Gelegenheit erwarb.<sup>32</sup>

In der Wertschätzung der Buchholz'schen Kunst war man sich in den verschiedenen Lagern der Kunstkritiker einig, setzte jedoch jeweils andere Schwerpunkte. Walther Gensel, ein Anhänger der akademisch-klassizistischen Landschaftsauffassung, sah in Buchholz vor allem den Vertreter einer gediegenen Tonmalerei, der die Verbindung zur Tradition noch nicht aufgegeben habe. Er hob daher diejenigen Werke hervor, die in Aufbau und Farbgestaltung klassischen Vorbildern folgten, etwa *Aus der Goldenen Aue* von 1874 oder *Hörselberg* von 1876. Letzteres Bild, mit seiner dunklen Vordergrundgestaltung, seiner in die Ferne führenden Raumdiagonale und seiner altmeisterlichen Lasurtechnik erinnerte ihn an Claude Lorrain.<sup>33</sup> Die der Pleinairmalerei und dem Impressionismus nahe stehenden Rezensenten wie Schwedeler-Meyer und Heilbut kritisierten gerade diese Kompositionen als konventionell und lobten diejenigen Bilder, in denen sie Licht und Luft eingefangen sahen, wie etwa bei der *Windmühle* von 1889.<sup>34</sup> Es wird sich zeigen, dass Buchholz' Erfolg über die nächsten fünfzehn Jahre gerade darauf beruhte, dass man in ihm sowohl einen Vertreter einer traditionellen als auch einen Vorläufer einer neuen Kunstauffassung zu sehen vermochte.

Alle Kritiker stimmten darin überein, dass das tragische Ende des Malers auf die fehlende Anerkennung durch das Publikum zurückzuführen sei.<sup>35</sup> Die antiakademisch orientierten Kritiker erhoben jedoch moralische Anklage gegen das Publikum. Schwedeler-Meyer schrieb: »Dass der Schöpfer solcher Bilder im Jahre 1889 aus Not sein Leben freiwillig enden musste, ist wohl eine der schärfsten Anklagen gegen die kunstliebende Mitwelt.«<sup>36</sup> Heilbut rief bezüglich Buchholz' frühem Gemälde *Frühling in Ehringsdorf* aus: »Er schildert in dem Bilde den Frühling, das Singen der Vögel mit überraschender Schönheit und Fülle des Tons. Und musste so enden!«<sup>37</sup> Buchholz' Stilisierung zum Märtyrer des deutschen Vorimpressionismus sollte zu einem feststehenden Topos in der Buchholz-Biografie werden.<sup>38</sup> Noch 1926 sprach Karl Scheffler vom »Märtyrerschicksal«, das der Weimarer Maler erlitten habe.<sup>39</sup>

Auf der von Januar bis Mai 1906 in der Berliner Nationalgalerie abgehaltenen Jahreshunderausstellung wurde Buchholz endgültig als ein Vorläufer des Impressionismus vereinnahmt. Die Organisatoren, allen voran der Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo von Tschudi, sein Hamburger Kollege Alfred Lichtwark und der renommierte Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe, strebten mit dieser Ausstellung nichts Geringeres als eine Revision der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts an: Die »blutlose Gedankenkunst« eines Peter von Cornelius und seines Umkreises – so schreibt Hugo von Tschudi in seiner Einleitung zur Ausstellung – sei schließlich durch eine auf das Malerische ausgerichtete, individualistische Kunstauffassung überwunden worden. Diese außerakademische Maltradition, die neben der staatlich geförderten, idealistischen Kunstauffassung das gesamte 19. Jahrhundert durchzogen habe, solle aufgedeckt und zur Ausstellung gebracht werden.<sup>40</sup> In Adolf Lier und der Münchner Landschafterschule, dem Leibl-Kreis und dem jungen Max Liebermann seien »die Anfänge einer mit stetiger Sicherheit zur impressionistischen Farbenpotenz hinführenden Entwicklung zu erkennen«.<sup>41</sup>

Tschudis teleologisches Entwicklungsmodell, nach dem die Kunst des 19. Jahrhunderts im Impressionismus gipfelte, bedingte, dass man eine Vielzahl der in der Ausstellung gezeigten Künstler als Wegbereiter und ihre Werke als Stufen dieser vorgegebenen Entwicklung ansah.<sup>42</sup> Auch Buchholz wurde nun »impressionistisch« gesehen und seine Fähigkeiten

in der Schilderung des Lichts und der atmosphärischen Erscheinungen sowie seine teilweise großzügige Allaprimatechnik besonders hervorgehoben. Franz Dülberg schrieb in seiner Ausstellungsrezension: »Der Weg geht bei ihm direkt vom Auge zur Ölfarbe ohne Vermittlung der Zeichnung. Die Malweise ist ölig und breit, dabei plastisch, die Motive ganz einfach, das Verständnis für die Vorgänge der Luft und des Lichtes von ungewöhnlicher Stärke.«<sup>43</sup> Richard Hamann schwelgte bezüglich der *Landschaft mit Mühle* von 1876: »[...] wundervoll der pfützige, aufgeweichte Boden [...], alles ist ganz in freier Luft, atmosphärisch gesehen, großzügig im Einzelnen, ohne je im Ganzen unklar zu sein.«<sup>44</sup>

In der Folge der Jahrhundertausstellung wurde Buchholz mehrfach in Überblicksdarstellungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts aufgenommen. Indem man bestimmte Aspekte seiner Biografie besonders betonte – sein Außenseitertum, sein Scheitern an der Ignoranz des Publikums, sein aufrichtiges Studium vor der Natur, seine Ansätze zur Hellmalerei – passte man ihn ein in einen im Impressionismus gipfelnden Entwicklungsstrang der Kunst des 19. Jahrhunderts.<sup>45</sup>

- Buchholz war bereits durch den erwähnten Ankauf eines seiner Werke für die Berliner Nationalgalerie aus der Landschafterausstellung von 1905 »museumsfähig« gemacht worden. Nun erwarb die Nationalgalerie ein zweites Buchholz-Gemälde hinzu, den ausgestellten *Frühling in Ehringsdorf* (Kat. 1) aus dem Besitz Hoffmann-Fallerslebens.<sup>46</sup> 1906 kaufte auch die Hamburger Kunsthalle ihr erstes Buchholz-Gemälde, das auf der Jahrhundertausstellung gezeigte, 1876 entstandene Bild *Vorfrühling im Webicht bei Weimar* (Kat. 29).

