Galerie Ernst Arnold

Schloß-Straße 34

Dresden

Mai, Juni 1907

Gedächtnis-Ausstellung

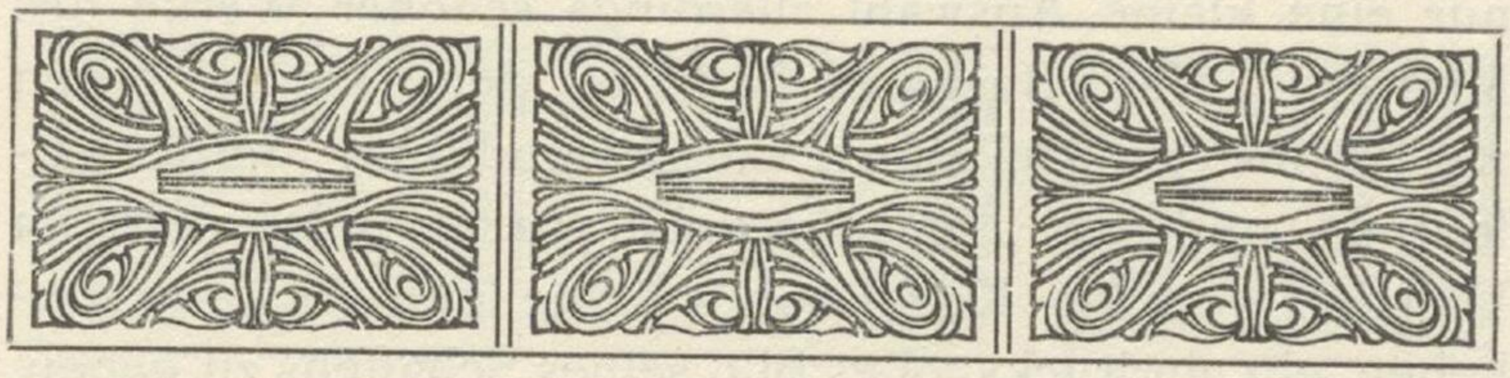
für

Ferdinand von Rayski

1806—1890

Karl Buchholz

1849—1889



VORWORT

Das Gelingen dieser zwei Ausstellungen ist dem außerordentlichen Entgegenkommen Sr. Majestät des Königs von Sachsen, zahlreichen sächsischen Adelsfamilien und Sammlern, dem Städtischen Museum in Leipzig, dem Großherzoglichen Museum in Weimar u. a. zu danken, die ihre Schätze mit größter Bereitwilligkeit herliehen, um eine würdige Ehrung zweier der interessantesten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts zu ermöglichen.

Ganz besonderer Dank geziemt in gleicher Weise den Herren Sr. Exzellenz dem kommandierenden General von Broizem, Kammerherrn von Schroeter auf Bieberstein, Kammerherrn von Schönberg-Mockritz und Oberregierungsrat Dr. Demiani, die dem Zustandekommen der Rayski-Ausstellung die wohlwollendste Förderung angedeihen ließen.

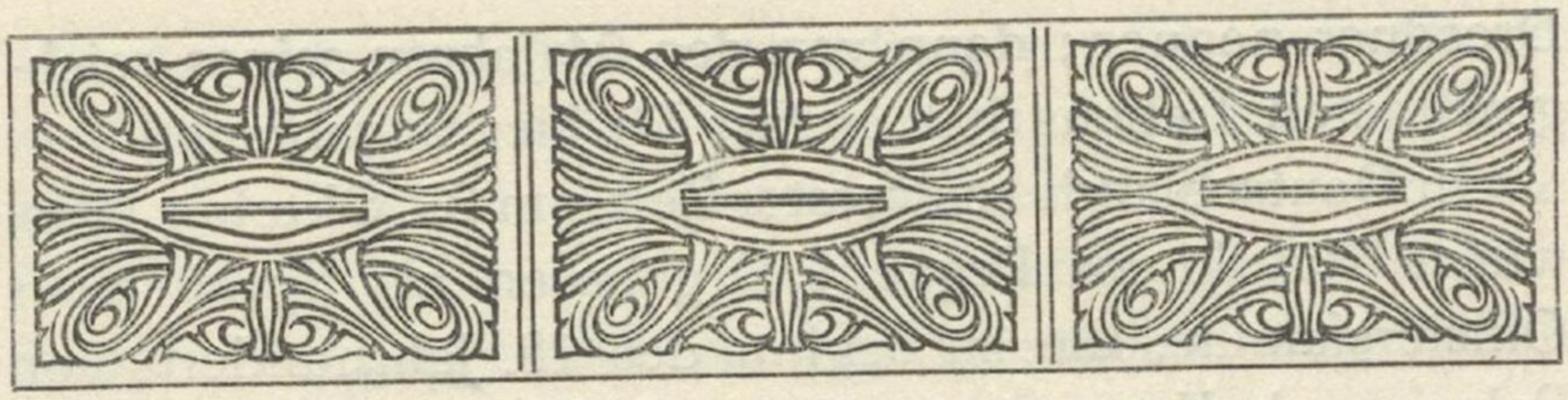
Die Ausstellung der Gemälde Ferdinand von Rayskis zeigt dessen Schaffen zum ersten Male in solcher Vollständigkeit; die Jahrhundert-Ausstellung in Berlin bot

nur eine kleine Auswahl allerdings schöner Werke des Meisters. Karl Buchholz fand in den letzten Jahren auf Berliner Ausstellungen die Bewunderung der Kunstfreunde und der Kunsthistoriker; auch seine jetzt in Dresden gezeigte Kollektion möchte den Anspruch erheben, ein eindrucksvolles Bild seines Schaffens zu geben.

Sollte die Gesamtausstellung in diesen Tagen heißesten Ringens um neue künstlerische Anschauungs- und Darstellungsweisen dazu beitragen, das Verständnis für zwei von ihrer Zeit zu Unrecht vernachlässigte Künstler zu wecken und überhaupt den Sinn für das Gute vergangener Tage zu kräftigen, so hätte sie ihre Aufgabe erfüllt.

Dresden, Mai 1907.

LUDWIG GUTBIER.



In mehrfacher Hinsicht ist Dresden während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für Deutschland Ausgangspunkt neuer malerischer Bestrebungen geworden. Zunächst durch die Akademie: in ihr bildete sich die Hamburger Malerschule heran, von ihr erhielt München (besonders seit 1819) manche wertvolle Anregung. Noch größer als der Einfluß der Akademie ist jedoch die kunstgeschichtliche Bedeutung, die einzelne Dresdner Künstler dieses Zeitraumes zu beanspruchen haben. Neben den einst vielgefeierten Akademieprofessoren Graff, C. D. Friedrich, Dahl, Ludwig Richter u. a. schufen hier Originaltalente wie J. C. Wilck, G. F. Kersting und G. F. Thormeyer, der deutsche Millet, Werke von starker Eigenart. Mehrere dieser größtenteils vergessenen Namen sind durch die Jahrhundert-Ausstellung unsrer schnelllebigen und schnell umwertenden Zeit ins Gedächtnis zurückgerufen worden, andere traten dort weiteren Kreisen überhaupt zum ersten Male entgegen.

