

Katharina Huys

# Adolf Hölzel und die Metamorphose der Landschaft



AVM.edition

## **Adolf Hölzel und die Metamorphose der Landschaft**



Katharina Huys

# Adolf Hölzel und die Metamorphose der Landschaft



**AVM.edition**

Katharina Huys (geb. 1982) studierte Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Interkulturelle Kommunikation an der LMU in München. Praktische Erfahrung sammelte sie in Kunsthandel, Unternehmen und Museen und ist seit 2008 in der Galerie Florian Sundheimer tätig.

Gefördert durch die Adolf Hölzel-Stiftung:



Die vorliegende Arbeit wurde 2012 vom Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München 2013  
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: Adolf Hölzel, Dachauer Landschaft, um 1900, Kohle auf Papier, 17 x 21,5 cm. © Wienmuseum, WM-115.592.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeber, Autorin noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-080-0  
ISBN (Print) 978-3-95477-014-4

Verlagsverzeichnis schickt gern:  
AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München  
Schwanthalerstr. 81  
D-80336 München

[www.avm-verlag.de](http://www.avm-verlag.de)

MEINER FAMILIE

IN ERINNERUNG AN L.



## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort und Dank	11
Formalia und verwendete Abkürzungen	15
I. Einleitung: Adolf Hölzel und die Metamorphose der Landschaft	17
II. Forschungsstand in der Literatur	21
III. Eine biografische Annäherung an Adolf Hölzel	27
IV. Ein Kurzüberblick über die Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert	35
V. Adolf Hölzel in Dachau	43
1. Dachau als Künstlerort bis 1900 – „wohin mit dieser sehnsuchts- vollen Spannung, die diese Landschaft erweckt?“	43
2. Die Anziehungskraft Dachaus auf Adolf Hölzel, der frühe Dachauer Stil und der Einfluss Wilhelm Leibls	45
3. Die französische Impression und das Vorbild Fritz von Uhdes	49
4. Exkurs: „Pfleget sie, bildet sie aus und ihr habt die Welt gewonnen, die Formen sprechen zu euch und die Kunst ist euer!“ – Jugendstil als Ausgangslage für Adolf Hölzels neue Landschaftsform	55
5. <i>Neu-Dachau</i>	59
5.1 Hölzels <i>Neu-Dachauer</i> Temperaarbeiten und das „schwarze kl. Glas“	64
5.2 ‚Der Ornamentenwald‘	70
5.3 Stimmung in der Landschaft oder Stimmigkeit der Komposi- tion? Der durch Alois Riegl und Franz Wickhoff eingeläutete Wandel des Stimmungsbegriffs in der Landschaftsmalerei	76
5.4 Die Bedeutung der Zeichnung in der Entwicklung der <i>Neu-             Dachauer</i> Landschaftsform	81
5.5 Die reduzierte Palette der „Dachauer Graumaler“	86
5.6 Über Formen und Massenverteilung im Bilde – ein erster kunsttheoretischer Aufsatz Hölzels vor dem Hintergrund von Konrad Fiedler und Theodor Lipps	90
6. Adolf Hölzel, <i>Neu-Dachau</i> und die Landschaften der <i>Glasgow         Boys</i>	106
7. Arthur Roessler und ein erster kunsthistorischer Blick auf <i>Neu-         Dachau</i>	111
8. Letzte Dachauer Jahre – Adolf Hölzels Entwicklung über <i>Neu-         Dachau</i> hinaus	115

8.1 Hölzel und der durch Paul Signac nach Deutschland vermittelte Neoimpressionismus	117
8.2 Auseinandersetzung mit grundlegenden Farblehren	124
8.3 Der Einfluss Paul Cézannes auf die Entwicklung der modernen Landschaftskunst bei Hölzel	128
8.4 Die Landschaften von Venedig und Capodistria – ein neoimpressionistischer Ausklang	131
8.5 Ein Paradigmenwechsel in der Landschaftsmalerei Hölzels um 1905 – Die <i>Dachauer Moos</i> -Serie und die <i>Komposition in Rot I</i>	133
8.6 Heinrich Wölfflins Formalismus und das Unbehagen vor dem erzählerischen Gegenstand	141
9. Adolf Hölzel und Ferdinand Hodler – Gemeinsamkeiten der Form- und Flächenauffassung	144
VI. Adolf Hölzel in Stuttgart	147
1. Erste Landschaften der Stuttgarter Zeit	151
2. Die <i>Nabis</i> und die <i>Beuroner Malerschule</i> im Hinblick auf die Hölzel'sche Landschaft	153
3. Künstlerischer Neubeginn in Stuttgart	165
4. Der Ausklang von Landschaft im Dialog mit der Natur im belgischen La Panne und in Dachau	167
5. Landschaften um und nach 1910	169
5.1 Stuttgarter Landschaften um 1912 und die Studienreise nach Köln und Monschau	172
5.2 Eine Reise in das belgische Knokke im Jahr 1913	176
6. Adolf Hölzel und Arthur Schopenhauer	179
7. Landschaftliche Anklänge im Spätwerk Adolf Hölzels	181
VII. „Alles opfern, was die Mittel hindert, sich richtig zu entfalten: so nur kann sich ein Kunstwerk auf der Fläche gestalten“ – Die Hölzel'sche Bedeutung für die Abstraktion in Deutschland – Landschaftskunst als Ausgangslage für eine neue Ungegenständlichkeit	189
1. Adolf Hölzel und Wassily Kandinsky an der Wiege der Abstraktion – der Versuch einer Begriffsfindung	192
2. Die Abstraktion und der durch Robert Vischer revolutionierte Einfühlungsbegriff	200
3. Abstraktion als Losung gegen das Paradigma der Naturwahrheit	214
VIII. Die Musik in der Landschaftsmalerei	219

IX. Exkurs: Parallele Entwicklungen der Landschaftskunst im Vergleich zu Adolf Hölzel	233
1. Adolf Hölzel, „in Vielem artverwandt mit dem in gleichfalls biblischem Alter schaffenden Hagener Christian Rohlf“	233
2. Adolf Hölzel, die <i>Haager Schule</i> und Piet Mondrian	239
X. Adolf Hölzel und die Metamorphose der Landschaft – Résumé und Ausblick	249
XI. Anlagen	263
Anlage 1	263
Anlage 2	267
Anlage 3	267
Anlage 4	268
Anlage 5	269
Anlage 6	274
Anlage 7	275
Anlage 8	275
Anlage 9	276
Anlage 10	277
Anlage 11	278
Anlage 12	280
Anlage 13	281
Anlage 14	282
Anlage 15	283
Anlage 16	283
Anlage 17	284
Anlage 18	284
XII. Literaturverzeichnis	287
XIII. Abbildungsverzeichnis	349
XIV. Personen- und <i>Schlagwort</i> -Register	363
XV. Abbildungsteil	369



## Vorwort und Dank

Erst allmählich gelingt es der Forschung, Adolf Hölzel aus kunsthistorischer Vergessenheit wieder an das Licht belebter Diskussion zu fördern. In inspirierenden Gesprächen mit meinem stets für Fragen offenen und mit Rat und Tat das Unterfangen unermüdlich begleitenden Doktorvater Prof. Dr. Frank Büttner hat sich das Thema ‚Adolf Hölzel und die Metamorphose der Landschaft‘ als vielversprechend und ergiebig für eine Dissertation erwiesen und konnte so auch im Laufe der Bearbeitung beibehalten werden. Ich bin Professor Büttner für seine langjährige Ermunterung und Begeisterung zur Kunstgeschichte und seine immer wieder neue Wege eröffnenden, profunden Denkanstöße schon während des Studiums unendlich dankbar.