### **Buchholz-Euphorie nach der Jahrhundertausstellung von 1906**

Nach der *Jahrhundertausstellung* kam es zu einer wahren »Buchholz-Euphorie«. Daran war der Kunsthandel maßgeblich beteiligt. Im Februar 1907 veranstaltete die Berliner Galerie Mathilde Rabl eine an die hundert Bilder, Aquarelle und Zeichnungen umfassende Buchholz-Ausstellung.<sup>47</sup> Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle, nutzte die Gelegenheit zum Erwerb eines zweiten Buchholz-Gemäldes für sein Haus, das 1889 datierte Bild *Letzter Schnee*.<sup>48</sup>

Kurz darauf, im Mai 1907, wurde in Dresden in der Galerie Ernst Arnold eine Gedächtnis-Ausstellung für Ferdinand von Rayski und Karl Buchholz veranstaltet, auf der 40 Werke des Weimarerers gezeigt wurden. Die Einführung zum Katalog schrieb der Berliner Kunsthistoriker und -kritiker Hans Rosenhagen.<sup>49</sup> Rosenhagen betonte in seinem Katalogbeitrag den bei Buchholz so engen Zusammenhang von Werk und Seelenlage des Künstlers, ein Interpretationsansatz, der später immer wieder aufgegriffen werden sollte.<sup>50</sup> 1907 und 1908 erschienen noch zwei weitere Aufsätze zu Karl Buchholz aus der Feder Rosenhagens.<sup>51</sup>

Die Reihe an Beiträgen und Ausstellungen zu Karl Buchholz setzte sich bis zum Ende des ersten Weltkriegs fort: 1909 verfasste Franz Hoffmann-Fallersleben seinen umfangreichen, hier im Anhang wiedergegebenen Aufsatz für den *Türmer*, 1911 erschien Egbert Delpys Artikel im *Allgemeinen Lexikon der Künstler*, 1913 ein vierter Aufsatz Hans Rosenhagens in *Velhagen & Klasings Monatsheften*.<sup>52</sup> In Handbüchern und Überblicksdarstellungen fand Buchholz Erwähnung.<sup>53</sup> Im Kunsthandel, etwa in den Berliner Galerien Viktor

Rheins und Fritz Gurlitt, wurden immer wieder Buchholz-Gemälde angeboten.<sup>54</sup> Das Erfurter Angermuseum legte in jenen Jahren unter ihrem seit 1912 amtierenden Direktor Edwin Redslob den Grundstock zu seinem heutigen umfangreichen Bestand an Buchholz-Gemälden.<sup>55</sup>

In Weimar konnte man 1910 und 1912 wieder mehrere Arbeiten von Karl Buchholz sehen.<sup>56</sup> Eine umfangreichere Einzelausstellung mit 53 Gemälden und Zeichnungen sowie einigen Radierungen des Künstlers wurde im Juni–Juli 1916 im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe veranstaltet.<sup>57</sup> Bereits Franz Hoffmann-Fallersleben hatte im Vorfeld der Ausstellung vor zahlreichen in Umlauf befindlichen Buchholz-Fälschungen gewarnt, die durch die angeheizte Konjunktur den Markt überschwemmen.<sup>58</sup> Auch der lokale Ausstellungsrezensent monierte, dass zuviele zweifelhafte, teilweise sogar gefälschte Arbeiten in die Ausstellung aufgenommen worden seien.<sup>59</sup> Jedenfalls förderte die Weimarer Ausstellung aufs Neue die Buchholz-Begeisterung. Die Kunsthandlung Emil Richter in Dresden bat, alle verbleibenden verkäuflichen Bilder der Weimarer Ausstellung übernehmen zu dürfen, da in Dresden eine starke Buchholz-Nachfrage bestehe. Die Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst wollte die Ausstellung als ganze übernehmen.<sup>60</sup> Schließlich waren in Weimar 1918 nochmals zwölf Arbeiten von Buchholz zu sehen, als man des hundertsten Geburtstags des verstorbenen Großherzogs Carl Alexander mit einer Ausstellung von Werken bereits gestorbener Weimarer Maler gedachte.<sup>61</sup>

Die anhaltende Buchholz-Begeisterung seit der Jahrtausendausstellung von 1906 muss vor dem Hintergrund der in den wenigen Jahren bis zum Ende des I. Weltkrieges immer stärker werdenden Ausdifferenzierung der Kunstrichtungen gesehen werden. Dem Expressionismus, Kubismus, Dadaismus und der beginnenden Abstraktion standen in Deutschland Impressionismus, Neoimpressionismus und später Jugendstil gegenüber. Die Rückbesinnung auf einen Altmeister aus der Blütezeit der Pleinairmalerei vermochte sowohl dem Publikum als auch den Kritikern, Galeristen und Museumsleuten einen Ruhepunkt im Kampf der widerstreitenden ›Kunstismen‹ zu bieten. Die Buchholzsche Kunst war konsensfähig. Auf sie konnten sich sowohl reaktionäre als auch progressive Kunstkreise verständigen, vermochte man doch in dem Künstler ebenso den spätromantischen Stimmungsmaler wie den Ahnvater impressionistischer Freilichtmalerei, den tiefgründigen Schilderer deutscher Heimat ebenso wie den naturalistischen Maler der sprödesten Naturerscheinungen zu sehen.

### **Der Weimarer Buchholz-Skandal von 1919**

Zu Anfang der Weimarer Republik nutzten reaktionäre Weimarer Kreise die Popularität der Buchholzschen Kunst zur Bekämpfung des in Weimar neu gegründeten Staatlichen Bauhauses aus, als ihnen im Herbst 1919 durch einen unbedachten Bildverkauf des Weimarer Museums dazu die Möglichkeit geboten wurde.