Zu diesen „Wiederentdeckten" und zugleich zu den führenden Geistern gehört Louis Ferdinand von Rayski, dessen Hauptwerke unsre Ausstellung vor Augen führen will. Man kann ihn getrost einen

Dresdner nennen; denn von den 84 Jahren seines reichgesegneten Lebens hat er fast 70 hier zugebracht.

In Deutschlands schwerster Zeit, am 23. Oktober 1806, wurde Rayski zu Pegau i. S. geboren als Sproß einer Offiziersfamilie, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Polen nach Kursachsen übergesiedelt war. Die ersten Lebensjahre verbrachte der Knabe in Lützen, Pirna und Dresden, unter drückenden Verhältnissen und ohne künstlerische Anregung. Nach dem Tode seines Vaters, der als Oberst eines sächsischen Regiments Napoleon nach Rußland folgte und dort 1813 als Gefangener starb, kam Ferdinand unter die Obhut Verwandter. Ein fünfjähriger Aufenthalt in der Freimaurer-Erziehungsanstalt zu Dresden-Friedrichstadt (1816 bis 1821) weckte in ihm die Liebe zur Kunst. Unter der verständnisvollen Anleitung seines Zeichenlehrers, des Landschaftsmalers Traugott Faber, lieferte er seine ersten Ölgemälde, deren Stoffe er dem Soldatenleben entnahm. Nur eine dieser Jugendarbeiten ist erhalten: das kleine Bild „Sächsische Kavalleristen auf Vorposten“ von 1818. Obgleich innerlich schon für die Kunst entschieden, mußte der Jüngling aus Familienrücksichten sich der militärischen Karriere zuwenden. So bezog er 1821 als Kadett die Offiziersschule. Ein Gegengewicht gegen den ihm wenig zusagenden Unterrichtsbetrieb daselbst schuf er sich durch seinen Eintritt in die „Kunstschule“ der Dresdner Akademie (1823), der er bis Juni 1825 angehörte. Gleichzeitig verließ er das Kadettenkorps; ein bisher mühsam zurückgedrängtes Verlangen nach Betätigung der überschäumenden Jugendkraft trieb ihn in die Fremde. Vier Jahre diente er als Sekondeleutnant

bei der Herzoglichen Grenadiergarde in Ballenstedt. In dieser kleinen, aber kunstsinnigen Residenz am Harz hatte die durch ihre Beziehungen zu Goethe bekannte Porträtmalerin Caroline Bardua gewirkt, und ihr verdankte der junge Offizier, wie es scheint, tiefgehende Anregung. Dennoch war auch hier nicht seines Bleibens. Durch ein allzu freies Leben verlor er die Gnade seines Fürsten. Der abschlägige Bescheid auf ein Gesuch um Beförderung brachte die Entscheidung: Rayski schnürte im Dezember 1829 sein Bündel und zog über Hannover, wo er Verwandte besuchte, nach Dresden zurück. Erneute Studien an der Akademie (um 1833) und Kopien nach den Meisterwerken der Galerie (Rembrandt!) dienten seiner künstlerischen Förderung. Gleichzeitig trat er mit mehreren — jetzt meist verschollenen — eigenen Arbeiten hervor: das 1831 in Dresden gemalte Bildnis seines Oheims von Berge ist sein erstes Porträt von Bedeutung. Hier hat der Fünfundzwanzigjährige eine heikle Aufgabe gelöst, indem er lediglich seiner naiven Beobachtungsgabe folgte. Was er schon damals leistete, wenn stoffliche Schwierigkeiten wegfielen, zeigt eine um 1833 entstandene Bleistiftstudie, auf der er den Dichter von Maltitz darstellte. Neben dem Porträt pflegte er in jener Zeit noch das Genrebild. Zwei solcher Gemälde verkaufte er an den Sächsischen Kunstverein.

Den Abschluß der künstlerischen Eigenart Rayskis brachte eine große Reise, die der junge Kavalier mit pekuniärer Unterstützung seines Oheims von Broizem in den Jahren 1835 bis 1839 unternahm. Sie führte ihn nach Paris und durch Deutschland. In der

französischen Kunstmetropole wurde augenscheinlich Delaroche sein Vorbild, daneben Horace Vernet, nach dem er schon als Kadett in der „Kunstschule“ kopiert hatte. Seine Abhängigkeit von den genannten Meistern verrät eine Reihe damals entstandener Ölskizzen, die dramatisch-bewegte Vorgänge aus der Weltgeschichte oder Schlachten darstellen. Es ist dabei kennzeichnend, daß eine Szene, wie Thomas Beckets Ermordung, ihn nicht weniger als sechsmal beschäftigt hat. Er glaubte sich damals offenbar zum Historienmaler berufen. Dennoch gab er, wohl aus praktischen Gründen, dem Bildnis den Vorzug. Gerade hierin konnte er von Delaroche viel lernen, und er zeigte sich als gelehrigen Schüler, sodaß seine Arbeiten in der Folgezeit überall begehrt wurden. Auf der Rückreise von Paris machte er zunächst in Frankfurt a. M. Station und trat dort in Beziehungen zu dem sächsischen Gesandten von Manteuffel. 1837 hielt er sich längere Zeit in Würzburg auf. Dort wurde er geradezu Modemaler; er schuf zahlreiche Porträte bayrischer Standespersonen, die dem lebenslustigen Gesellschafter gern ihre Häuser öffneten. In Bayerns Hauptstadt scheint dann Joseph Stieler, der Maler der Schönheit und Eleganz, Einfluß auf Rayski gewonnen zu haben. Dieser traf unter den Münchner Malern auch alte Bekannte aus Ballenstedt und genoß entzückt das frische künstlerische Leben, das unter König Ludwigs Ägide im Isarathen pulsierte. Endlich ging's auf einem weiten Umwege über Koburg und Düsseldorf nach Dresden zurück, wo der Reisende im Dezember 1839 wieder eintraf. Die Wanderjahre hatten ihm reiche Anregungen geboten, die nun der

inneren Verarbeitung harrten. Paris ward der Ausgangspunkt für Rayskis vollendete Kunst, nicht London, das er erst in den sechziger Jahren, und auch da nur flüchtig, besuchte. Im wesentlichen blieb er jedoch Autodidakt.