Prof. Dr. Andrea Gott dang und Prof. Dr. Jens Malte Fischer haben sich freundlicher Weise bereit erklärt, die Zweitkorrektur und Nebenfachbetreuung für die vorliegende Arbeit auf sich zu nehmen, was für mich auch darum ein besonders schöner Gedanke war, da schon in ihren Händen die Betreuung meines Magisters lag.

Schnell durfte ich im Rahmen der Recherchen durch Vermittlung eines sehr geschätzten Londoner Kunstsammlers Bekanntschaft mit der Adolf Hölzel-Stiftung machen, leidenschaftlich vertreten durch Ellinor und Walter Pöhler. Sehr herzlich möchte ich an dieser Stelle der Stiftung für die großzügige Unterstützung der Veröffentlichung in Buchform danken. Beschenkt durch großes Vertrauen ihrerseits wurde ich bald in das teils sehr ursprünglich erhaltene Wohnhaus Hölzel im schönen Stuttgarter Stadtteil Degerloch eingeführt, das damals noch von der inzwischen verstorbenen Enkelin Hölzels, Doris Diekmann-Hölzel, bewohnt wurde, die bei Margot Boger-Langhammer 1929 als die „kleine Hölzel-Enkelin in Haarlem“<sup>1</sup> Erwähnung fand.

In fast schon als freundschaftlich zu bezeichnenden Zusammenkünften traf sich der sogenannte Hölzel-Forscherkreis regelmäßig in den ganz von Hölzels Schaffen durchdrungenen Räumen. Offen wurde ich von Dr. Gerhard Leistner, Dr. Daniel Spanke, Dr. Bert Schlichtenmaier, Dr. Alexander Klee, Ulrich Roethke M.A, Regine Nothacker M.A, Prof. Dr. Joachim-Volker Höltje, Prof. Dr. Nils Büttner, Dr. Oliver Jehle, Prof. Dr. Christoph Wagner und Dieter Fels M.A. in die Reihen aufgenommen und mein Arbeiten ist von allen Beteiligten allzeit durch großzügige Teilhabe an deren kenntnisreichem Wissen und dem uneingeschränkten Zugang zu den in Grafik-

---

<sup>1</sup> Boger-Langhammer 1961, S. [32].

schränken, Kisten und Schränken gelagerten Primärquellen Hölzels unterstützt worden.

Besonders Ulrich Röhke machte mich durch seine umfassende Kenntnis des schriftlichen wie künstlerischen Nachlasses und die allgemeine Quellenlage auf viele Kostbarkeiten aufmerksam und stellte mir kollegial seine Manuskripte und Aufsätze vorab zur Verfügung.

Darüber hinaus konnten bedeutende Recherchearbeiten auch in Regensburg am Kunstforum Ostdeutsche Galerie wesentlichen Beistand erfahren durch Dr. Gerhard Leistner, der die Arbeit durch seine umsichtige und interessierte Hilfestellung maßgeblich unterstützte, und durch Klaus Friedl, Margarete Goj M.A. und PhDr. Gabriela Kasková, deren Vermittlung für eine Recherche in der Prager Nationalgalerie von unschätzbarem Wert war.

Dr. Daniel Spanke vom Stuttgarter Kunstmuseum begleitete in anregenden Gesprächen und mit einer spannenden Führung durch die Sammlung des Hauses das Anliegen, Roger Bitterer bot unermüdlich großen Einsatz. Die besonders in Hinblick auf das grafische und theoretische Werk Hölzels umfassenden Archivalien der Staatsgalerie Stuttgart im neu konzipierten Archiv (durch die zuvor dort erfolgten Transkriptionen Prof. Michael Lingners aus Hamburg bestens vorsondierbar) und der Graphischen Sammlung erschlossen sich mir mit Beistand von Ilona Lütken, Dr. Wolf Eiermann, Dr. Werner Esser, Frau Buntschuh, Herrn Böhm, Dr. Corinna Höper, Reinhard Mümmeler und Frau Zacher. Sehr freundlich wurde ich im Stuttgarter Hauptstaatsarchiv und vor allem in der Württembergischen Landesbibliothek durch Magdalene Popp-Grilli empfangen. Im Stuttgart nahegelegenen Biberach haben Dr. Barbara Reftle von der SBC-pro arte und insbesondere Annerose und Dr. Otmar M. Weigele mir auf zukommende Weise Einblicke in die umfangreichen Sammlungen gewährt.

Bei ausgiebigen Treffen und im äußerst aufmerksamen Austausch brachte mir Dr. Elisabeth Boser die reichen Dachauer Hölzel-Schätze im Zweckverband Dachauer Galerien und Museen näher. Mit hoher Kundigkeit von der Dachauer Gegend wie Geschichte stellte sich Robert Gasteiger für Fragen zur Verfügung. Heinrich Josef Groß verdanke ich neben immer aufschlussreichen Telefonaten und Hinweisen zu Hölzels Werk einen unvergesslichen, sommerlichen Radausflug auf den von ihm eindringlich studierten Spuren der sogenannten *Neu-Dachauer*.

Die ausgesprochen ergiebigen Recherchereisen in das schöne Wien werden mir stets in bester Erinnerung bleiben, wesentlich dafür verantwortlich waren von der Rathausbibliothek Mag. Elisabeth Köhler und deren Mitarbeiter, vom WienMuseum Dr. Ursula Storch, Elke Wikidal und die Mitarbeiter, von der Universitätsbibliothek in der Abteilung Altes Buch Alina

Rezniczek und Ornezeder Bernhard, vom Belvedere Dr. Alexander Klee und Mag. Werner Sommer und Ferdinand Gutschi von der Akademie der Bildenden Künste.

Auf vielfältige Weise haben sich des Weiteren von großer Hilfsbereitschaft gezeigt: Jürgen Dittmer (Pelikan Archiv Hannover), Simone Fey (Bayerisches Fernsehen, Redaktion Literatur und Kunst), Effi Grimmer (Galerie der Stadt Esslingen), Stephanie Habel (Adolf Hölzel-Stiftung, Archiv, Stuttgart), Dr. Brigitte Huber (Münchner Stadtarchiv), Dr. Birgit Jooss (Deutsches Kunstarchiv in Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg), Dr. Markus Krause (Villa Grisebach, Berlin), Prof. Dr. Karin von Maur, Michael C. Maurer M.A. (Zweckverband Oberschwäbische Elektrizitätswerke, OEW, Ravensburg), Sarah Mohr, Dr. Helmuth Mojem (Deutsches Literaturarchiv Marbach), die Mitarbeiter der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, die Mitarbeiter der Stadtbibliothek Monacensia in München, Angelo Rathey, Jana Smídmajerová (Nationalgalerie Prag), Christiane Wehr und Ulf Treger (ArchivSystemKunst, Hamburg) und Martin Willems (Heinrich-Heine-Institut, Rheinisches Literaturarchiv, Düsseldorf).

Alle Museen und Sammlungen zeigten großes Entgegenkommen bei der Bereitstellung und Freigabe des für die Arbeit so unentbehrlichen Bildmaterials, dafür an dieser Stelle ein gesonderter und herzlicher Dank! Bei der vorliegenden Veröffentlichung durfte ich auf die professionelle, freundliche und entgegenkommende Hilfestellung der Akademischen Verlagsgemeinschaft München, insbesondere von Ina Gärtner und Thomas Martin, zählen.