Ende August 1919 ergab sich für den erst seit kurzem amtierenden Weimarer Museumsdirektor Wilhelm Köhler die Gelegenheit, das 1882 entstandene Gemälde *Herbstlicher Wald* von Karl Buchholz (Abb. 14), das das Museum 1885 aus der *Permanenten Kunstausstellung* für 800 RM erworben hatte, für 18 000 M zu verkaufen.<sup>62</sup> Nachdem



14 Karl Buchholz,  
*Herbstlicher Wald*

Edwin Redslob, Direktor des Erfurter Angermuseums und ausgewiesener Experte für die Kunst der Weimarer Malerschule, auf Köhlers Anfrage hin zum Verkauf des seiner Einschätzung nach nicht so hochwertigen Bildes geraten hatte, holte sich der Weimarer Museumsleiter Anfang September die Erlaubnis zur Veräußerung des Gemäldes beim Thüringer Kultusministerium ein, wobei er betonte, mit dem Erlös qualitativere Arbeiten von Karl Buchholz erwerben zu wollen.<sup>63</sup> Das Gemälde wurde schließlich an den Weimarer Kunsthändler Paul Westphal für 18 000 M veräußert, der noch eine Gruppe von Bauernfiguren aus Thüringer Porzellan im Wert von 2000 M dazugab.<sup>64</sup>

In der *Weimarer Landes-Zeitung Deutschland* erschien am 28. September ein erster als Leserbrief getarnter Artikel, der den Verkauf eines Bildes aus der ehrwürdigen Epoche Großherzog Carl Alexanders heftig kritisierte.<sup>65</sup> Dort hieß es, das Buchholz-Bild sei für 25 000 M an das Erfurter Museum verkauft worden. Tatsächlich hatte Westphal – natürlich ohne Kenntnis des vorausgegangenen Briefwechsels zwischen Köhler und Redslob – das Bild dem Erfurter Angermuseum angeboten, das den Ankauf auch erwog. Wegen des aufkommenden Presseskandals bat das Weimarer Museum Redslob um Aufschub des Ankaufs, worauf dieser auch sofort einging.<sup>66</sup> Das Bild gelangte schließlich nicht ins Angermuseum.<sup>67</sup> Sein heutiger Verbleib ist unbekannt. Was eine integre Persönlichkeit wie Redslob dazu bewogen haben mag, zuerst seinem Weimarer Kollegen den Verkauf des Buchholz-Gemäldes anzuraten, um es dann selbst zum Ankauf für das von ihm geleitete Museum in Erwägung zu ziehen, bleibt unerfindlich.

In dem erwähnten Zeitungsartikel vom 28. September hieß es noch: »Man wirft weiterhin der Museumsleitung und der ihr vorgesetzten neuen Behörde vor, den mit Gropius, dem Reorganisator der Kunsthochschule bzw. Leiter des neuen Staatlichen Bauhauses sowie mit seinen künstlerischen Mitarbeitern nach Weimar verpflanzten Kubismus usw. protegierenden Geist auf Kosten der alten bewährten weimarerischen Kunst zu bevorzugen und Boden zu schaffen, indem man u. a. den aus dem Verkauf gewonnenen Erlös zum



Ankauf futuristischer Kunstwerke zu verwenden beabsichtigt. Daß in Weimar, dem in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die bedeutendsten Künstler angehörten und ihre Spuren hinterlassen haben, kein Boden für diese hypermodernen Bestrebungen vorhanden ist, wird man an den betreffenden Stellen bald genug erfahren.« Am 30. September erschien eine vom Ministerium überarbeitete Erwiderung des Museums in der Lokalpresse, in der verschwiegen wurde, dass der Bildverkauf von der vorgesetzten Behörde genehmigt worden war; allerdings wurde betont, dass mit dem Verkaufserlös keine Werke der vom Bauhaus in Weimar eingeführten neuen Kunstrichtungen des Kubismus und des Futurismus erworben werden sollten, sondern von vornherein der Ankauf einer höherwertigen Arbeit des Weimarer Meisters geplant gewesen sei. In einem angehängten Kommentar entgegnete die Redaktion der Zeitung, dass diese Absicht der Museumsleitung nicht glaubhaft sei, denn auf dem Kunstmarkt seien außer Fälschungen keine Buchholz-Gemälde mehr zu bekommen. Man habe wohl doch kubistische und futuristische Bilder erwerben wollen.<sup>68</sup>

Die negativen Pressestimmen verstummten auch in den folgenden Tagen nicht. Die Empörung über den Buchholz-Verkauf war Ventil für die heftige Abneigung, ja den aufgestauten Hass, gegen die durch das Bauhaus und die Ausstellungstätigkeit Köhlers in Weimar eingeführten zeitgenössischen Kunstrichtungen.<sup>69</sup> In der Lokalzeitung war zu lesen: »Das Weimarer Publikum revoltiert gegen die moderne Kunst. Es will sich nicht länger expressionistische oder gar futuristische Ausstellungen gefallen lassen.«<sup>70</sup> »In Weimar will man Weimarer und Thüringer Kunst gepflegt sehen, aber keine After- und Dekadenzkunst; [...]«<sup>71</sup> »Künstler und Bürger Weimars! Laßt Euch das nicht länger bieten, daß über unser Edelstes, unser Kleinod so mirnicht, dirnicht von Leuten, die von Kunst recht wenig Ahnung haben, verfügt wird.«<sup>72</sup> Auch Freiin von Freytag-Loringhoven, ehemalige Schülerin von Buchholz und seit 1913 Leiterin des Feuilletons der *Weimarischen Landes-Zeitung Deutschland*, bedauerte den Verkauf, hielt sich aber sonst in ihren Vorwürfen zurück.<sup>73</sup>