Die nun folgenden Dezennien zeigen den Meister auf der Höhe seines Schaffens. Die Hauptwerke, sämtlich Porträte, gehören den Jahren 1840 bis 1845 an. Abstecher von Dresden führten den vielbegehrten Maler bald nach Leipzig, bald nach Pulsnitz, Reinsberg, Bieberstein oder Wohla. In rascher Folge entstanden in diesem Jahrsechst zahlreiche Bildnisse, zum größten Teile erstklassige Werke, wie die Darstellungen der Schwester des Künstlers und des Leipziger Konsuls Schletter. Der Künstler versuchte hier zum ersten Male, mit der höchsten Porträtähnlichkeit einen neuartigen Reiz der Farbenzusammenstellung zu verbinden — ein Unternehmen, das in der deutschen Malerei der vierziger Jahre ganz unvermittelt dasteht. Der Geschmack, mit dem Rayski meist durch zwei herrschende Farbentöne die Personen kennzeichnet, die Eleganz der Gestalten, das plastische Herausarbeiten des Antlitzes und der Hände aus dem fast immer dunklen Hintergrunde, und nicht zuletzt die Kraft der Charakteristik in Haltung und Miene — alles das hätte in Deutschland überraschen müssen, wenn diese Künstlerschaft nicht lediglich exklusiven Kreisen zugute gekommen wäre. In den Arbeiten jener Jahre ward Rayski das, als was wir ihn heute feiern: der deutsche Gentlemanmaler katexochen. Ein typisches Beispiel dafür ist das vielgefeierte Bildnis des Domherrn von Schroeter, das, 1843 gemalt, den Glanzpunkt in des Meisters

reichem Lebenswerke, ja vielleicht in der deutschen Porträtkunst des 19. Jahrhunderts überhaupt, darstellt. Hier ist alles mit grandioser Feinheit gesehen. Wir könnten auch sagen: gefühlt; denn mit akademischer Weisheit kommt man derartigen Höchstleistungen der Kunst und des Geschmackes nicht bei. Rayski malte (ohne Lawrence und Whistler zu kennen!) nur, was er sah; nichts lag ihm, dem einsam, impulsiv Schaffenden, ferner als Effekthascherei und das Buhlen um Anerkennung. Aber wie er es sah, das blieb ganz sein eigen, und wir können nur bewundernd stehen vor solchem rassigen künstlerischen Instinkt.

Leider bedeutet dieses Werk für Rayskis Porträtkunst einen Gipfelpunkt, über den hinaus es kein Emporsteigen mehr gab. Vielleicht ein einziges der späteren Bildnisse könnte sich mit dem „Domherrn" noch messen, das des jungen Grafen Haubold von Einsiedel (1855 gemalt), das bald ein Hauptstück der Berliner Nationalgalerie bilden wird.

Das äußere Leben des Künstlers verlief fortan ziemlich gleichförmig. Den größten Teil des Jahres verbrachte er als gern gesehener Gast hier und dort in Sachsen auf den Schlössern und Rittergütern befreundeter Familien. Dort widmete er sich der Geselligkeit und den Freuden der Jagd ebenso wie der Kunst. Seit den fünfziger Jahren weilte er besonders häufig bei seinem Busenfreunde, dem Grafen von Einsiedel auf Reibersdorf und Milkel. Ihn begleitete er auch um 1862 nach England. Diese Reise bildet das einzige erwähnenswerte Ereignis, das in die letzten Jahrzehnte seines Lebens fällt. Zum Zwecke eines Pferdeeinkaufs unternommen, scheint sie

auch für Rayski wesentliche künstlerische Bedeutung nicht erlangt zu haben.

Die neue Lebensart des Künstlers seit etwa 1850 drückte auch seinen Schöpfungen den Stempel auf. Er lieferte einige Jagdbilder und Landschaften, die indes nur durch Einzelheiten interessieren. Der scharf beobachtende Jäger zeigt sich vor allem in den Tierbildern. Bei diesen kam es dem Künstler zunächst auf die Eigenart der Situation an; die Tiere, losgelöst von jeglicher Beziehung zum Menschen, erschienen ihm als Persönlichkeiten, in deren Seele er mit hellem Blick hineinschaute. So konnte nur ein Mensch malen, der, von reiner Liebe beseelt, in und mit der Natur wirklich lebte. Unter diesen Bildern sind die „Wildschweine", um 1863 entstanden und Skizze geblieben, das bedeutendste. Es bildet zugleich das erste wirklich geniale Beispiel des Impressionismus in Deutschland und den zweiten Höhepunkt in Rayskis Schaffen.

Seit der Mitte des siebenten Jahrzehnts war des Meisters schöpferische Kraft gebrochen. Eine allzu grüblerische Selbstkritik ließ ihn nicht mehr zur Sammlung kommen. Zwar hat er noch einige Porträte, auch Tierstücke geliefert, aber sie gleichen dem Abendrot, das einem sonnigen Tage folgt. Unverstanden und vergessen ist der geniale Mann am 23. Oktober 1890, an seinem 84. Geburtstage, in Dresden gestorben, als ein Einsiedler mitten in einer Großstadt.

ERNST SIGISMUND.

Ueber die Verkäuflichkeit einzelner Werke wird bereitwilligst Auskunft erteilt.

SAAL I

1 Conrad von Posern
2 Carl Friedrich Christoph von Schönberg auf Niederreinsberg
3 Selbstbildnis
4 Kind mit Spielsachen
5 Kriegsrat von Broizem
6 Hofbaumeister Otto von Wolfframsdorff
7 Minna Pompilia, Schwester des Künstlers
8 Kaufmann Rostoski
9 Stadtgouverneur von der Gablenz
10 Carl Friedrich Christoph von Schönberg, in Uniform
11 Freiherr Oswald von Schönberg, Kammerherr, auf Oberreinsberg
12 Graf Alexander Einsiedel
13 Selbstbildnis
14 Major Leo von Rayski
15 Se. Majestät König Friedrich August II., zu Pferde
16 Freiherr Erich von Schönberg auf Herzogswalde
17 Selbstbildnis
18 Freifrau Ida von Schönberg
19 Klostervogt von Posern
20 Rittmeister Rüssing
21 Carl Friedrich von Broizem
22 Frau von Posern

23 Kriegsrat von Broizem
24 Major Leo von Rayski
25 Rittmeister von Lüttichau-Bärenstein
26 Anton Hans von Carlowitz-Falkenstein
27 Clara Auguste Baronin Boxberg
28 Isidora von Friesen
29 Oberstleutnant Moritz Wilhelm von Wolfframsdorff
30 Keine Lust zu arbeiten
31 Waldstudie zum Gemälde „Jagdpause im Wermsdorfer Walde“