Dass ich während der vorliegenden Untersuchung nicht die praktische Ausübung des so vielseitigen und bereichernden kunsthistorischen Berufes aufgeben musste, verdanke ich Cornelia und Florian Sundheimer. In der von Florian Sundheimer mit großer Nachhaltigkeit geführten Galerie darf ich täglich lernen, wie fundiert, seriös und eigenständig der Umgang mit Kunst vonstatten gehen kann und welche große Bedeutung der Auseinandersetzung mit jedem einzelnen Werk, aber auch dessen Verortung in menschlicher Verantwortung und der Kultur an sich zukommen muss.

Die vielen Reisen nach Stuttgart wurden mir zudem zu unvergesslichen Erlebnissen, da mich Marianne und Gero von Manstein mit ihren bezaubernden Zwillingen stets familiär in ihr lebendiges Zuhause aufnahmen und damit Stuttgart beinahe zu einer zweiten Heimat werden ließen. Durch ihre Freundschaft begleiteten mich außerdem schon in der Studienzeit und während dieser Arbeit insbesondere Annabel Zettel, Charlotte Marr, Eva Maier, Ingo Borges, Jana Heisig, Jenny Mues, Lilli Pfeiffer-Belli, Lilly Berger, Matthias Memmel, Monika Geiß, Peter Kerber und Sima Maria Qamar.

Ohne meine lieben Eltern und meine ganze Familie wäre dieser Weg so nicht beschritten worden, ich bin ihnen allen sehr dankbar für die jahrelange, uneingeschränkte Unterstützung und Anteilnahme. All' dies wäre dabei um Vieles weniger erfüllend gewesen, hätte ich nicht stetig die liebevolle und freudige Begleitung von meinem Mann Lambert Huys erfahren dürfen, dafür danke ich ihm von ganzem Herzen.

## Formalia und verwendete Abkürzungen

Begriffe wie ‚Künstler‘ wurden in der folgenden Arbeit der Lesbarkeit halber wertfrei in ihrer maskulinen Form verwendet, es sind aber – falls inhaltlich sinnvoll – selbstverständlich sowohl ‚Künstler‘ als auch ‚Künstlerinnen‘ gemeint. Künstler sowie Personen von Interesse für den (kunst-)historischen Zusammenhang wurden bei ihrer ersten Nennung mit vollem Namen und Lebensdaten gekennzeichnet. In möglichst genauer Beibehaltung der originalgetreuen Schreibweise sind Zitate nur dann verändert worden, wenn durch falsche Interpunktions- oder Schreibweisen Verständnisschwierigkeiten entstanden oder Computerprogramme an ihre Grenzen gestoßen sind – so musste zum Beispiel mangels grafischer Umsetzbarkeit der im 19. Jahrhundert übliche Verdoppelungsstrich über den Konsonanten ‚n‘ und ‚m‘ in ‚nn‘ und ‚mm‘ aufgelöst werden.

**AHS:** Adolf Hölzel-Stiftung, Stuttgart. Als Inventarnummern des umfangreichen Nachlasses sind aufgrund der noch ausstehenden Inventarisierung, die von der Adolf Hölzel-Stiftung in naher Zukunft vorgenommen wird, falls vorhanden, die alten oder vorläufigen Angaben einer Sortierung in Mappen mit Aufzählung von darin geordneten einzelnen Blattnummern aufgeführt. Da die Verfasserin in Vorbereitung der vorliegenden Arbeit beinahe sämtliche Schriftblätter und Zeichnungen im Original durchsehen konnte, wäre es geradezu verwerflich, auf dies kostbare Material zu verzichten, auch wenn wahrscheinlich eine spätere Rekonstruktion der Quellen mit gewissem Aufwand vonstatten gehen muss.

**SSKN:** Staatsgalerie Stuttgart, Kunsttheoretischer Nachlass Adolf Hölzel

**SSGS:** Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

**WLBND:** Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Nachlass Karl Konrad Düssel, Signatur Cod. Hist. qt. 779. Die Vergabe von darin befindlichen Einzelsignaturen wird nach dem von Ulrich Röhke kürzlich angelegten System vollzogen.

**WBR, HS:** Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung



# I. Einleitung: Adolf Hölzel und die Metamorphose der Landschaft

Alles ist Metamorphose im Leben, bei den Pflanzen und bei den Tieren, bis zum Menschen, und bei diesem auch.<sup>2</sup>

„Adolf Hölzel und die Metamorphose der Landschaft“ widmet sich als wissenschaftliche Untersuchung einem in der Forschung hin und wieder angeschnittenen, aber in seiner Konsequenz noch unbearbeiteten Thema. Nach einer ersten Annäherung an den Künstler Adolf Hölzel (1853–1934) und einer Darstellung seines in Primär- und Sekundärquellen gut nachvollziehbaren Lebenswegs soll ein knapper Überblick über die Landschaftsmalerei und ihr Wandel im 19. Jahrhundert an die zu betrachtende Gattung hinführen. Das, was Bachmayer 1986 mit „Entzauberung der Welt“<sup>3</sup> umschrieb, ist ein untrügliches Kennzeichen für die Entwicklung der Moderne um 1900 und für eine damit einhergehende Veränderung des Kunstbegriffes, den er über die „in Anschauungsform umgesetzten zeitgemäßen Prototypen des [...] historischen Selbstverständnisses“<sup>4</sup> definiert. Hoher Rang kam in dieser Zeit nun der Landschaftsmalerei zu. War sie lange Zeit als „verspätete Gattung“<sup>5</sup> der Bildenden Kunst lediglich am Rande zur dekorativen Hintergrundgestaltung und als symbolischer Träger inhaltlicher Bedeutung geduldet, birgt gerade die ihr obliegende Freiheit von ebendiesen inhaltlichen Bindungen ihr größtes Potential. Da die Modernität bei Hölzel nicht plötzlich mit Vorangegangenem nur brach, sondern schrittweise von entscheidenden Wegbereitern vorgedacht wurde sowie zwischen Fortschritt, Repetition und vor allem äußerem Gestaltwandel einer immerwährenden Natur oszilliert, scheint ‚Metamorphose‘ eine treffende Beschreibung des zu untersuchenden Prozesses.<sup>6</sup>

Mit seiner Übersiedelung nach Dachau im Jahr 1888 sagte sich Hölzel von dem als beengend empfundenen Kunstbetrieb Münchens los. Bei dem Moorstädtchen fand er eine Landschaftssituation vor, die sich weniger durch erhabene Motive auszeichnet, wie beispielsweise die im 19. Jahr-

---

<sup>2</sup> Goethe 1790, S. 5.

<sup>3</sup> Bachmayer 1986, S. 127.

<sup>4</sup> Bachmayer 1986, S. 128.

<sup>5</sup> Elisabeth Décultot in ihrem Vortrag *Landschaftsmalerei bei Schelling und August Wilhelm Schlegel. Eine Auseinandersetzung*, 13. Juli 2011, im Rahmen der wissenschaftlichen Tagung *Landschaft – Mythos – Geschichte. Entwürfe der Ästhetik zwischen Schiller und Schelling*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 13.–15. Juli 2011.