Die Kampagne gewann überregionale Dimension, als am 17. Oktober in der *Kunstchronik* ein Beitrag erschien, in dem Köhler erneut vorgeworfen wurde, mit dem Bauhaus zu paktieren und den Buchholz »in Feiningers oder dergleichen« umtauschen zu wollen. Dieser Artikel ist aufschlussreich, denn er benennt die eigentliche Zielscheibe der Pressekampagne: das Bauhaus. Die Ursache für das schwindende Vertrauen weiter Kreise in die Museumsleitung sei in der Kunstschule zu suchen, »die sich jetzt unter Herrn Gropius in ein »Bauhaus« verwandelt hat.« Durch das Bauhaus sei Weimar zu einem »wahren Versuchsgelände neuester Richtungen« verkommen.<sup>74</sup> Köhler forderte daraufhin in der Lokalpresse die Offenlegung der Beweise für die mit Dreistigkeit aufgestellten Behauptungen.<sup>75</sup> In der *Kunstchronik* ließ er eine ausführliche Erwiderung abdrucken, in der er sich dagegen verwahrte, dass man verstorbene Künstler gegen zeitgenössische ausspiele. Der Verkauf des Buchholz-Gemäldes diene dem Ausbau der Buchholz-Sammlung, die »ein Kernstück des seit Monaten vorbereiteten Museums der Thüringischen Malerei« werden solle. Ein Ankauf moderner Kunst sei nicht geplant.<sup>76</sup>

Gleichzeitig ließ sich Köhler von verschiedenen Kunsthändlern aus Frankfurt und Leipzig sowie weiteren Leihgebern Buchholz-Gemälde zuschicken und organisierte im Museum eine kleine Buchholz-Ausstellung.<sup>77</sup> In der Lokalpresse ließ er die Mitteilung drucken, er habe ein Bild aus dem Leipziger Kunsthandel für das Museum erworben, obwohl dieser Ankauf von ihm nur fingiert worden war.<sup>78</sup> Durch die blitzartig inszenierte Buchholz-

Ausstellung war es Köhler gelungen, den Hauptvorwurf seiner Gegner zu entkräften und der Pressekampagne ein Ende zu setzen. Er hatte Zeit gewonnen und konnte in größerer Ruhe mit seinen Buchholz-Ankäufen für das geplante »Museum der Thüringischen Malerei« beginnen. Bereits Ende November kaufte er ein Skizzenbuch des Weimarer Meisters für das Museum an, und in den kommenden zwei Jahren gelangten zahlreiche Buchholz-Gemälde – u. a. *Bei Ehringsdorf* (Kat. 13), *Waldinneres mit Kühen* (Kat. 17), *Dorflandschaft mit Frauen bei der Erntearbeit* (Kat. 14) und *Parkeingang* (Kat. 10) – in die Weimarer Sammlung.

Köhler suchte auch den Kontakt zu Henry Sloman, einem Hamburger Reeder, der eine der umfangreichsten Buchholz-Sammlungen besaß. Bereits 1916 hatte man im Zusammenhang mit der Weimarer Buchholz-Ausstellung Verbindung mit ihm aufgenommen, doch war wegen der kurzfristigen Planung auf seine Bestände nicht mehr zurückgegriffen worden.<sup>79</sup> Köhler bedauerte in einem Brief vom 12. Juni 1920, dass er einen Besuch bei Sloman absagen müsse, äußerte aber sein Kaufinteresse an bestimmten Bildern. Er verdeutlicht Sloman seinen Plan eines Museums, das eine Neubewertung der Weimarer Malerschule einleiten werde: »Ich bin im Begriff, ein Museum Thüringischer Malerei des 19. Jahrhunderts einzurichten und lege Gewicht darauf, Buchholz von seinen verschiedenen Seiten zu zeigen, weil er im Kunsthandel einen Sturz durchzumachen scheint, der wohl begreiflich ist als Reaktion nach einer Zeit einer entschiedenen Überschätzung. Das Museum Thüringischer Malerei wird zeigen, dass eine ganze Gruppe von Weimarer Zeitgenossen des Malers sehr zu Unrecht vernachlässigt und vergessen worden ist, die mindestens den Anspruch auf Gleichwertigkeit erheben können.«<sup>80</sup> Doch verließ Köhler 1924 Weimar, um einen Ruf als Professor für Kunstgeschichte in Jena anzunehmen.<sup>81</sup> Sein Projekt eines Museums Thüringischer Malerei, das wohl vor allem aus der Absicht geboren worden war, sich mit dem Erfurter Angermuseum messen zu können, kam in der Zeit der Inflation nicht zustande.

Und wieder wurde es still um den Maler. Die wenigen Aufsätze, die zu Buchholz in den 1920er und 30er Jahren noch erschienen, brachten nichts Neues, charakterisierten ihn vornehmlich als Heimatkünstler.<sup>82</sup> Immerhin fand Buchholz in den Gesamtdarstellungen zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, die in diesen Jahren erschienen, einen festen Platz.<sup>83</sup> Doch erst Walther Scheidigs Darstellung der Geschichte der Weimarer Malerschule von 1950 brachte wieder eine umfassendere Würdigung von Leben und Werk des Künstlers und damit eine neue Stufe im Prozess der kunsthistorischen Einordnung eines der Protagonisten der Weimarer Malerschule. Nachdem der zeitliche Abstand zum tagespolitischen Streit um die Moderne groß genug geworden war, in dem der Künstler entweder zum »Märtyrer« im Kampf um die Durchsetzung der impressionistischen Kunstauffassung in Deutschland stilisiert oder als Bollwerk gegen Kubismus, Futurismus und Bauhausmoderne missbraucht worden war, konnte über Buchholz nüchterner geurteilt und seine Rezeptionsgeschichte kritisch hinterfragt werden. Scheidig gelangte am Schluss seiner Ausführungen über den Maler zu der Feststellung: »So ist denn Buchholz als Künstler nicht die tragische Gestalt, zu der ihn Journalisten machen wollten. Sein Werk ist nicht durch äußere Umstände bedingt, sein Leben nicht wegen Verkennung freiwillig beendet worden, es wurde durch seinen Charakter bestimmt.«<sup>84</sup>

