

Prestigedenken oder gar der Wille zur Verdrängung schmerzhafter Erinnerung – und, so ist mit Michael Petzet zu ergänzen, gelegentlich auch der Wille zur politischen Selbstbehauptung. Immer wieder bestehen Autoren darauf, daß sich Denkmalpfleger in jedem Fall mit dem Rekonstruktionsbegehren auseinandersetzen, die Motivation der Befürworter ergründen und eine objektbezogene Lösung suchen sollten. Eine Lösung kann (im Ausnahmefall) eben auch die gewünschte Rekonstruktion beinhalten. Dennoch, so bekräftigt Marion Wohlleben, stehe die Mehrheit der Denkmalpfleger der Rekonstruktion, genauer: dem „Neubauen nach einem historischen Vorbild“, kritisch bis ablehnend gegenüber und erachte das Rekonstruieren nicht als originäre Aufgabe der Denkmalpflege.

Anhand (mehr oder minder) aktueller Entscheidungsfälle aus der denkmalpflegerischen Praxis versuchen die Autoren, verschiedene, nach persönlichen Intentionen ausgewählte Aspekte exemplarisch zu veranschaulichen. Dabei ist spürbar, daß ihre Sicht- und Darstellungsweisen maßgeblich durch eigene Erfahrungen mit Rekonstruktionsprojekten beeinflusst werden – besonders dann, wenn sie selbst in der praktischen Denkmalpflege tätig sind. Eine systematische Zusammenfassung der differierenden Standpunkte der Autoren und der vielfältigen, mitunter nur beiläufig erwähnten Aspekte der Rekonstruktionsproblematik hätte den zweiten Teil des Bandes in geeigneter Weise ergänzt. Daß die wiederaufgelebte Rekonstruktionsdebatte noch in vielen Punkten divergiert, zeigt sich auch in einer terminologischen Unschärfe, die von mehreren Autoren moniert wurde. Schon in den Vorträgen wird der Rekonstruktionsbegriff unterschiedlich akzentuiert (vgl. die Zitate von Gebeßler und Wohlleben). Die durchweg bebilderten Vorträge im zweiten Teil des Bandes sind als ein gewichtiger Beitrag zur fachinternen Rekonstruktionsdebatte zu werten, in der auch manche polemische Einlassung Verständnis finden dürfte. Den Band beschließt ein sechsseitiges, nach Erscheinungsjahren geordnetes Literaturverzeichnis zum Thema, das mit der für die Denkmalpflege wegweisenden Charta von Venedig, 1964, beginnt und mit dem Jahr 1996 endet.

FRANZ JÄGER

Jena

Karl Buchholz 1849–1889. Ein Künstler der Weimarer Malerschule; Ausstellungskatalog (Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 23. Januar bis 5. März 2000; Erfurt, Angermuseum, 25. März bis 6. Juni 2000); Leipzig: E.A. Seemann 2000; 159 S., 56 Farb- und mehrere SW-Abb.; ISBN 3-363-00733-7; an der Museumskasse: DM 30,-; im Buchhandel bzw. Versand: DM 49,-

Mit Karl Buchholz würdigt derzeit das Erfurter Angermuseum einen der bedeutendsten Vertreter der Weimarer Malerschule – einen Künstler, dessen Schaffen mit zum Besten gehört, was die vorimpressionistische Freilichtmalerei in Deutschland hervorgebracht hat. Nachdem bereits an anderer Stelle auf die Qualitäten des Katalogs hingewiesen wurde (*Weltkunst*, 2/2000), soll die erste eigenständige und

zugleich auch bisher umfangreichste Publikation zu dem Künstler Anlaß sein, hier ergänzend auf einige ausgewählte Probleme der Buchholz-Forschung einzugehen.

Mit seiner Wiederentdeckung auf den großen Berliner Ausstellungen von 1905/06 wurde der Maler und Radierer von der Kunstkritik, wie HENDRIK ZIEGLER in seinem zweiten Katalogbeitrag (Vom „Genie“ zum „Märtyrer“ – Karl Buchholz und die Kunstkritik, S. 38-51) zusammenfaßt, als zu Lebzeiten verkannter, melancholischer und zurückgezogen lebender Künstler stilisiert. Fehlende Informationen über die Biographie trugen zum Bild des einsamen, nur aus sich selbst heraus schaffenden Genies bei, und schließlich bildete insbesondere der Freitod des Malers den Hintergrund für die Stilisierung zum Märtyrer einer moderneren Kunstauffassung, nämlich des Impressionismus, von dessen Grundprinzipien Buchholz freilich mit seiner kultivierten Tonmalerei weit entfernt war, aber dessen breite Rezeption er durch seine naturnahe Stimmungsmalerei zweifellos mit vorbereitet hat.