SAAL II

32 Oberleutnant Freiherr von Beschwitz
33 Friedrich von Boxberg-Zschorna
34 Rittmeister Wolf Saladin von Schönberg
35 Kammerherr Herrmann Ludwig Gottlob von Wiedebach-Wohla
36 Oberst Gotthelf Friedrich von Berge
37 Generalleutnant von Rockhausen
38 Domherr von Schröter
39 Max von Fabrice
40 Se. Majestät König Johann
41 Jägerbildnis mit Hirsch
42 Appellationsgerichts-Präsident von Criegern-Thumitz

SAAL III

Karl Buchholz eingeräumt

SAAL IV

43 Jäger, Aquarell
44 Major Ottomar von Boxberg
45 Jagdpause im Wermsdorfer Walde
46 General der Kavallerie Franz zur Lippe
47 Oswald von Kuntzsch
48 Der Künstler auf der Entenjagd
49 Mutter des Künstlers
50 Rehkopf
51 Selbstbildnis, Studie
52 Frau von Winkler, geb. von Egidy
53 Wo ist der Hase gelaufen? Studie
54 Kiefernstudie
55 Forstmeister Louis von Schönberg
56 Bildnisstudie eines Kindes
57 Hirschkopf
58 Graf Haubold von Einsiedel
59 Kammerherr Caspar Carl Philipp Uz von Schönberg
60 Birkhahn
61 Bildnis Schletters
62 Joachim Heinrich von Schönberg auf Pfaffroda
63 Ida von Schönberg
64 Uz von Schönberg-Purschenstein
65 Ph. Alex. Sichard von Sichardshofen
66 Freiin von Speth
67 Förster Bubeneck
68 Zwei Reiter im Gewitter
69 Rehkopf im Bastgehörn
70 Jagdgesellschaft
71 Spießbock
72 Pferd im Hofe

73 Reiter
74 Pferd auf der Weide
75 Inspektor Schneider
76 Ablaufen zum Kesseltreiben
77 Jäger mit Hund

SAAL V

78 Löwenjagd
79 Freiherr Erich von Schönberg
80 Schloß Bieberstein bei Morgenbeleuchtung
81 Kesseltreiben
82 Schloß Reinsberg bei Abendbeleuchtung
83 Knabe mit Peitsche
84 Kammerherr von Schroeter
85 Dohnenstieg
86 Wilde Schweine
87 Hase im Schnee
88 Kammerherr Friedrich von Boxberg auf Zschorna
89 Trompeter
90 Sitzender Hase
91 Rebhühner
92 Wilde Kaninchen