## Anmerkungen

- 1 Corinth (1926), S. 114
- 2 Zu Weimar: Scheidig (1991), S. 241, 12.3.1870: *Landschaft* – Zu Dresden: Boetticher (1891), Bd. I, 1, S. 150, Nr. 1: *Motiv aus Thüringen*
- 3 Boetticher (1891), Bd. I,1, S. 141, Nr. 1: *Thüringer Landschaft*; Nr. 3: *Kornernte nach dem Regen*
- 4 Zu den Ausstellungen des Bildes: Boetticher (1891), Bd. I,1, S. 141, Nr. 2: *Dorfidylle aus Thüringen*; Scheidig (1991), S. 241
- 5 49. *Kunstaustellung. Verzeichnis der Werke lebender Künstler*, Berlin, Kgl. Akademie der Künste, 6.9.–1.11.1874, Berlin 1874, Nr. 127 – Gustav Floerke, *Die 49. Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin (VI)*, in: *Die Gegenwart* 3, 1874, Nr. 49, S. 364–366, S. 366: »Indessen beweist Buchholz in seiner *Dorpartie aus Thüringen* auch diesmal, daß er zu den vielversprechendsten und bezeichnendsten Talenten der Schule gehört.«
- 6 Otto von Leixner, *Vom Kunstverein*, in: *Die Gegenwart* 4, 1875, Nr. 38, 18. Sept. 1875, S. 189f.: »Unter den neu ausgestellten Bildern sind es fast nur Landschaften, die eine Besprechung nöthig machen. ›Der Kyffhäuser in Thüringen‹ von Buchholz ist ein Werk, welches durch ein gewisses Raffinement der Perspective die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Im Ganzen wirkt es nur dadurch energisch, aber der Effect ist bei näherer Betrachtung als ein nicht schwer zu erreichender erkennbar. ›Dunkel von Hell und Hell von Dunkel, das ist in Form eines geflügelten Wortes das Recept, und zur Erreichung der nöthigen Tiefe des Colorits hilft Asphalt. Die Baumpartien rechts sind durch die vielen Farbentöne etwas unruhig geworden. Trotz alledem bekundet das Bild ein kräftiges Streben des Künstlers, sich aus störenden Detailindrücken zu einheitlicher Wirkung durchzuringen, was um so mehr zu loben ist, weil ein Theil der deutschen Landschaftler sich noch immer sehr an die Einzelheiten hängt und ihnen den Gesamteffect zum Opfer bringt.«
- 7 50. *Kunstaustellung. Verzeichnis der Werke lebender Künstler*, ausgestellt im provisorischen Ausstellungsgebäude auf der Museums-Insel, 6.9.–5.11.1876, Berlin 1876, Nr. 118 und 119 – Gustav Floerke, *Die 50. Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin (IX)*, in: *Die Gegenwart* 5, 1876, Nr. 50, S. 388f.: »Aparter und in gewissem Sinn intimer, das heißt lebendiger und verstandener im Einzelnen, erscheinen die anspruchslos vornehmen beiden Waldlandschaften von Buchholz in Weimar. Indessen hat man bei ihnen wiederum die Empfindung, als sei der Haupteindruck so eines Bildes nicht das Vorausgegangene, nicht dasjenige, was der Künstler in der Natur gesehen und was ihn zum Malen bewogen, sondern vielmehr das Hergestellte, das im Laufe des Malens Gewordene. Jedenfalls aber gehören diese seine Bilder zu den künstlerischsten Landschaften der Ausstellung.«
- 8 Adolf Rosenberg, *Die akademische Kunstausstellung in Berlin (II)*, in: *Kunstchronik* 12, 1876, Nr. 15, 8. Jan. 1877, Sp.233–237, Sp.236f.
- 9 Boetticher (1891), Bd. I,1, S. 141, Nr. 9
- 10 Rosenhagen (1907/2), S. 290
- 11 Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar/Nachlass Theodor Hagen (noch nicht eingearbeiteter Bestand): Bureau der deutschen Abteilung auf der Pariser Weltausstellung von 1878 an Theodor Hagen, Berlin, 25. März 1878: »Indem ich den Eingang des geehrten Schreibens vom 22. d. M. hiermit ergehenst bestätige, beehre ich mich Euer Hochwohlgeboren um eine möglichst zu beschleunigende Mittheilung zu ersuchen, ob dortseits Werth darauf gelegt wird, daß von Herrn Professor Brendel 2 Bilder zur Ausstellung gelangen. Bejahenden Falls würde von der Zulassung des Bildes von von Schennis (Nr. 10) oder desjenigen von Buchholz (Nr. 11) abgesehen werden müssen.«
- 12 Charles Tardieu, *La Peinture à l'Exposition Universelle de 1878: L'École Allemande*, in: *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée* Jg. 5, 1879, Bd. II (Bd. XVII der Slg.), S. 81–92, S. 86
- 13 Boetticher (1891), Bd. I, 1, S. 141, Nr. 11: *Spätherbst (Abenddämmerung)*, Nr. 12: *Frühlingsanfang – Zeitung Deutschland* 31. Jg., Nr. 275, 7.10.1879
- 14 Gustav Floerke, *Die internationale Kunstausstellung in München 1879 (VII)*, in: *Die Gegenwart* 8, 1879, Nr. 42, S. 252–254, S. 253
- 15 Ludwig Pietsch, *Die Düsseldorfer Kunst- und Gewerbeausstellung (IV)*, in: *Die Gegenwart* 9, 1880, Nr. 29, S. 40–43, S. 40
- 16 Boetticher (1891), Bd. I, 1, S. 141, Nr. 11: *Spätherbst (Abenddämmerung)*, Nr. 16: *Sommerlandschaft* – Otto Baisch, *Die deutschen Kunst auf der Düsseldorfer Ausstellung 1880. Studien- und Gedenkblätter*, München 1880, S. 69: »Noch spätherbstlicher ist der flotte farbige Wald von K. Buchholz, der dessen Sommerlandschaft weit überragt.«
- 17 Zu den in den 1880er Jahren ausgestellten Bildern siehe: Boetticher (1891), Bd. I, 1, S. 141. – Lediglich eine namentliche Erwähnung ist mir noch bekannt: Friedrich Pecht, *Die Münchener Ausstellungen von 1888 (V)*, in: *Kunst für Alle* 3, 1887/88, H. 21, 1.8.1888, S. 323–329, S. 326
- 18 Liste der Weimarer Ausstellungen in: Scheidig (1991), S. 241 – Die wichtigsten Erwähnungen in der