Auch wenn Buchholz offenbar in späteren Jahren – sicherlich nicht ohne eigenes Verschulden – den Kontakt zu den örtlichen Kollegen im Umkreis der Weimarer Kunstschule verlor, stellt sich die Frage, ob eine solche Etikettierung nicht zu stark einem seit den Anfängen der Kunstgeschichtsschreibung beliebten Klischee folgt, das der gezielten Aufwertung des Künstlers und seiner Werke – vielleicht sogar einer ganzen Kunstrichtung – diene. Ziegler weist auf die interessanterweise sowohl von konservativer als auch gemäßigt fortschrittlicher Seite betriebene Vereinnahmung der Buchholzschen Kunst in Auseinandersetzung mit den revolutionären künstlerischen Entwicklungen vor und nach dem Ersten Weltkrieg hin.

Hinsichtlich des möglichen Topos' von Karl Buchholz als ungeselligem Einzelgänger kann die Ausstellung mit einem erst vor wenigen Jahren im Kunsthandel aufgetauchten Dokument aufwarten, das sich wohl im Besitz des Künstlers befand. Es handelt sich um die Kladde eines Kegelveins, dem auch Buchholz angehörte. Zumindest am Ende der siebziger Jahre hatte der Maler offensichtlich noch intensivere Kontakte zu einem Teil der Weimarer Künstlerschaft. Bei Durchsicht der an den Kegelabenden Beteiligten fällt allerdings auf, daß zwar mit Paul Baum, Christian Rohlf's oder dem späteren Schwarzwaldmaler Wilhelm Hasemann klangvolle Namen zu finden sind, es sich aber neben Buchholz fast ausschließlich um junge oder damals noch weitgehend unbekannte Schüler der Weimarer Kunstschule handelt. Maler, die Buchholz' künstlerischem Rang ebenbürtig gewesen wären, beispielsweise aus dem Lehrerkollegium der Kunstschule, gehörten nicht zur Gesellschaft. Dies kann ein Hinweis auf Unstimmigkeiten zwischen den führenden Künstlern der Weimarer Malerschule sein, zumal auch Hendrik Ziegler (S. 39 f.) feststellen konnte, daß Theodor Hagen offenbar die Ausstellung eines Buchholz-Gemäldes auf der Pariser Weltausstellung von 1878 zugunsten von Werken eines seiner Schüler und eines Kollegen verhinderte. Kann dies der Beginn einer stärkeren Entfremdung von Buchholz gegenüber den anderen führenden Malern der Stadt gewesen sein, was dann später als Zurückgezogenheit und Einzelgängertum beurteilt wurde?

Ein weiteres Problem dieser Stilisierung liegt in der unzureichenden Berücksichtigung einer anderen zentralen Frage für die Beurteilung der Buchholzschen

Werkes, derjenigen nach den künstlerischen Kontakten und Anregungen. Wie aus dem von ECKART KIBLING erarbeiteten Katalog und seinem einführenden Beitrag zu Leben und Werk des Künstlers hervorgeht, spezialisierte sich Buchholz zwar im letzten Lebensjahrzehnt auf die Motivwelt seiner engsten Heimat um Weimar, aber zuvor hatte er bereits mehrere Studienreisen innerhalb Deutschlands – mitunter aber nur von geringer Ergiebigkeit – nach Oberbayern, an die Ostsee, und wohl mehrmals ins westliche Thüringen und das südliche Harzvorland unternommen. Belegt sind auch mehrfache Reisen nach Dresden, Berlin und München, wo er zwar die internationalen Kunstausstellungen besuchte, sich aber – schenkt man den Aussagen des befreundeten Franz Hoffmann-Fallersleben Glauben – besonders für die altmeisterliche Malerei begeisterte.

Nach dieser Quelle stand Buchholz erstmals 1881, also relativ spät, einem Originalgemälde eines Barbizon-Meisters gegenüber. Dies war jedoch nicht der erste Kontakt mit Werken der *paysage intime*. Hendrik Ziegler, der auch die Frage nach den Barbizon-Bezügen erörtert (S. 31–35), ließ unerwähnt, daß Buchholz 1877 Gelegenheit hatte, zumindest von der Motivwelt und dem Stimmungsgehalt der Barbizon-Malerei eine konkrete Vorstellung zu gewinnen. In der Weimarer Kunstschule waren damals fünfzig Photographien nach Gemälden von „Rousseau, Corot, pp.“ zu sehen, und die Aussagekraft von Schwarzweißfotos oder Glasdias für einen Künstler, der die tonige Valeurmalerei in einem hohen Maße kultivierte und auch als Radierer damit vertraut war, Farbtöne in Schwarzweißwerte umzusetzen, darf nicht gering geschätzt werden. Zwar beklagte Buchholz die nur begrenzte Aussagekraft entsprechender Reproduktionen, aber die Bestätigung, die der Künstler für die eigenen, aus dem Naturstudium und der altmeisterlichen Malerei gewonnenen Auffassungen erfahren haben mag, kann durchaus von tieferer Bedeutung gewesen sein.