DURCHGANGSSAAL

93 Profilzeichnung
94—113 Handzeichnungen

Nr. 45

Nr. 38

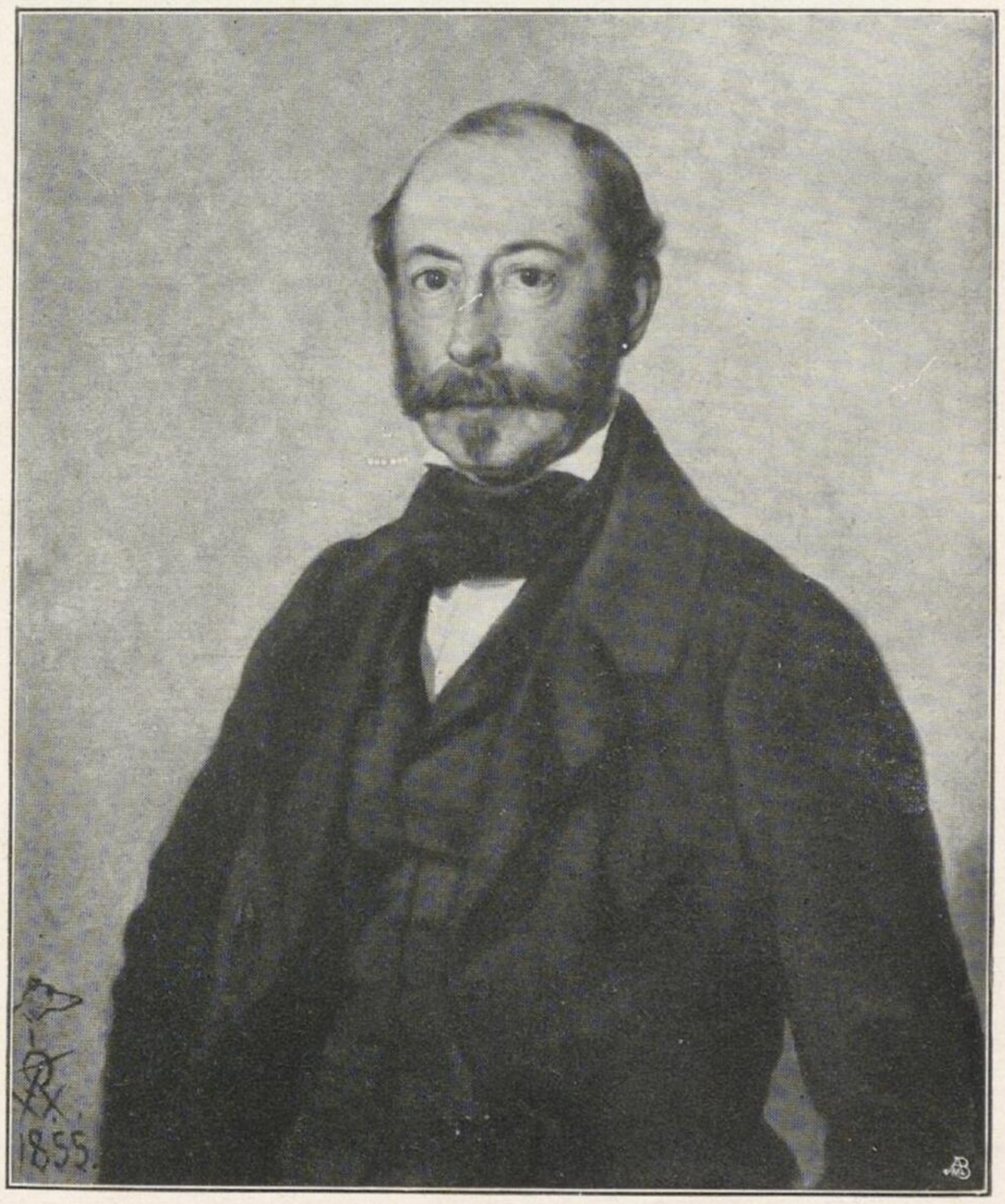
Nr. 35

Nr. 7

Nr. 10

Nr. 84

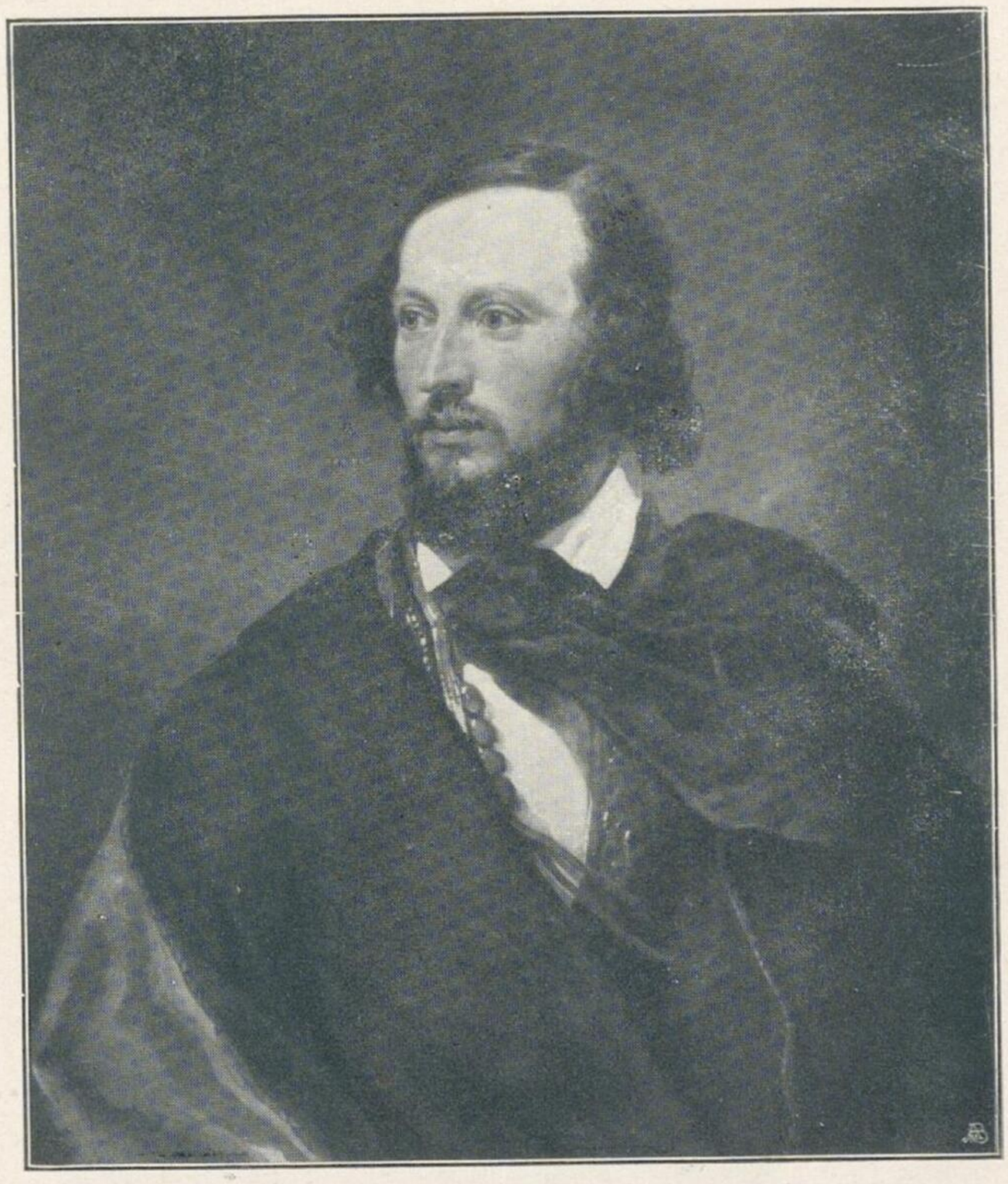
Nr. 9



Nr. 12

Nr. 4

Nr. 8



Nr. 16

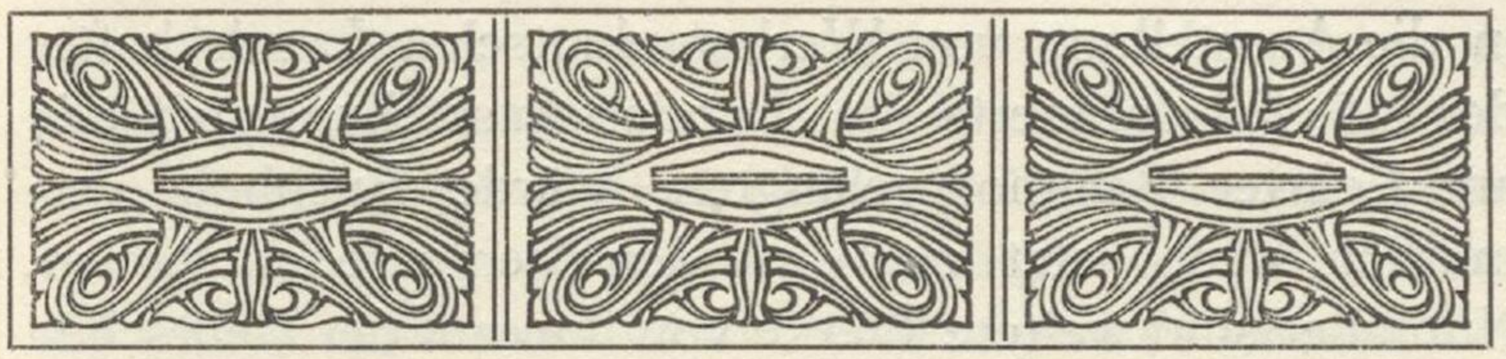
Nr. 20

Nr. 52

Nr. 70

Nr. 92

Nr. 71



KARL BUCHHOLZ

In der Tatsache, daß die deutsche Malerei vor dreißig Jahren etwa ihre köstlichsten Blüten entfalten konnte und dieses Ereignis eigentlich von niemand bemerkt und gewürdigt wurde, ist der so oft gepriesene Kunstsinn der Deutschen in seiner ganzen Jammerhaftigkeit charakterisiert. Seit zehn Jahren tauchen in deutschen Ausstellungen ununterbrochen immer neue Beweise dafür auf, daß zwischen 1870 und 1880 an den verschiedensten Orten ausgezeichnete Bilder von deutschen Künstlern gemalt worden sind, die zur Zeit ihrer Entstehung keinen Beifall fanden, und deren Urheber, ohne den geringsten Erfolg ihres Schaffens zu sehen, kläglich sich durchgeschlagen und oft schmählich geendet haben. Auch Karl Buchholz hat zu diesen Stiefkindern des Glücks, zu diesen Opfern der Gleichgültigkeit gegen gute Kunst gehört. Nicht einmal sein tragischer Tod vermochte Teilnahme für das von ihm Geleistete zu erwecken. Sein kostbarer künstlerischer Nachlaß wurde um wenige hundert Mark verkauft. Hätte nicht ein pietätvoller Freund dafür gesorgt, daß einige wundervolle Schöpfungen des 1889 aus Verzweiflung über die Erfolglosigkeit seines Strebens aus der Welt geschiedenen Künstlers