Lokalpresse: Schulte vom Brühl, *Von der Kunstausstellung (Zur Eröffnungsausstellung in der Permanenten)*, in: Weimarer Zeitung, Nr. 9, 12.1.1881: Kritik an einem Mühlenbild, wahrscheinlich jenes, das sich heute im Erfurter Angermuseum befindet (Kat. Mus. Erfurt (1961), Nr. 47, S. 15) – Zeitung *Deutschland* 36. Jg., Nr. 304, 4.11.1884: Kritik an dem Gemälde *Schillerbank im Park* – Zeitung *Deutschland* 37. Jg., Nr. 146, 31.5.1885: Lob des Bildes *November* – Zeitung *Deutschland* 38. Jg., Nr. 113, 25.4.1886: Würdigung des Gemäldes *Letzter Schnee* – Zeitung *Deutschland* 40. Jg., Nr. 85, 25.3.1888: positive Besprechung des Bildes *Tauwetter*

19 Allein bei der Durchsicht der Ausstellungskataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen von 1880 und 1881 fällt auf, wie viele Bilder dieses Motivkreises dort gezeigt wurden: *Verzeichnis der Werke lebender Künstler auf der LIV. Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste ...*, 29.8. – 31.10.1880: aus Weimar Carl Malchin und Emil Zschimmer (Nr. 458, 774 und 775), aus Hannover Paul Koken (Nr. 391) – *Verzeichnis der Werke lebender Künstler auf der LV. Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste ...*, 4.9. – 6.11.1881, Berlin 1881: aus Düsseldorf Fritz Ebel und Carl Ludwig Fahrbach (Nr. 151 und 188)

20 Zeitung *Deutschland*, 41. Jg., Nr. 235, 23.6.1889 – Rosenhagen (1907/2), S. 285

21 [o. A.] [= Franz Hoffmann-Fallersleben?], *Karl Buchholz*, in: Zeitung *Deutschland* 41. Jg., Nr. 243, 30.6.1889

22 Weimarer Zeitung, Nr. 86, 13.4.1890: *Frühlingslied, Am Horn, Schillerbank, Herbst*

23 *Sonderausstellung von Werken Weimarer Künstler*, 1.1. – 9.2.1899, Sächsischer Kunstverein zu Dresden, Dresden 1899, Nr. 11: *Herbstlandschaft* 650 M, Nr. 12: *Herbstlicher Wald* unverkäuflich – Hoffmann-Fallersleben (1909), S. 577, irrt sich in der Annahme, dass bereits 1898 Werke von Buchholz im Berliner Künstlerhaus gezeigt worden seien. Erst 1899 wurden dort Arbeiten des Malers ausgestellt.

24 Ludwig Pietsch, *Die Ausstellung der Weimarer Malerschule in Berlin*, in: Zeitung *Deutschland* 51. Jg., Nr. 161, 14.6.1899 und Nr. 162, 15.6.1899: »Seine große Begabung, die Feinheit und Innigkeit seiner Empfindung für die landschaftliche Natur in jeder heiteren und jeder trüben Stimmung und sein tief eindringendes Studium machen sich in gleichem Maße in allen diesen köstlichen Schilderungen deutscher Wald-, Wiesen- und Dorflandschaft geltend. Den ganzen holden Frühlingszauber im einfachsten Stück Heimatnatur habe ich nie vollendeter und echter in Bildern wiedergegeben gesehen als in den beiden kleinen Buchholz'schen in dem rückseitigen Saal.«

25 Kat. Ausst. Berlin (1905), Nr. 220–235

26 Kat.: *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der königl. National-Galerie Berlin 1906, Gemälde und Skulpturen*, München 1906, Nr. 193–204 – Siehe auch: Kat. Ausst. Berlin (1906/1), Bd. I, S. 192, Nr. 198 und 202; Bd. II: Nr. 193, 194, 197, 198, 200–202 – Zur Jahrtausendausstellung siehe: Sabine Beneke, *Im Blick der Moderne. Die »Jahrtausendausstellung deutscher Kunst (1775 bis 1875)« in der Berliner Nationalgalerie 1906*, Phil. Diss. FU Berlin 1998, Berlin 1999

27 *Offiz. Kat. der Großen Berliner Kunst-Ausstellung 1906. Zur Erinnerung an das 50-jährige Bestehen der Allgemeinen Deutschen Kunst-Genossenschaft*, 20.4 – 30.9.1906, Berlin 1906, Nr. 92–102

28 Kat. Ausst. Berlin (1905), S. 12 – Heilbut (1905), S. 520 – Schwedeler-Meyer (1905), S. 481 – Siehe vor allem auch: Andreas Aubert, *Caspar Friedrich*, in: *Kunst und Künstler* 3, 1904/05, H. 5, S. 197–204, H. 6, S. 253–260

29 Kat. Ausst. Berlin (1905), S. 4

30 Heilbut (1905), S. 517f. – Schwedeler-Meyer (1905), S. 479ff. – F. Fries, *Bemerkungen zu der Ausstellung von Werken deutscher Landschaftler des XIX. Jahrhunderts*, in: *Die Rheinlande*, Bd. 10, Juli–Dez. 1905, H. 8, S. 298–301, S. 298

31 Zu Hoffmann-Fallerslebens Verdienste um die Anerkennung der Buchholz'schen Kunst: Schrader (1922), S. 3f.

32 Kat. Ausst. Berlin (1905), Nr. 221 – Das Bild ist als Kriegsverlust zu beklagen: Marianne Bernhard, *Verlorene Werke der Malerei. In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien*, München 1965, S. 30

33 Gensel (1905), S. 320 – Abb. des *Hörselbergs* in: Rosenhagen (1913), S. 47

34 Schwedeler-Meyer (1905), S. 481 – Heilbut (1905), S. 537

35 Kat. Ausst. Berlin (1905), S. 99f. – Gensel (1905), S. 320f. – Heilbut (1905), S. 524 und 527 – Schwedeler-Meyer (1905), S. 481

36 Schwedeler-Meyer (1905), S. 481

37 Heilbut (1905), S. 524

38 Rosenhagen (1907/1), S. 51 – Rosenhagen (1907/2), S. 286 – Graul (1911), Nr. 31 – Osborn (o.J.), Tafel 34

39 Scheffler (1926), Bd. I, S. 346

40 Kat. Ausst. Berlin (1906/1), Bd. I, S. XI

41 Ebd., S. XXXVI

42 Zu Tschudis Modernebegriff: Sigrun Paas, *Kunst und Künstler 1902–1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland*, Phil. Diss. Heidelberg 1976, S. 150–159; Barbare Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne*

*französische Kunst im deutschen Kaiserreich*, Phil. Diss. Berlin 1990, (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4), Mainz 1993, S. 15 und pass.