Darüber hinaus ist die Frage nach ergänzenden Einflüssen aus der zeitgenössischen Malerei zu stellen. Kann die tonige und mitunter schon pastos aufgelockerte Landschaftsmalerei, wie sie bei einigen Düsseldorfer Künstlern schon seit dem Ende der sechziger Jahre zu beobachten ist, für Buchholz wichtig geworden sein? Von einem Vertreter dieser Richtung, dem gebürtigen Holländer Richard Burnier, wurde Ende 1877 in Weimar eine „Holländische Landschaft mit Kühen“ gezeigt. Welchen Einfluß kann die grautonige, naturnahe Stimmungsmalerei gehabt haben, wie sie neben Barbizon im holländischen Oosterbeek entwickelt und während der siebziger Jahre von der Haager Schule zur Blüte gebracht wurde? Buchholz hat zumindest auf den von ihm besuchten großen Kunstausstellungen entsprechende Werke sehen können. Sicherlich ist der junge Maler auch nicht achtlos an dem 1872 in der Kunstschule ausgestellten Stilleben Remi Adriaen van Haanens vorübergegangen. Der in Wien lebende, altmeisterlich orientierte Maler holländischer Eltern hat offenbar zu Beginn der siebziger Jahre sein Farbempfinden in Oosterbeek geschult. Möglicherweise lösten auch führende Meister der Haager Schule ihre gegenüber Theodor Hagen 1876 geäußerte Zusage tatsächlich ein, Werke zur Ausstellung nach Weimar zu schicken. Parallelen zu einzelnen Werken des Thüringer Künstlers sind in stilistischer – insbesondere in der Farbgebung – und mitunter auch motivischer Hinsicht festzustellen.

Auch Buchholz kann seine Landschaftsauffassung wie die meisten Maler der Zeit in engerer Wechselwirkung mit den verschiedenen Richtungen der deutschen und ausländischen Freilichtmalerei entwickelt haben. Die reproduzierten Gemälde lassen nicht selten entsprechende Bezüge erkennen, so daß der Katalog eine solide Grundlage bildet, das Bild von Persönlichkeit und Werk des Künstlers in diesem Sinne weiter zu vervollständigen.

Für das Werkverzeichnis, das gegenwärtig von Eckardt Kißling bearbeitet wird, könnte der Hinweis nützlich sein, daß Buchholz in der Weimarer Kunstschule mehrfach seine neuesten Gemälde ausstellte: Anfang 1878 zwei „Waldlandschaften“, die mit den Zusätzen „Abendstimmung“ und „Morgenstimmung“ möglicherweise Pendants kennzeichnen, Ende des Jahres eine Kyffhäuser-Landschaft, im Juni 1879 eine „Frühlingslandschaft“. Eine weitere Landschaft folgte im Monat danach.

ULF HÄDER

Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen Magdeburg

Claudia Hattendorff: Künstlerhommage. Ein Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert; Berlin: Reimer 1998; 186 S., 6 Farbtaf., 40 SW-Abb.; ISBN 3-496-01178-5; DM 78,-

Claudia Hattendorffs Buch, das aus einer von Martin Warnke betreuten Hamburger Dissertation hervorgegangen ist, stellt den Bildtypus *des* Künstlerhommage in der französischen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts dar. In der Wahl des Themas und im Gebrauch des grammatikalischen Neutrums folgt die Verfasserin SIEGFRIED GOHR¹. Sie schlägt einen überzeugenden Weg ein und unternimmt vier „Fallstudien herausragender Einzelwerke“ (S. 13) von Henri Fantin-Latour, Maurice Denis, Juan Gris und Fernand Léger. Zwei Kapitel über ein deutsches Hommage der 50er Jahre (W. Baumeister) und über Beispiele der Postmoderne beschließen das Buch.

Siegfried Gohr hatte eine umfangreiche Materialsammlung zur Geschichte der neuzeitlichen Kunst- und Künstlerikonographie gegeben und vor diesem Hintergrund eine allegorische Deutung von Fantin-Latours „Hommage à Delacroix“ versucht². Dagegen hatte UDO KULTERMANN, in zwei kurzen Aufsätzen über die Bilder Fantin-Latours und Denis', die Hommagen als „Manifeste, programmatische Aussagen über den Stand der Kunst in einer bestimmten Zeit“ verstanden³. Hierin folgt ihm die Autorin, doch lassen ihre eindringlichen Untersuchungen seine Andeutungen weit hinter sich. Erstmals wird von ihr die gesamte Geschichte des Bildtypus im 19. und 20. Jahrhundert beleuchtet, werden historisches

1 SIEGFRIED GOHR: Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp des Hommage; Köln-Wien 1975.

2 GOHR (wie Anm. 1) S. 80 f.

3 UDO KULTERMANN: Fantin-Latour's Hommage à Delacroix and the Formation of Homage Painting, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 48, 1979, S. 31-37, dort S. 31; und DERS.: Hommage à Cézanne by Maurice Denis, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 52, 1983, S. 83-87.