in die Ausstellung von Werken deutscher Landschafter des 19. Jahrhunderts im Landes-Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof gelangten, würde Buchholz vermutlich auch jetzt noch zu den Vergessenen zählen. Nun aber sind weitere Werke von ihm auf der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung sowie in der retrospektiven Abteilung der gleichzeitigen Großen Berliner Kunstausstellung 1906 zu finden gewesen und haben den günstigen Eindruck verstärkt, den man von dem eigenartigen Künstler ein Jahr zuvor gewonnen hatte. War er damals mehr als ein empfindungsvoller Landschafter aufgefallen, der sich in der Art der Fontainebleauer betätigte, so kam man jetzt dazu, in ihm eine führende Persönlichkeit innerhalb der Weimarischen Schule zu sehen. Aus diesem Grunde ist der hier zusammengebrachten Ausstellung eine besondere, auch kunstgeschichtliche Bedeutung beizulegen; denn sie bietet Gelegenheit, die Entwicklung einer starken künstlerischen Individualität zu verfolgen, die von entschiedenstem Einfluß auf einen Kreis von Malern gewesen, deren Namen größtenteils viel bekannter geworden sind, als es der ihres Anregers wurde. In dieser starken Wirkung auf seine Umgebung darf man wohl ein zuverlässiges Zeugnis dafür sehen, daß Buchholz in Weimar nicht nur als Voranschreitender galt, sondern, daß auch in seiner Persönlichkeit etwas gelegen haben muß, das die anderen mit fortriß.

Und in der Tat: Obgleich Karl Buchholz ein Kind des Volkes war — sein Vater besaß in dem Weimarischen Dorfe Schloßvippach ein Bauerngütchen — und nur eine dürftige Schule genossen hatte, machte er den Eindruck

eines vielseitig gebildeten, ja geistvollen Menschen, der seine eigenen Ansichten über Welt und Menschen besaß und bei aller äußeren Zurückhaltung doch über ein ebenso bestimmtes wie treffendes Urteil verfügte. Buchholz stand auf einem besonders vertrauten Fuß mit der klassischen Musik und hatte vorzügliche Literaturkenntnisse. In seiner Erscheinung — er trug mit Vorliebe eine Joppe und hohe Stiefel — glich er eher einem Förster als einem Künstler; doch verriet sein kluges, forschendes, braunes Thüringerauge und ein feiner, strenger Mund sogleich den besonderen Menschen, aber auch eine scheue, stille Natur, einen Einsamen.

Mit 17 Jahren ließ Buchholz sich in Weimar nieder, um die damals eines rühmlichen Ansehens sich erfreuende Kunstschule zu besuchen. Es scheint, daß der Rittergutsbesitzer Collenbusch, der Gefallen an dem talentvollen Jungen hatte, diesem dabei einige Unterstützung zuteil werden ließ, wie er auch dem werdenden Künstler später Bilder abkaufte, um dessen Lust an der Kunst lebendig zu halten. Max Schmidt, ein keineswegs hervorragender Künstler, aber jedenfalls ein ausgezeichneter Lehrer, leitete die ersten Schritte des jungen Buchholz auf dem schwierigen Gebiete der Malerei. Der Unterricht muß fördernd gewesen sein; denn nach wenig mehr als einem Jahre verließ der Schüler den Lehrer, um auf eigene Hand zu arbeiten. Und es ging offenbar; denn in dem jetzt in der Nationalgalerie befindlichen Bilde von Buchholz „Frühling in Ehringsdorf“ — eines seiner Hauptwerke, 1868 bis 1869 gemalt — hat man ein Werk des Zwanzigjährigen vor sich. Diese frühe Selbständigkeit deutet schon auf das Ursprüngliche der Begabung hin, die in

dem jungen Menschen steckte und deren Kennzeichen neben einem eminenten Zeichentalent ein außerordentlich feines Naturgefühl war. Man muß die Skizzenbücher aus diesen Anfangsjahren gesehen haben und seine gezeichneten Studien kennen, um beurteilen zu können, mit welcher unerhörten Gewissenhaftigkeit der Künstler sich die Bildungen der Natur in ihren verschiedenartigsten Äußerungen zum Bewußtsein gebracht hat; daß er das, was er malte, aufs vollkommenste kannte und sich daher getrauen durfte, durchaus frei mit allen Einzelheiten zu schalten und zu walten. Denn Buchholz malte seine Bilder — so unmittelbar sie als Naturwiedergaben wirken — fast stets im Atelier. Sonst wäre es ihm ja auch kaum gelungen, ihnen diesen reichen Stimmungsinhalt zu geben, der nicht den geringsten Teil ihres Reizes ausmacht. Selbst der „Frühling in Ehringsdorf", so intim er wirkt, so unfrei manches darauf erscheint, ist nicht vor der Wirklichkeit entstanden. So konzentriert bietet die Natur die Pracht des jungen Lenzes nicht. Und an diesem Zuviel erkennt man auch den Anfänger, der noch nicht gelernt, mit den Mitteln hauszuhalten.

Aber sowohl in diesem Bilde, als auch in den kurze Zeit danach entstandenen, treten schon alle die Merkzeichen auf, in denen das Wesen der Buchholzischen Kunst ausgedrückt ist: Das feine Raumgefühl, das zwanglose Zusammenbringen der Pläne, die sichere Empfindung für das Organische und eine Malerei, die keinen höheren Ehrgeiz kennt, als sich dem Gegenstande völlig unterzuordnen, von ihm ihre Gesetze zu empfangen; eine Malerei, die als Materie ungemein reizvoll erscheint und doch in einem schönen Sinne immateriell bleibt. Wenn

der Künstler auch den Charakter einer bestimmten Landschaft — man vergleiche daraufhin einmal seine Harzbilder in ihrer größeren Farbigkeit und ihren stärkeren Gegensätzen von Hell und Dunkel mit seinen Bildern aus der Umgebung Weimars, die so viel duftiger und zärtlicher sind! — wundervoll zu fassen wußte, so war er doch weit davon entfernt, die Wirklichkeit einfach zu porträtieren. Was er zeigt, ist der Seelenzustand, in dem er das Bild eines bestimmten Stückes Natur empfangen. Buchholz war, wie alle großen Landschafter seiner Art, wie Ruysdael und Hobbema oder Rousseau und Daubigny, ein Dichter, ein Lyriker, dem die Elemente der Wirklichkeit dazu dienten, seine Empfindungen mitzuteilen.