43 Franz Dülberg, *Die deutsche Jahrhundertausstellung*, Leipzig 1906, S. 42f.

44 Richard Hamann, *Ein Gang durch die Jahrhundertausstellung*, Berlin 1906, S. 140f.

45 Graul (1911), Nr. 31 – Osborn (o. J.), Tafel 34

46 Nach Hoffmann-Fallersleben (1909), S. 578, schlug Hugo von Tschudi 1908 noch ein weiteres Buchholz-Gemälde, das *Verschneite Dorf (Ehringsdorf)*, zum Ankauf für die Nationalgalerie vor, drang damit aber nicht durch.

47 J. Sievers, *Berliner Brief*, in: *Kunstchronik* N.F. 18, 1907, Nr. 15, 8. Feb. 1907, Sp. 225–231

48 Kat. Mus. Hamburg (1993), S. 19 – Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, in Auswahl mit einer Einleitung hg. von Gustav Pauli, 2 Bde., Hamburg 1924, Bd. II, S. 180f.: Brief aus Berlin vom 19.2.1907. Der Ankauf aus Rabls Kunstsalon erfolgte am 10.3.1907.

49 Rosenhagen (1907/1) – Hoffmann-Fallersleben (1909), S. 578, erwähnt, dass 1907 auch in Frankfurt a.M. eine Sonderausstellung stattgefunden habe.

50 Rosenhagen (1907/1), S. 55 – Scheidig (1950), S. 43 – Scheidig (1991), S. 83 – Scherf (1990), S. 3856

51 Rosenhagen (1907/2) – Hans Rosenhagen, *Der Landschaftler Karl Buchholz*, in: *Daheim* 44, 1907/08, Nr. 44, Aug. 1908, S. 12ff.

52 Hoffmann-Fallersleben (1909) – Egbert Delpy, Art.: *Karl Buchholz*, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (=Thieme-Becker), Bd. 5, Leipzig 1911, S. 178f. – Rosenhagen (1913)

53 Rudolf Wustermann, *Weimar und Deutschland 1815–1915*, (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 30), Weimar 1915, S. 262 – Friedrich Haack, *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*, (Grundriss der Kunstgeschichte, Bd. 5), 5. unveränderte Aufl., Esslingen 1918, S. 521

54 *Zeitung Deutschland* 1.5.1913 – E. Plietzsch, *Ausstellung deutscher Meisterwerke des 19. Jahrhunderts im Salon Gurlitt-Berlin*, in: *Die Kunst* 16, 1914/15, H. 7, 1. April 1915, S. 270–277, S. 277: Vier kleinformatige Arbeiten von Buchholz seien zu sehen. – Hans Friedeberger, *Werke deutscher Meister aus Privatbesitz bei Fritz Gurlitt*, in: *Der Cicerone* 7, 1915, S. 88–97, S. 92, Abb. 6: Karl Buchholz: *Waldweg*, bezeichnet unten links: K. Buchholz 74 – Hans Friedeberger, *Werke deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts. Ausstellung bei Fritz Gurlitt*, in: *Der Cicerone* 10, 1918, S. 50–57, Abb. 2: Karl Buchholz: *Dorfweiher*

55 1913 wurde die *Mühle bei Taubach* erworben, 1917 eine *Landschaft bei Oberweimar* und 1918 das *Tauwetter* (Kat. Mus. Erfurt (1961), Nr. 47, 50 und 48)

– Zu der *Mühle bei Taubach* siehe auch: Edwin Redslob, *Neuerwerbungen für die Galerie und die keramische Sammlung des Museums zu Erfurt*, in: *Der Cicerone* 5, 1913, S. 631–645, Abb. 8 S. 637

56 *Kat. der Jubiläumsausstellung zum 50jährigen Bestehen der Großherzoglichen Kunstschule*, Weimar 1910, Nr. 33–39 – *Zeitung Deutschland* 11.2.1912, Ausst. im Donndorf-Museum: Hermann Behmer und Karl Buchholz, 10 Bilder aus Privatbesitz

57 *Kat. zur Ausst.: Gemälde und Zeichnungen von Karl Buchholz – Weimar*, Einleitung von Franz Hoffmann-Fallersleben, Großherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Juni und Juli 1916, Weimar 1916 – Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, fol. 4 bis 6: Auflistung der 1916 im Oberlichtsaal des Museums am Karlsplatz gezeigten Arbeiten mit Preisangaben

58 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, fol. 11f.: Hoffmann-Fallersleben an die Museumsleitung, Berlin, 15.4.1916

59 Weimarische Landes-Zeitung *Deutschland*, Jg. 68, Nr. 160, 11.6.1916

60 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 2, fol. 53: Kunsthandlung Emil Richter an die Museumsleitung, Dresden, 28.6.1916; fol. 54: Absage des Museums vom 4.7.1916. – Ebd., KGM 19, 2, fol. 46: Dr. Waldschmidt für die Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst an die Weimarer Museumsleitung, Wiesbaden, 12.6.1916; fol. 48: Absage des Museums vom 13.6.1916

61 *Kat. zur Ausst.: Zum 100. Geburtstag S.K.H. des Großherzogs Carl Alexander. Ausstellung von Werken verstorbener Maler Weimars aus dem Besitz weimarer Kunstfreunde und Künstler*, Thüringer Ausstellungs-Verein bildender Künstler zu Weimar (Donndorfmuseum), eröffnet am 23. Juni, Weimar 1918, Nr.: 38–49

62 Das heute nicht mehr nachweisbare Bild: *Herbstlicher Wald*, Öl, 78 x 113 cm, ehemalige Inv.Nr. der Kunstsammlungen zu Weimar: G 433; Abb. in Gensel (1905), S. 320.