<sup>6</sup> Siehe Goethe 1790, S. 13, § 3: „wir lernen die Gesetze der Umwandlung kennen, nach welchen sie einen Teil durch den andern hervorbringt, und die verschiedensten Gestalten durch Modifikation eines einzigen Organs darstellt“. – Vgl. auch Lichtenstern 1990, S. 1, 5.

hundert ‚entdeckten‘ Alpen. Über eine Beschäftigung mit Realismus und vor allem Impressionismus gelangte Hölzel dort zu einer neuen Form der Landschaftsdarstellung. Aus dem Vokabular des Jugendstils schöpfend, entwickelte er zusammen mit seinen Künstlerfreunden Ludwig Dill und Arthur Langhammer in Absage an die Sehgewohnheiten des 19. Jahrhunderts eine Landschaftsmalerei, welche sich durch anklingende Objektivierung von Farbe und Form jenseits des Momentanen kennzeichnet und unter dem Schlagwort *Neu-Dachau* in die Kunstgeschichte einging. Der Schlüssel zu einem besseren Verständnis und für eine theoretische Unterfütterung der Untersuchung liegt für jene Zeit in dem von Hölzel 1901 verfassten Aufsatz *Über Formen und Massenverteilung im Bilde*.<sup>7</sup> In diesem in Wien erschienenen Artikel legte Hölzel den Grundstein für eine Betrachtung von ornamentalisierter Natur als Wiedergabe in der Fläche und die damit verknüpften formalen, strukturellen Anforderungen an den Bildaufbau. Parallel zu der sich um 1900 etablierenden Gestaltpsychologie untersuchte Hölzel Wahrnehmungsvorgänge, welche er zwar in der Landschaft verortete, die aber an sich von der Landschaft als inhaltlichem und stimmungswortworfenen Bildthema zunehmend unabhängig wurden. Allein Hölzel war es, der die *Neu-Dachauer* Bestrebung auch auf theoretischer Ebene weiterentwickelte. Dies führte noch in Dachau zunächst zu einem kurzen Intermezzo mit dem Neoimpressionismus, an welchem ihn weniger die Untergliederung in farbliche Einzelwerte reizte, als die durch Kontraste und Gleichstellung der formalen Elemente erreichte Gesamtwirkung der Bildeinheit. Von nicht zu vernachlässigender Tragweite ist eine Beschäftigung Hölzels mit dem Werk Paul Cézannes und dessen analytischer Reduktion des Gesehenen. Schließlich gelangte Hölzel zu einer Serie von *Dachauer Moos*-Darstellungen im letzten Jahr seines dortigen Wirkens, die in Farbkraft und monumentaler Form zu allem Vorangegangenen eine erstmals eigene Sprache fanden und einen Paradigmenwechsel in der Landschaftsauffassung Hölzels einläuteten. Bevor Hölzels Wechsel nach Stuttgart nachvollzogen werden kann, scheint ein vergleichender Blick auf das Werk Ferdinand Hodlers angebracht. Durch eine Auseinandersetzung mit den *Nabis* und der Stuttgart nahegelegenen *Beuroner Malerschule* kam Hölzel in Stuttgart schließlich zu einer immer ausdrücklicheren kompositorischen Grundstruktur der Bildgestaltung. Künstlerische Bildmittel wie Kontraste, reine Farbe oder Formgebung wurden von der inhaltsbeschreibenden Verpflichtung herausgelöst und zur bildimmanenten Gesetzmäßigkeit erhoben. Damit endete auch die Bedeutung des landschaftlichen Themas im Werkkomplex

---

<sup>7</sup> Vgl. Hölzel 1901.

Hölzels, wenngleich es bis zu seinem Tod immer wieder, mehr oder weniger explizit, in den Arbeiten aufscheint.

Wie Bachmayer 1986 in seinem treffend gewählten Aufsatztitel *Reduktivismus und abstrakte Logik in der Kunst – oder die Metamorphose zur Erblindung der reinen Form* implizierte, so fand auch bei Hölzel mit einer Absage an den Impressionismus und der teils manipulativen Abkehr von eingeschulten und hochgehaltenen Sehgewohnheiten in der Kunst nach 1900 eine Hinwendung zu neuer Ungegenständlichkeit statt – Perspektivisches und als Sinneseindruck Wahrheit Verheißendes negierend.<sup>8</sup> Künstlerische Gesetzmäßigkeiten, von erzählerischem Inhalt und Gattungstreue befreit, führten alsbald in die Abstraktion. Obschon ein Vergleich von Hölzels Weg mit der im Kreise Wassily Kandinskys geborenen Abstraktion aus zu skizzierenden Gründen fehlschlagen muss und bei Hölzel aufgrund seiner wiederholt gegenständlichen Rückbesinnung im Formäüßeren häufig Einordnungsschwierigkeiten für die Kunstgeschichte in den Begriff Abstraktion herrschen, soll versucht werden, dieser Zwist schürenden Frage zu begegnen. Damit einhergehend erfuhren die meist in einem Atemzug mit der Landschaftsmalerei genannten Begriffe ‚Stimmung‘ und ‚Empfindung‘ eine mit der Abstraktion abzustimmende Veränderung, für welche die Künstler um 1900 Stimulans und Impulse aus der Musik als einem neuen, gegenstandsfreien Ideengeber der Bildenden Kunst empfangen konnten. Als wissenschaftliche Grundlage dürfen dabei an geeigneter Stelle immer wieder auch Kunsttheoretiker der Hölzel’schen Zeit herangezogen werden, bei welchen er bewusst oder unbewusst Anleihen machte. Vor einem Résumé kann sich schließlich eine komparative Betrachtung der sich zu Hölzel parallel entwickelnden Landschaftler Christian Rohlf und Piet Mondrian als fruchtbar erweisen.

---

<sup>8</sup> Siehe Bachmayer 1986.



## II. Forschungsstand in der Literatur

Bei einer Beschäftigung mit Adolf Hölzel bieten seine meist gut zugänglichen Gemälde und vielzähligen Zeichnungen und Skizzen die wertvolle Möglichkeit, in einen direkten Dialog mit dem künstlerischen Werk treten zu können. Wie schon im Vorwort angeführt, ist das Legat Hölzels an zahlreichen Orten und in fundierten Sammlungen zu entdecken.

Mannigfache, häufig nicht kritisch aufbereitete Schriften geben tiefen Einblick in das Schaffen und Denken des Künstlers, das kunsthistorisch an der Schwelle zu einem völlig neuen „Prozeß der *Konzeptionalisierung* (d.h. vor allem auch Verbegrifflichung)<sup>9</sup> von Kunst um 1900 steht. Eine Herausgabe des schriftlichen Nachlasses als Handbuch oder Nachschlagewerk war von Hölzel selbst zu Lebzeiten aber wohl nie ernstlich beabsichtigt, da er das Unfertige und ständig Bewegliche seiner Theorie als Grundvoraussetzung für die Freiheit des Schaffenden vor ihr auffasste. Schon in seinem Vermächtnis ist zu lesen:

Denkt man mit welcher Liebe der Mensch schafft auch wieder ordnet und verwirft, und nur er allein das Alles weiss, was er drin sah und auch hineinzulegen suchte, so kann man denken, dass die, die den Nachlass sehen und ihn schliesslich ordnen, niemals ganz sich in das Gegebene hineinversetzen können.<sup>10</sup>

Die häufig aphoristisch verfassten und selten eindeutig datierbaren Theoriegrundsätze und vor allem auch ausführliche Schriftblätter, Tagebucheinträge, Skizzenbücher, Aufsätze, Briefe und Postkarten müssen einem gründlichen und aufmerksamen Studium unterzogen werden, möchte man Thesen zu Hölzels Rang für die kunstgeschichtliche Forschung aufstellen. Was dieses, über 4.000 Blätter umfassende schriftliche Erbe betrifft, so sind als Hauptquellen in Stuttgart der Nachlass der Adolf Hölzel-Stiftung, das Archiv in der Staatsgalerie und in der Württembergischen Landesbibliothek – kürzlich durch die Sortierung Ulrich Röthkes besser zugänglich gemacht – sowie in Wien die Bestände der Rathausbibliothek und des WienMuseums zu benennen.<sup>11</sup> Neben zahlreichen Ausstellungen zu Lebzeiten, wie der aus heutiger Sicht fulminanten Freiburger Schau *Adolf Hölzel und sein Kreis* (1916), und trefflichen Berichten des Kulturredakteurs Karl Konrad Düssel in Stuttgart (1918, 1923, 1930, 1934, 1935) erschien

---

<sup>9</sup> Lingner 1998, S. 7.

