Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert

Christoph Heilmann Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, 03.–05.07.2015

Bericht von: Arnika Schmidt, TU-Dresden

„Reisen Sie so wenig als möglich mit der Post; überlassen Sie diesen Luxus reichen Ignoranten [...] Der Künstler hingegen soll kleine Tagreisen machen, reiten wenn es möglich ist, und noch viel gewöhnlicher gehen, wie Rousseau's Emil. Nichts von allem was verdient beobachtet oder gezeichnet zu werden, kann alsdann seinen Blicken entgehen."[1]

Diese und weitere Ratschläge zum Reisen sowie Ausführungen zu der Bedeutung der Künstlermobilität für den Landschaftsmaler nehmen in Pierre Henri de Valenciennes' Traktat „Élements de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage" eine Schlüsselrolle ein. Für viele Maler des 19. Jahrhunderts bildete dieses Handbuch die Grundlage Ihres Schaffens. Die kleinformatigen Landschaften und Ölskizzen der Sammlung der Christoph Heilmann Stiftung sind Zeugnisse der Bedeutung des Traktats, dessen hier zitierte deutsche Übersetzung Gegenstand eines Editionsprojekts der Stiftung ist. Um die Relevanz des Reisens für Leben und Werk von Landschaftsmalern näher zu untersuchen luden Claudia Denk, Andreas Strobl und Christoph Heilmann zu dem internationalen Symposium „Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert – Landschaftsmalerei, eine Reisekunst?" ein, das vom 3. bis 5. Juli am Lenbachhaus in München stattfand. Der Ortswechsel als stimulierendes Moment ist seit längerem Gegenstand von kunst- und kulturgeschichtlichen Untersuchungen. In ihrer Einführung nannte Denk (München) das Projekt ArtTransForm (Berlin, Tours, Paris) mit der Forschung zu transnationaler Ausbildung von Künstlern zwischen Frankreich und Deutschland (1789-1870) und die vor kurzem veröffentlichten Ergebnisse des Warburg-Kollegs „Der Künstler in der Fremde: Wanderschaft – Migration – Exil" als herausragende Beispiele. Die Bedeutung neuer Eindrücke für das künstlerische Schaffen steht bei diesen und ähnlichen Initiativen im Vordergrund. Die gattungsspezifische und zeitliche Fokussierung der Konferenz am Lenbachhaus ermöglichte es darüber hinaus in zwanzig Beiträgen und regen Diskussionen die Facetten der Bedeutung von Mobilität für den Landschaftsmaler zu definieren und generelle Tendenzen von Einzelschicksalen abstrahieren zu können.

Andreas Tacke (Trier) lieferte mit seinem Beitrag zur Künstlermobilität vor 1800 den Prolog zu der Konferenz. Er berichtete über die im Curriculum der Zünfte vorgeschriebenen Wanderjahre der Gesellen, die zur Weiterbildung bei Meistern fern der Heimat dienten und selten das Studium der Natur zum Ziel hatten. Anschließend beschäftigten sich die Vorträge der ersten Sektion in Fallstudien mit den Beweggründen für Künstlermobilität und mit den unterschiedlichen Herangehensweisen an das Notat der Naturerfahrung. Anke Fröhlich (Dresden) konzentrierte sich auf drei sächsische Landschaftsmaler (Schultz, Nathe und Wehle) und thematisierte die Arbeit von Künstlern um 1800, die im Auftrag von Fürsten, Gesellschaften oder Privatleuten zuvor unbekannte Gegenden