Die ersten Bilder des jungen Künstlers aus der Umgebung Weimars und aus dem Harz lassen deutlich erkennen, mit welchem hohen Glücksgefühl, mit wie frohen Erwartungen er sich der Kunst in die Arme geworfen. Der Himmel ist heiter und wolkenlos, in ihren schönsten Farben leuchtet die Natur. Malt Buchholz den Abend, so steht über den friedlichen Gefilden sicherlich noch eine Luft, welche die goldene Schönheit des vergangenen Tages in all ihrem Glanze ahnen läßt. Selbst ein „Heraufziehendes Gewitter“ vermag der sommerlichen Farbenpracht der Natur nicht sonderlich Abbruch zu tun. Alles lebt dem jungen Künstler. Jeder Baum ist ihm ein Individuum, das seine besondere Physiognomie, seine eigene Sprache besitzt und damit zu erkennen gibt, was ihm geschieht. Die Natur erscheint dem Maler so reich, daß er es gar nicht für möglich hält, all das Köstliche je auszuschöpfen, das sie ihm allein zwischen seinem Wohn-

sitz in Ober-Weimar und dem Belvedere-Schlößchen zu zeigen hat. Doch findet er eines schönen Tages, daß man den Menschen, von denen man erwartet, daß sie Bilder kaufen, und deren stumpfe Sinne mit der an sich poetischen Natur nichts anzufangen wissen, doch ein wenig entgegenkommen sollte, indem man ihnen landschaftliche Darstellungen bietet, mit denen sie poetische Vorstellungen verbinden können. So sind in den Jahren 1873 bis 1876 jene schönen Bilder vom Kyffhäuser, von der Wartburg, vom Hörselberg, aus der Goldenen Aue und aus dem an klassischen Erinnerungen so reichen Weimarer Park entstanden, von denen diese Gedächtnis-Ausstellung einige vorführen kann. Daß ein so feinsinniger Künstler wie Buchholz nicht daran denken konnte, diese historischen Stätten als Ansichten wiederzugeben, ist selbstverständlich; und so sind aus diesen Darstellungen wunderbare Stimmungsstücke geworden, bei denen eine großartige Auffassung und die Wahl der Stunde dem genius loci gerecht zu werden suchen.

Die Erkenntnis des Malers, daß die Freiheit gegenüber der Wirklichkeit eigentlich erst den Künstler mache, findet er in dieser Zeit bestätigt durch verschiedene Werke der Fontainebleauer, die er während einiger Besuche in Dresden und in den Münchener und Berliner Ausstellungen kennen gelernt. Seiner Empfindung sagten besonders Rousseau und Daubigny zu. Von diesem hat ihm eine in München gesehene Flachlandschaft mit aufsteigendem Mond einen besonders starken Eindruck gemacht. Er fühlte sich den französischen Künstlern in seiner Art nahe verwandt und suchte darum auch Photographien nach ihren Werken zu erlangen, mit denen er die Wände

seines Ateliers zu schmücken liebte. Diese Neigung für die Schöpfungen der Kollegen in Fontainebleau erklärt manches in der Kunst von Buchholz; jedoch nicht alles, und darf auf keinen Fall dazu führen, in ihm einen Nachahmer zu sehen. Hier war unzweifelhaft eine Gefühlsparallele vorhanden. Und wer die Weimarische Landschaft gut kennt, weiß, eine wie große Verwandtschaft sie mit der um Paris besitzt. Auch ist die Farbe des deutschen Künstlers und seine Art zu malen, der französischen so wenig ähnlich, daß es unmöglich erscheint, ein Buchholzisches Bild mit einem von Daubigny zu verwechseln. Hatte Buchholz etwa 1872 in dem zwischen Weimar und Tiefurt gelegenen Wäldchen, „Das Webicht" genannt, einen noch völlig unberührten und ungehobenen Motivenschatz entdeckt, der ihn in der Folge zu vielen herrlichen Bildern verlockte — ein „Abend im Webicht" erregte 1878 in Paris sogar die Bewunderung der französischen Kritik —, so fand er sich von Daubigny zum Malen von Flachlandschaften angeregt, wofür ihm die Umgebung von Weimar allerdings nicht eben reichliche Gelegenheit bot.

Inzwischen war aber eine Änderung der Lebensauffassung bei Buchholz vor sich gegangen. Aus dem mit vollen Segeln dem Gestade des Ruhms zustrebenden Jüngling war ein Mann geworden, der gelernt hatte, sich zu bescheiden, der sich unverstanden fühlte; zwar noch auf seine Zeit wartete, aber großer Hoffnungen kaum noch voll war. Diese Stimmungen auszudrücken, wurde er nicht müde, immer wieder Frühlingsbilder und den Herbst zu malen. Aber über diesen knospenden Birken und Sträuchern leuchtet keine freudige Sonne mehr,

sondern weben die grauen Dünste trüber Tage, und seine Herbstbilder sind, so farbenreich das Kleid des Waldes ausschaut, voll wehmütiger Abschiedsgedanken. Alle Pracht und Heiterkeit der Jahreszeit fehlt. Diese Bilder sind vielleicht die herrlichsten, die Buchholz gemalt, und mit ihnen hat er vielleicht am stärksten auf seine Kollegen in Weimar gewirkt. Denn er öffnete ihnen damit die Augen für die spröden und delikatesten Reize der Natur, lehrte sie die Schönheiten der grauen Stunde, des erwachenden und des sterbenden Lichtes und der farbigen Enthaltsamkeit kennen. Noch mehrere Jahre nach seinem Tode fanden sich auf vielen Bildern Weimarischer Maler die Buchholzischen Motive, der Wald mit den durcheinanderstehenden Stämmen von Birken und Buchen im schüchternen Grün der ersten Frühlingstage oder in der bunten Livree des scheidenden Herbstes oder verschneit bei trübem Tauwetter, sah man dort den von ihm bevorzugten melancholischen Akkord von Braun und Grau und schwärzlichem Grün. Erst als das Pleinair immer siegreicher vordrang und die impressionistische Malerei sich ausbreitete, wurden die Maler des Buchholzischen Kreises den Lehren und den Motiven ihres Meisters untreu. Er selbst hatte um Mitte der sechziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts ebenfalls den Versuch gemacht, ins Lager der neuen Schule hinüberzugehen; aber so hell seine Farben im Laufe der Jahre bereits geworden waren — es gelang ihm nicht, das Licht selbst farbig einzufangen. Er überarbeitete einige seiner vortrefflichsten älteren Bilder mit dem Spachtel, um die ersehnte Wirkung herauszubringen — so eine ganz große Kyffhäuser-Landschaft —, aber ohne den ihn in seinen Ansprüchen befriedigenden Erfolg.