<sup>10</sup> Adolf Hölzel, Vermächtnis, AHS, Inv.nr. Mappe 4, Blatt 44. – Vgl. auch Venzmer 1982, S. 45.

<sup>11</sup> Siehe besonders AHS, SSKN, SSGS, WLBND, WBR, HS. – Hölzel 1900, 1901, 1904, 1908, 1909, 1910, 1916/1 und 2, 1918, 1919/1 und 2, 1920/1 bis 5, 1927. – Lingner 1988, 1996, 1998. – Röthke 2009.

1913 von Hildebrandt der erste kunsthistorisch-kritische Katalog über *Adolf Hölzel als Zeichner*, also einen Teil des Hölzel'schen Schaffens, welcher Anlass für eine Wanderausstellung des 60-jährigen Künstlers bei renommierten Adressen wie Cassierer in Berlin, dem Königlichen Kupferstichkabinett in Stuttgart, der Dresdner Galerie Arnold, der Münchner Galerie Thannhauser, der Wiener Galerie Miethke und der Budapester Galerie Művész gab.<sup>12</sup> 1918 war in der Kestner-Gesellschaft, Hannover, die umfassende und sehr erfolgreiche Retrospektive über Hölzel zu sehen, wovon um 1933 eine Wiederholung angedacht wurde, die aber tatsächlich erst 1935 als *Gedächtnis-Ausstellung* stattfinden konnte.<sup>13</sup> Eine frühe Veröffentlichung über Hölzels *Gedanken und Lehren* in aphoristischer Form bot Lemmé (1933): „Wollen Sie einige Aussprüche von mir lesen, so weise ich auf ein kl. eben erschienenen Büchlein von Frau M. Lemmé hin“<sup>14</sup>. Mitschriften seiner Schüler und Auszüge aus deren Biografien ermöglichen eine Vorstellung von Hölzels Unterricht, aber auch einen zeitgenössischen Blick aus nächster Nähe auf das von ihm theoretisch Unterbreitete.<sup>15</sup>

In der Forschung gelang es im angelsächsischen Bereich noch vor Deutschland durch Weiss (1979, 1982) und Parris (1979, 1986) die Bedeutung Hölzels herauszuarbeiten. In Hölzels Heimatland schließlich war es erst Venzmer (1972, 1976, 1980, 1981, 1982, 1984, 1985, 1987, 1988, 1993, 1998), der als erster Kunsthistoriker mit seinem Werkverzeichnis Hölzel als Künstler im deutschen Raum angemessen etablierte und sich um dessen Werk äußerst verdient machte, auch heute noch fungieren seine mannigfachen Äußerungen als sichere und konsultierbare Grundlage.<sup>16</sup> Dies wurde vor und nach dem Tode Venzmers in der Forschungsliteratur von Grimmer (1985, 1987, 1986), Maur (1977, 1998/1 und 2, 1999, 2000, 2003, 2006), Klee (2000, 2003, 2004, 2006, 2009) und Leistner (2000, 2009, 2011) aufgegriffen und begleitet von immer umfassenderen Ausstellungen, wie in Stuttgart und München anlässlich des 100. Geburtstages von Hölzel (1953), in Hannover (1963, 1982), in Braunschweig, Bremen, Karlsruhe, Aarau und Wien (1963), in Dachau (1972 und 2001), in Pforzheim (1977), in München (1980), in Stuttgart (1986), in Sindelfingen und Grafenau (1987)

---

<sup>12</sup> Vgl. Klee 2006, S. 155.

<sup>13</sup> Siehe besonders Hildebrandt 1913. – Stuttgart 1916. – Düsseldorf 1918, 1923/1 und 2, 1930, 1934, 1935. – Hannover 1918. – Hannover 1935.

<sup>14</sup> Adolf Hölzel, 1933, SSKN, Inv.nr. 7 NT T111.

<sup>15</sup> Siehe Deicher 1910/11. – Fauser 1911. – Hildebrandt 1910/11. – Itten 1916, 1963, 1972, 1975, 1990. – Baumeister 1919, 1934, 1947/1 und 2, 1949, 1996. – Schlemmer 1920, 1928, 1977. – Pellegrini 1923, 1934. – Nolde 1931. – Lemmé 1933. – Kerkovius 1947/1 und 2, 1962.

<sup>16</sup> Siehe besonders Venzmer 1972, 1976, 1980, 1981, 1982, 1984, 1985, 1987, 1988, 1993, 1998. – Parris 1979 und 1986. – Weiss 1979, 1982.

und in Albstadt (1999–2000).<sup>17</sup> In den Jahren 2009 und 2010 konnten schließlich die großen und vielbeachteten, retrospektiv angelegten Ausstellungen *Kaleidoskop. Hoelzel in der Avantgarde* in Stuttgart wie Regensburg und *Adolf Hölzel. Wegbereiter der Moderne* in Apolda mit wichtigen Katalogbeiträgen einen Meilenstein für die Wahrnehmung Hölzels setzen und neue Forschungen auf diesem Gebiet vorantreiben.<sup>18</sup>

Für eine allgemeine Hinführung an die Bedeutung der Landschaftsmalerei vor und um 1900 empfehlen sich ein sehr früher Ausstellungskatalog der Nationalgalerie Berlin (Berlin 1957) und die sich damit beschäftigenden Artikel oder Monografien von Ruhmer (1979), Eberle (1980), Kluckert (1987), Bätschmann (1989 und 2007), Mai (1994), Décultot (1996), Busch (1997, 2007), Büttner (2005) und Busch/Jehle (2007).<sup>19</sup> Den Schwerpunkt ‚Jugendstil und Formverständnis‘ handeln neben den Jugendstil/*Art-Nouveau*-Theoretikern selbst (Fuchs 1896, Endell 1897/98, 1898, Widmer 1909, Van de Velde 1901, 1902, 1910, Debschitz 1918) auch Schmalenbach (1935), Bauch (1959), Hofstätter (1959), Hamann/Hermand (1967), Seling (1959), Rammert-Götz (1994) und Franz (2007) für die vorliegende Arbeit ergiebig ab.<sup>20</sup>

Vieles ist zu Dachau und der Entwicklung durch Hölzel und seine Künstlerkollegen Ludwig Dill und Arthur Langhammer geschrieben worden.<sup>21</sup> Vor allem ist es dem Interesse Arthur Roesslers zu verdanken, dass schon damals, dicht am Zeitgeschehen, ein zusammenfassender Bericht gegeben und *Neu-Dachau* als Begriff einer Art Künstlergemeinschaft festgelegt wurde.<sup>22</sup>

Die häufig lediglich vermutete und wenig kritisch hinterfragte Verwandtschaft zu den sogenannten *Glasgow Boys* gilt es anhand der einschlägigen

<sup>17</sup> Siehe besonders Stuttgart 1953. – Braunschweig 1963. – München 1963. – Dachau 1972, 2001. – Bielefeld 1974. – Maur 1977, 1998/1 und 2, 1999, 2000, 2003. – Pforzheim 1977. – München 1980. – Ahrens 1982. – Hannover 1982. – Haenlein 1982. – Hess 1982. – Grimmer 1985, 1987. – Grimmer/Necker 1986. – Stuttgart 1986/1. – Schlichtenmaier 1987/1 und 2. – Sindelfingen/Grafenau 1987. – Grafenau 1988, 2004. – Albstadt 1999. – Becker 1999/1 und 2. – Neumann 1999/2. – Schönjahn 1999. – Unger-Richter 1999. – Klee 2000, 2003, 2004, 2006, 2009. – Regensburg 2000. – Maur/Pöhlmann 2006. – Leistner 2009, 2011.