63 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 52: Brief Köhlers an Redslob, Weimar, 25.8.1919 – Ebd., fol. 54 und 53: Redslob an Köhler, Erfurt, 27.8.1919 – Ebd., fol. 55: Köhler an das Kultusministerium in Weimar, Weimar, 28.8.1919 – Ebd., fol. 56: Kultusministerium Weimar an Köhler, Weimar, 4.9.1919

64 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 67: Köhler an das Kultusministerium in Weimar, Weimar, 19.9.1919

65 [o.A.], *Kunstverkäufe aus Weimarer Museumsbesitz*, in: Weimarische Landes-Zeitung *Deutschland*, 71. Jg., Nr. 266, 28.9.1919; vgl. auch: Kunstsamm-

lungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 207 (dort falsche Datumsangabe).

66 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 75: Eberhard Schenk zu Schweinsberg, in Vertretung für Direktor Köhler, an Redslob, Weimar, 29.9.1919 – Ebd., fol. 81: Telegramm aus Erfurt an das Weimarer Museum, Erfurt, 29.9.1919

67 Leider gibt es im Erfurter Angermuseum zu diesem Vorgang keine Akten mehr.

68 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 204: Weimarisches Landes-Zeitung Deutschland, 71. Jg., Nr. 268, 30.9.1919 – Ebd., fol. 77: ungekürztes Erwidernsschreiben von Köhlers Assistenten Schenk von Schweinsberg

69 Zur Ausstellungstätigkeit Köhlers: Gerda Wendermann, *Das Landesmuseum in Weimar – ein umstrittener Ort der Avantgarde 1919 – 1933*, in: *Neues Museum Weimar: Geschichte und Ausblick*, hg. von Rolf Bothe, München, Berlin 1997, S. 62–80

70 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 202: L.B., *Das empörte Weimar*, Zeitungsausschnitt o. D.

71 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 210: *Kunst und Wissenschaft: Kunstverkäufe aus Weimarer Museumsbesitz*, Zeitungsausschnitt o. D.

72 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 203: Stimmen aus dem Leserkreise: M.D., *Verkauf im Museum am Karlsplatz*, in: Weimarisches Landes-Zeitung Deutschland, 71. Jg., Nr. 270, 2.10.1919

73 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 206: M. Freiin von Freytag-Loringhoven, *Kunstverkäufe aus Weimarer Museumsbesitz*, in: Weimarisches Landes-Zeitung Deutschland, 71. Jg., Nr. 269, 1.10.1919

74 Anonyme Zuschrift aus Weimar vom 6.10.1919, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 55. Jg. (N.F. 31), I. Teilband: Okt. 1919 – März 1920, Nr. 3, 17. Okt. 1919, S. 39f.; vgl. auch: Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 97

75 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 209, Zeitungsausschnitt vom 8.10.1919: *Der Kampf um das Buchholzbild. Eine Rechtfertigung Dr. Köhlers*

76 *Weimar (Erwidern Köhlers vom 3.11.1919)*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 55. Jg. (N.F. 31), I. Teilband: Okt. 1919 – März 1920, Nr. 6, 7.11.1919, S. 113f.

77 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 82: Telegramm der Weimarer Museumsleitung an die Galerie Hermes in Frankfurt vom 30.9.1919: »Dringende Bitte Buchholzbild auf eine Woche für uns zu reservieren.« – Ebd., fol. 83: Zusage von Hermes – Ebd., fol. 111: Anfrage Köhlers bei der Kunsthandlung H. Beyer in Leipzig für eine Bildentlehnung, Weimar, 13.10.1919

78 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 104: Weimarisches Landes-Zeitung Deutschland, 71. Jg., Nr. 278, 9.10.1919 – Ebd., fol. 111: Köhler an die Kunsthandlung H. Beyer, Leipzig, Weimar, 13.10.1919: Rücknahme des Bildkaufs; dazu auch: ebd., fol. 112, 116, 117, 123 und 136 – Ebd., fol. 156: Museumsleitung an die Galerie Hermes in Frankfurt, Weimar, 1.12.1919: Eine Erwerbung des zur Ansicht zugesandten Bildes sei nicht möglich.

79 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, fol. 7, 21 und 25

80 Kunstsammlungen zu Weimar, Archiv, KGM 19, 1, fol. 192: Köhler an Henry Sloman, Rittergut Bellin/Mecklenburg, Weimar, 12.6.1920

81 Köhler, der von 1932 bis 1954 in den USA an der Harvard University lehren sollte, entwickelte sich zu einem Spezialisten für mittelalterliche Buchmalerei. Siehe die Angaben in: *Buchmalerei des frühen Mittelalters, Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, hg. von Ernst Kitzinger und Florentine Mütherlich, München 1972

82 Carl Linzen, *Karl Buchholz*, in: *Hochland* 17. Jg., Bd. II, April–Sept. 1920, S. 57–73 – Carl Linzen, *Zug der Gestalten*, München 1924, S. 69–102 – Pfarrer Schmidt, *Karl Buchholz' Begräbnis*, in: Weimarisches Landes-Zeitung Deutschland, 18.12.1927 – G. Rupprecht, *Karl Buchholz, der Maler der Thüringer Heimat*, in: *Thüringer Monatsblätter* 39. Jg., 1931, Nr. 2, S. 20–22

83 Curt Glaser, *Die Graphik der Neuzeit vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Berlin 1923, 434f. – Anton Springer, *Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, 9. verbesserte und erweit. Aufl. bearb. von Max Osborn, Leipzig 1925, S. 343 – Emil Waldmann, *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert*, Propyläen-Kunstgeschichte Bd. 15, 2. Aufl. Berlin 1927, S. 617: Lebenslauf; Abb. 256: *Vorfrühling im Webicht* aus der Hamburger Kunsthalle – Scheffler (1926), Bd. I, S. 345f.

84 Scheidig (1950), S. 43–46, S. 46