Die Vergeblichkeit solcher Versuche vermag selbstverständlich nicht, die Bedeutung von Buchholz in irgend einer Weise zu erschüttern. Hätte er sein Leben nicht vorzeitig abgeschlossen — wer weiß, ob seine Bemühungen nicht am Ende doch zum Ziele geführt haben würden! Er wirkt auch so, wie er war, als Maler ungemein interessant. Seine Art, ein Bild mit kräftigem Pinsel und starkem Farbenauftrag anzulegen, dann zu schleifen und auf diesem Grunde die Feinheiten, die intime Zeichnung lasierend zu geben, war zur Erreichung seiner Absichten zweifellos die ausdrucksvollste. Jedenfalls entsprach sie dem Charakter seiner Kunst vollkommen, und seine Schöpfungen stellen innerhalb der deutschen Kunst ohne Frage eine Höhe vor. Von den wenigen im Harz gemalten Bildern und einigen im oberbayrischen Gebirge entstandenen Studien abgesehen, hat Buchholz ausschließlich in der Gegend um Weimar gearbeitet. Er liebte seine Heimat, und diese Liebe macht seine Bilder schön und gibt ihnen ihren künstlerischen Wert. Wie alle edlen Werke der Malerei sind sie weniger mit dem Pinsel als mit dem Herzen geschaffen. Stärker als alle vortreffliche Kunst des Malers ist die warme Empfindung, die aus ihnen leuchtet und wieder Empfindungen wachruft.

Berlin, im Januar 1907.

HANS ROSENHAGEN.

SAAL III

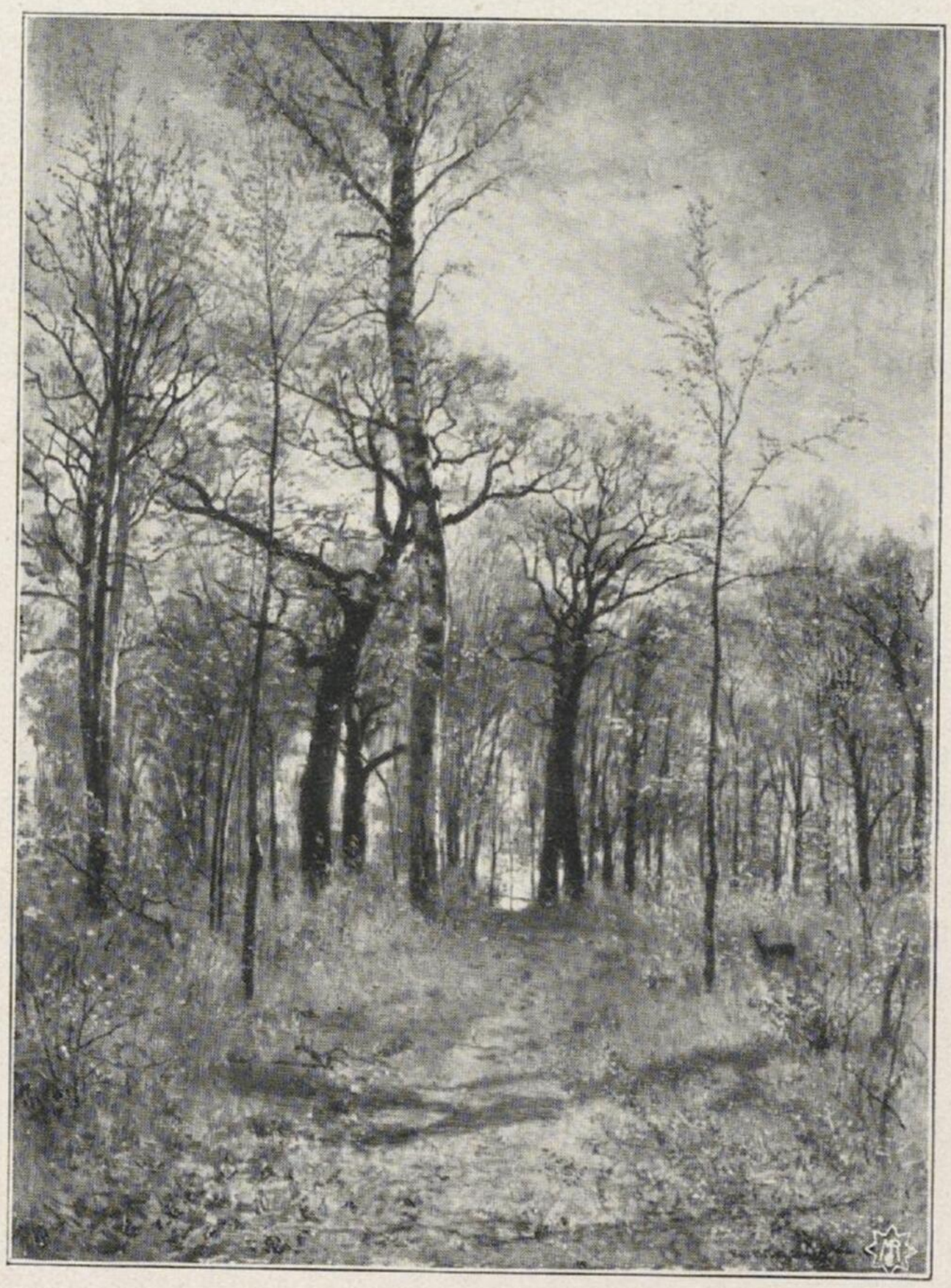
1 Waldmotiv
2 Am Abend
3 Im Webicht bei Weimar
4 Kleiner Hügel
5 Frühlingslandschaft
6 Landschaft
7 Hörselberg
8 Herbstabend
9 Im großherzoglichen Park in Weimar
10 Harzlandschaft
11 Die Wallendorfer Mühle
12 Der letzte Schnee
13 Spätnachmittagsstimmung
14 Im untern Webicht
15 Herbst
16 Landschaft
17 Aus dem Harz
18 Bauernhaus
19 Schneelandschaft
20 Sonniger Herbsttag
21 Studie
22 Waldteich

23 Vorfrühling
24 Am Waldessaum
25 Im obern Webicht
26 Herbsttag im Webicht
27 Sachsenburg
28 Landschaft
29 Waldesfrühling
30 Am Waldteich
31 Waldlichtung
32 Kartoffelfeld
33 An der Naturbrücke
34 Dörfchen bei Weimar
35 Felder bei Ober-Weimar
36 Winter
37 Im Frühling
38 Sonnenuntergang
39 Spätabend im herbstlichen Wald

SAAL IV

40 Landschaft aus Thüringen

Nr. 40



Nr. 5

Nr. 7

20

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

13. Dez. 1993		
06. Feb. 1995		
4. Jan. 2000		