<sup>18</sup> Siehe besonders Ackermann 2009. – Apolda 2009. – Leistner 2009. – Leistner/Berchtold 2009. – Mück 2009. – Nothacker 2009/1 und 2. – Smolik 2009. – Spanke 2009. – Spanke 2010. – Stuttgart 2009/Regensburg 2010. – Wagner 2009. – Weibel 2009. – Zieglgänsberger 2009.

<sup>19</sup> Siehe besonders Berlin 1957. – Ruhmer 1979/1. – Eberle 1980. – Kluckert 1987. – Bätschmann 1989, 2007. – Huter 1992/1 und 2. – Mai 1994. – Décultot 1996. – Artikel ‚Landschaft‘ 2004. – Busch 1997, 2007. – Büttner 2005. – Busch/Jehle 2007.

<sup>20</sup> Siehe besonders Fuchs 1896. – Endell 1897/98, 1898/1 und 2. – Widmer 1909. – Van de Velde 1901, 1902, 1910. – Debschitz 1918. – Schmalenbach 1935. – Bauch 1959/1 und 2. – Hofstätter 1959. – Seling 1959. – Hamann/Hermand 1967. – Rammert-Götz 1994. – Franz 2007.

<sup>21</sup> Siehe besonders Artikel 1905. – Ehrhart-Dachau 1930. – Petersen 1934, 1954. – Schäfer 1997. – Boser 1998/99, 2001, 2005. – Syndikus 1998. – Dill 2010.

<sup>22</sup> Siehe besonders Roessler 1903/1 und 2, 1904/1 und 2, 1905.

Arbeiten über die Künstlergruppe zu überprüfen, hilfreich sind dabei die Ausstellungskataloge aus Glasgow (1968), London (1970) und Brügge (1987) wie auch die Untersuchungen von Irwin (1975), Treble (1980), Billcliffe (2008) und Smith (2011).<sup>23</sup>

Die Entwicklung Hölzels über eine neoimpressionistische Auseinandersetzung mit den Schriften Signacs (1898, 1903) und der Kunst Cézannes führt alsbald nach Stuttgart, wobei schließlich über die Vermittlung Sérusiers (1921) eine Parallele zu den *Nabis* und der *Beuroner Schule* festzustellen ist.<sup>24</sup> Für die Vergleiche mit Ferdinand Hodler, Christian Rohlfis und Piet Mondrian (und der *Haager Schule*<sup>25</sup>) können neben eigenen Äußerungen der Künstler anschaulich Ausstellungskataloge aus Berlin (1960), New York (1971), Stuttgart, Den Haag und Baltimore (1981), Den Haag, Washington, und New York (1994), Düsseldorf (1995), London (1997), Aarau (1998), Zürich (2004), Wien (2005), Hamburg und Neu-Ulm (2005) dienen. Die Aufsätze und Monografien von Osthaus (1905), Burger (1918), Loosli (1921), Bender (1952), Jaffé (1967), Mühlestein und Schmidt (1983), Becker (1992), Blotkamp (1995) und Janssen (2008) vervollständigen das Bild.<sup>26</sup>

In dem Versuch, den im Vergleich zu Kandinsky auch auf Hölzel immer wieder angewandten Abstraktionsbegriff zu klären, trägt vor allem Brion mit seiner scharfsinnigen *Geschichte der abstrakten Kunst* (1960) Wesentliches bei. Einen – auch optischen Überblick – über die oftmals doch so unterschiedlichen, aber stets in einem Atemzug genannten Positionen verschafft man sich in ihrer Entwicklung weg vom realistischen Naturvorbild hin zu einer unterschiedlichst begründeten Ungegenständlichkeit dank der

---

<sup>23</sup> Siehe besonders Glasgow 1968. – London 1970. – Irwin 1975. – Treble 1980. – Brügge 1987. – Billcliffe 2008. – Smith 2011.

<sup>24</sup> Siehe besonders Köln 1912. – Lenz 1912. – Meier-Graefe 1913 – Denis 1920, 1936, 1942. – Sérusier 1921. – Troendle 1952. – Aust 1962. – Köln 1962. – Mannheim 1963. – Anquetil-Plessier 1975. – Rewald 1978. – Wedewer 1978. – Doran 1982. – Siebenmorgen 1984, 2007. – Amsterdam/Quimper/Albstadt 1989. – Boyle-Turner 1985, 1989/1 und 2. – Beers 1989. – Smitmans 1989. – Machotka 1996. – Künzelsau 1997. – Jeancolas 2002. – Baumann 2004. – Kehrbaum 2006, 2007. – Hohenkarpfen/Beuron 2007. – Fels 2011.

<sup>25</sup> Siehe besonders Liebermann 1918. – Bonn/Hamburg 1972. – Pollock 1983. – Vignau-Wilberg 1983. – Arnold 1989. – Heidelberg 1989. – München 1989. – Wien 1996. – Krul 2008. – München 2008. – Reynaerts 2008.

<sup>26</sup> Siehe besonders Hodler 1874. – Hodler 1885/86. – Holder 1904. – Osthaus 1905. – Burger 1918. – Küppers 1919. – Loosli 1921. – Mondrian um 1940. – Bender 1952. – Berlin 1960. – Jaffé 1967. – Welsh 1971. – Stuttgart/Den Haag/Baltimore 1981. – Magnaguagno 1983, 1992. – Mühlestein/Schmidt 1983. – Velbert 1983. – Wohlgemuth/Zelger 1984. – Becker 1992. – Bois 1994. – Den Haag/Washington/New York 1994. – Blotkamp 1995. – Düsseldorf 1995. – Loers/Witzmann 1995. – Schultze 1995. – Vogt 1995. – München/Wuppertal 1996. – London 1997. – Salzburg/Bietigheim-Bissingen 1997/98. – Aarau 1998. – Bax 1998. – Franz 1999. – Büttner 2001/2. – Müller 2004. – Zürich 2004. – Dauer 2005. – Hamburg/Neu-Ulm 2005. – Janssen 2005. – Jensen 2005. – Kiel/Berlin 2005. – Ziegler 2005/06. – Janssen 2008.

Ausstellungskataloge aus London (1980), Basel/Riehen (2001) und Frankfurt am Main (2007). Versammelt unter dem, sich bei näherem Hinsehen als nicht besonders griffig erweisenden Schlagwort ‚Abstraktion‘ finden sich sehr unterschiedliche für sich gültige Ausprägungen und die Anschauung Hölzels wird deutlich bei der Lektüre des davon differierenden Kandinskys (1911, 1912, 1913, 1919, 1926).<sup>27</sup>

Die bei Hölzel zu bemerkenden Rückbezüge auf die Musik und ihr ungenständliches Kompositionsgerüst werden (andeutungsweise) bereits bei Haftmann (1959, 1965, 1974) thematisiert und nach Maur (1999) von Gott dang (2004, 2006, 2008) in einen größeren Zusammenhang gestellt. Finden sich bei Hölzel Verweise auf die Theorie Halms (1913, 1939), so muss festgestellt werden, dass hier wohl eher das grundsätzlich Schematisierende den Reiz für ihn ausmachte, da sie gänzlich auf die Musik ausgerichtet war und nicht fächerübergreifende Anwendung anstrebte.<sup>28</sup>

Aus diesen auf Adolf Hölzel zugeschnittenen Ausführungen ergibt sich die Notwendigkeit, Hölzel und sein Werk in das Umfeld der zu dieser Zeit greifenden Kunsttheorien einzubetten. Alois Riegl, Franz Wickhoff, Konrad Fiedler, Theodor Lipps, Adolf von Hildebrand, Heinrich Wölfflin, Arthur Schopenhauer und Robert Vischer geben kunsttheoretischen Rückhalt in den sich im Laufe der Arbeit aufdrängenden Fragen zu Begrifflichkeiten wie ‚Einfühlung‘, ‚Stimmung‘, ‚Empfindung‘ und das mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und der allgemeinen Umbruchs- und Erneuerungsstimmung erschütterte ‚Formgefühl‘, was auch deutlich an ihren Erscheinungsjahren abzulesen ist. Da diese Schriften in ihrer Relevanz für Hölzel näher in den entsprechenden Kapiteln beleuchtet werden sollen, kann damit die Darlegung des Forschungsstandes an dieser Stelle abgeschlossen werden.<sup>29</sup>

Als absolute Desiderate in der Forschungsliteratur haben sich fundierte Untersuchungen des künstlerischen Werkes von Alfred von Schrötter und besonders Arthur Langhammer erwiesen, wobei im Falle Langhammers erschwerend hinzukommt, dass dieser selbst zu Lebzeiten große Teile seines Werks zerstörte. Außerdem steht eine umfassende Bearbeitung der

---

<sup>27</sup> Siehe besonders Kandinsky 1911, 1912, 1913, 1919, 1926. – Seuphor 1949. – Brion 1960. – Hess 1960. – Beaucamp 1969. – London 1980. – Basel/Riehen 2001. – Bogner 2001. – Brüderlin 2001. – Büttner 2001/2. – Roque 2003. – Frankfurt am Main 2007. – Hoberg 2008. – Ackermann 2009.

<sup>28</sup> Siehe besonders Halm 1913, 1939. – Kress 1956. – Haftmann 1959, 1965, 1974. – Salmen 1986. – Schawelka 1993. – Schönjahn 1999. – Fontaine 2000. – Unger-Richter 2002. – Gott dang 2004, 2006, 2008. – Jewanski/Düchting 2009.

<sup>29</sup> Siehe besonders Schopenhauer 1854. – Wundt 1862. – Wölfflin 1886, 1926. – Riegl 1893, 1899. – Wickhoff 1897. – Hildebrand 1903. – Lipps 1903/1 und 2. – Konnerth 1909. – Fiedler 1913/14. – Vischer 1927. – Bock 1972. – Lange 1972. – Boehm 1991/1 und 2. – Büttner 2001/1.

immer wieder erwähnten, aber in fast keinem Fall näher beleuchteten Ausstrahlung der *Glasgow Boys* auf die gesamte Münchner Künstlerschaft aus.

### III. Eine biografische Annäherung an Adolf Hölzel

Und nun war alles zusammengebrochen und ich als Maler war allein gerettet!  
War ich denn auch wirklich gerettet und war ich Maler von Beruf und Berufung?<sup>30</sup>

Knapp 400 überwiegend klein-, beziehungsweise mittelformatige Ölgemälde, an die 1.500 Zeichnungen und Pastelle, ein paar dutzend Glasfenster und mindestens 4.000 Schriftblätter, teils mit Skizzen versehen, umfasst das künstlerische und kunsttheoretische Œuvre Adolf Hölzels.<sup>31</sup> Seine biografischen Daten sind in der einschlägigen Literatur hinlänglich bekannt und auch weitestgehend untersucht und ausgewertet, dennoch soll der Vollständigkeit halber auch hier ein cursorischer Abriss gegeben werden. Der am 13. Mai 1853 als drittes von neun Kindern im österreichisch-ungarischen Olmütz in Mähren (heute Olomouc, Tschechien) geborene Künstler und Kunsttheoretiker Adolf Richard Hölzel wuchs in einem musisch geprägten Umfeld auf, unter seinen Vorfahren finden sich nach eigenen Angaben nicht weniger als 37 Künstler.<sup>32</sup> Schon früh wurde die helfende Hand des Sohnes im am 16. Oktober 1844 am Oberring gegründeten Familienbetrieb des Sortimentsbuchhändlers Eduard Hölzel benötigt, doch von Kindesbeinen an erhielt er Zeichen- und Geigenunterricht. Für die Ausbildung zum Schriftsetzer mit Schwerpunkt ‚Geografie‘ schickte man den jungen Hölzel nach abgeschlossener Untergymnasialaufbahn im Mai 1868 nach Gotha als Volontär und Handelsschüler der *Karthographisch-Geographischen Verlagsanstalt* von Friedrich Andreas Perthes, da er später die Nachfolge im väterlichen Geschäft antreten sollte.

1871 verließ der junge Geselle Adolf jedoch mit seiner Familie Olmütz und zog nach Wien, um die bereits 1861 vom Vater übernommene Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung mit angeschlossenem lithografischem Verlag, der sich auf Schulatlanten und Karten spezialisiert hatte, fortzuführen. In Wien besuchte Hölzel zunächst 1872 – lediglich für einen Kursus – die Akademie der Bildenden Künste, meldete sich dann 1873 für den österreichischen Militärdienst als ‚Einjährig-Freiwilliger‘ beim Artillerieregiment Luitpold Prinz zu Bayern VII. und wurde schließlich Reserveoffizier bei der Artillerie. Doch sein Drang zu künstlerischer Äußerung überwog zunehmend. Als ein Reitunfall schließlich eine militärische Karrie-

<sup>30</sup> Adolf Hölzel, zitiert nach Lemmé 1933, S. 8.

<sup>31</sup> Siehe Abbildung 2.

<sup>32</sup> Vgl. dieses Kapitel: WBR, HS, Inv.nr. H.I.N. 163.751, S. 4. – Lemmé 1933, S. 7–12. – Düssel 1934. – Menck 1953. – Venzmer 1982. – Venzmer 1984. – Rehmann 1985. – Becker 1999/1. – Lütken 1998. – Venzmer 1998. – Maur 2003. – Mück 2009, S. 9–10. – Leistner 2011.

re unmöglich machte, fiel für ihn die Entscheidung zugunsten einer künstlerischen Laufbahn. Wohl auf eine baldige Rückbesinnung in Richtung des väterlichen Unternehmens hoffend, stimmten seine Eltern 1874 einer weiteren einjährigen Ausbildung an der Wiener Akademie zu. Zunächst war Hölzel außerordentlicher Gasthörer und schließlich Student bei Carl W. Wurzinger (1817–1883), August Eisenmenger (1830–1907) und Christian Griepenkerl (1839–1912).<sup>33</sup> Darauf wechselte er nach einer anfänglichen, von den Eltern geforderten Rückkehr in die Verlagsanstalt von Mai 1876 bis inoffiziell zum Sommersemester 1881, offiziell zum Wintersemester 1882, an die Akademie der Bildenden Künste in München – trotz anfänglich großer Bedenken weiterhin unterstützt von den Eltern.<sup>34</sup> Zunächst erhielt er Unterweisungen in der Naturklasse, dann als Meisterschüler in der Komponierklasse des Genre-, Landschafts- und Historienmalers Wilhelm von Diez (1839–1907). Ab November 1876 trat Hölzel als ‚ordentliches Mitglied‘ der *Münchner Künstlergenossenschaft* bei.<sup>35</sup>

Durch seinen Lehrer lernte er um 1880 erstmals die traditionsreiche Kunstlandschaft Dachaus kennen. Anlässlich einer Studienreise nach Paris im Jahr 1887 kam er in Berührung mit der impressionistischen Entwicklung, vor allem um Edouard Manet (1832–1883) und Claude Monet (1840–1926). Zunehmend zog es ihn fort aus dem ihn immer mehr befremdenden städtischen Treiben Münchens, da er unter dem Konkurrenzdruck der Künstlerschaft im Kampf um das Wohlgefallen der Kritiker und Sammler litt. Hölzel schloss Bekannt- und Freundschaft mit den gleichgesinnten, von den Münchner Entwicklungen sich ebenfalls entfernenden Künstlern

---

<sup>33</sup> Im Archiv der Akademie der Bildenden Künste in Wien wurde – nicht ganz vollständig – vermerkt: „Adolf Hölzel, 19 J., Olmütz, Vater: Kunsthändler, Wieden, Louisengasse 5; Vorbildung: Untergymnasium. Eintritt am 16. April 1872 als außerordentlicher Schüler (Matrikel per 23.04.1872) bei Carl Mayer (SS 1872). Im SS 1873 als Gast in der Anatomie, ab SS 1874, WS/SS 1874/75 und WS 1875/76 als Schüler der Allgemeinen Malerschule bei Carl Mayer und Carl Wurzinger“. Herzlicher Dank für diese Auskunft gilt Ferdinand Gutschli, Akademie der Bildenden Künste, Wien.

<sup>34</sup> Siehe auch Eduard Hölzel in einem Brief an Adolf Hölzel am 28. Oktober 1876, zitiert nach Venzmer 1982, S. 13–14: „Aus den beiden an mich & die Mutter gerichteten Briefen sehen wir mit Vergnügen, daß Du Dich wohl & zufrieden fühlst und ich wünsche lebhaft, daß auch ich bezüglich Deiner Leistungen bis zum nächsten Sommer befriedigt sein möge. Wie ich Dir hier mündlich dargelegt habe, ist es nicht bloß mein unabänderlicher Wille, sondern auch die dringendste Notwendigkeit, daß Du nach Schluß des Studien-Jahres Dich Deinem eigentlichen Beruf zuwendest und bis dahin jene Kenntnisse erwirbst, die für denselben nötig sind. [...] Deinem Wunsch entsprechend sende ich Dir anbei für November M 140, welche Summe ich Dir am Ende jeden Monats bis August 1877 einsenden werde und mit welcher Du Deine Ausgaben zu bestreiten hast“.

<sup>35</sup> Vgl. Hölzel/Matrikelbuch München 1841–84. – Venzmer 1982, S. 13–14. – Klee 2004, S. 6. – Klee 2006, S. 153. – Mück 2009, S. 11. – An der Akademie der Bildenden Künste in München war Hölzel mit der Matrikelnummer 3290 unter dem Namen „Adolph Hölzl“ eingeschrieben. – Zu dem Unterricht bei Diez schrieb Heres 1985, S. 51: „Seinen Schülern war er kameradschaftlich verbunden, mit beiden Beinen stand er auf dem Boden, seinen Schülern ließ er stets den Spielraum, ihr eigenes Talent zu entdecken und zu verwirklichen, nie ihnen seine Meinung aufzwingend, eher beratend“.

Ludwig Dill (1848–1940) und später Arthur Langhammer (1854–1901). Im Jahr 1888 verlagerte er seinen Lebensmittelpunkt zusammen mit seiner 1882 geehelichten Frau Emmy Hölzel, geborene Karoline Emilie von Karlowa (1858–1930), und dem 1886 geborenen Sohn Hugo schließlich vollständig nach Dachau, in dessen Abgeschiedenheit er schöpferische Ruhe und Kraft fand.<sup>36</sup> Erster künstlerischer Erfolg stellte sich ein, man zeichnete das Gemälde *Die Zimmermannsfrau* 1891 im Münchner Glaspalast mit der Goldenen Medaille aus, ein amerikanischer Sammler erwarb es im Anschluss für 2.000 Mark. Die wachsende Anerkennung zerstreute die eingangs zitierten Zweifel Hölzels, der nach dem Tod seines Vaters 1885 und durch den darauf folgenden, unerwarteten „moralischen und merkantilen“<sup>37</sup> Konkurs des väterlichen Geschäftes jäh der vertrauten finanziellen Prosperität beraubt wurde und darauf angewiesen war, als Lehrer den Unterhalt für sich und seine Familie zu verdienen. Zusammen mit Dill und Langhammer bildete Hölzel den Kern der sogenannten *Neu-Dachauer Schule* und stellte mit ihnen gemeinsam 1898 erstmals in Berlin aus. Wenngleich zu keinem Zeitpunkt ein dezidiertes Schulkonzept oder ein einheitlicher Lehrplan vorlagen, war für den dort abgehaltenen Unterricht die größtmögliche Entfaltung des individuellen Talentes fernab eines uniformen, gemeinsamen Stils entscheidend. Der Schwerpunkt der eigenen künstlerischen Betätigung Hölzels lag in dieser Zeit vor allem auf farb- und formtheoretischen Fragestellungen, ihrer praktischen Umsetzung und deren wechselseitige Inspirationen. 1901 stellte Hölzel in der Wiener Secessionszeitschrift *Ver Sacrum* in dem Aufsatz *Über Formen und Massenverteilung im Bilde* erstmals seine theoretischen Überlegungen einer breiten Öffentlichkeit vor und wandte sich diesen noch intensiver zu, als er sich im Juli 1903, von einem Fahrradfahrer im Dunkeln angefahren, schwer verletzt zu mehrwöchiger Bettruhe gezwungen sah.<sup>38</sup>

Der über die Grenzen Dachaus und Bayerns reichende Ruhm des Künstlers führte zu einer Anstellung an der Stuttgarter Akademie im November 1905 als Nachfolger für den Lehrstuhl Leopold Graf von Kalckreuths, dem Leiter der Komponierklasse – „die Berufung an die Stuttgarter Kunsthoch-

---

<sup>36</sup> Siehe Abbildungen 3 und 4. – Die in Celle bei Hannover geborene Tochter eines Buchhändlers, ‚Emmy‘ genannt, wuchs zunächst in Bückeburg auf. Als sie 14 Jahre alt war, zog sie mit ihren Eltern nach Stuttgart, wo sie am dortigen Konservatorium zur Pianistin ausgebildet wurde. Auf dem Landgut der Familie von Hölzels Kommilitonen Anton Seitz (1829–1900) in Roth bei Nürnberg lernten Emmy und Adolf Hölzel sich kennen, am 9. November 1882 heiratete das Paar. Sohn Hugo sollte ihr einziges Kind bleiben. – Vgl. auch Venzmer 1982, S. 14 ff. – Mück 2009, S. 10. – Nothacker 2009/1, S. 51.

<sup>37</sup> Adolf Hölzel rückblickend an Arthur Roessler auf einer Postkarte am 10. Dezember 1913 aus Stuttgart, WBR, HS, Inv.nr. H.I.N. 150.876.

<sup>38</sup> Vgl. Hölzel 1901. – Adolf Hölzel, SSKN, Inv.nr. 5 NT 172.