zeichnerisch erfassten. In der Diskussion wurde auf die geopolitischen Zusammenhänge solcher Aufträge verwiesen, was den Aspekt des politischen Ereignisses als Auslöser für künstlerisches Handeln präsent machte. So ermöglichten beispielsweise die Beschlüsse des Wiener Kongresses die freie Beweglichkeit von Engländern in deutschen Landen, was die Voraussetzung für die Aktivität englischer Maler an Rhein und Mosel war, die Christiane Häslein (Trier) in Ihrem Beitrag näher untersuchte. Für englische Künstler waren diese Flusslandschaften nach 1815 beliebte Reiseziele, die ihren romantischen Vorstellungen des Pittoresken entsprachen. Häslein verfolgte die These, dass sich die Wahl der Motive (auch) nach der jeweils vorhandenen Verkehrsinfrastruktur richtete und zeigte, wie der Ausbau der Dampfschifffahrt bestimmte Ansichten der Landschaft vorgab, die sich nach kurzer Zeit in einem Kanon widerspiegelten. Rolf H. Johannsen (Wien) untersuchte die Motive des wiederholten Ortswechsels des österreichischen Landschaftsmalers Friedrich Loos und stellte wirtschaftliche Gründe als ausschlaggebend heraus. Um wettbewerbsfähig zu bleiben erweiterten viele Künstler ihr Motivrepertoire. So auch Eugene von Guérard, den seine Suche nach „undepicted sites“ und neuen Aufträgen nach Australien führte, wie Ruth Pullin (Melbourne) berichtete. Den Abschluss des ersten Tages bildete der Abendvortrag zu „partiell paradoxen Pleinairismen“ von Bernhard Maaz (München). Er lud mit einer spannungsvollen Verknüpfung von literarischen und visuellen Quellen dazu ein, Künstler wie Wilson, Valenciennes und Menzel sowie Schriftsteller wie Reiser und Tieck bei ihren realen und imaginären Reisen zu begleiten. Hierbei konzentrierte sich Maaz auf die Dachstube als Ort des kreativen Schaffens nah und fern der Heimat. An diesem Rückzugsort von Gesellschaft und kanonischen Zwängen konnte der Künstler mit neuen Techniken und Motiven experimentieren und wählte nicht selten den Blick aus dem Fenster als Motiv, was Maaz mit einer Auswahl innovativer Skizzen belegte.

An den Vortag anknüpfend befasste sich die zweite Sektion mit der Suche des Künstlers nach neuen den Motiven. Die Vorträge von Matthias Krüger (Hamburg), Andreas Strobl (München) und Knut Ljøgodt (Tromsø) stellten Künstler vor, die „undepicted sites“ ihrer Heimat – das Moor bei Worpswede, das Hochgebirge in Bayern und den Norden Norwegens – zum Motiv wählten. Krüger entlarvte eskapistische Tendenzen als Reaktion auf die fortschreitende Industrialisierung und die Freiheit neue Ausdrucksformen an unkanonischen Motiven entwickeln zu können als primäre Reize der Moorlandschaften für Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strobl verglich Reisezeichnungen Wagenbauers der bayrischen Alpen mit konventionellen Motiven und Methoden aus dessen Atelier und betonte die innovative Kraft der unmittelbar notierten Ansichten der Bergwelt, die den Auftragswerken zumeist fehlt. Die Reise in den Norden seiner norwegischen Heimat inspirierte Peder Balke nicht nur zur Erweiterung seines Motivrepertoires, sondern markierte auch einen Moment technischer Neuorientierung. In Zeichnungen und Beschreibungen hielt er die Eindrücke der Reise vor Ort fest und übersetzte diese nach seiner Rückkehr in spontane Ölskizzen. Frauke Josenhans (New Haven) widmete ihren Beitrag der Reise Johann Wilhelm Schirmers in die Provence (1851), eine Region die zwar vielen Künstlern als Etappe auf Reisen nach Italien und Spanien bekannt, aber selten als Ziel an sich ausgewählt worden war. Den dort entstandenen Corpus von Zeichnungen und Ölskizzen anonymer Landschaften verwendete Schirmer als Unterrichtsmaterial für seine Studenten in Düsseldorf und Karlsruhe.
Der Ölskizze als Medium der malerischen Aneignung zwischen Naturerfahrung und Erinnerung widmete sich die dritte Sektion. Ursprünglich für den privaten Gebrauch und den Austausch unter Künstlern gemacht, erfreuen sich die dynamischen ‚plein air‘ Skizzen seit einigen Jahrzehnten großer Beliebtheit bei Sammlern. Colin Harrison (Oxford) stellte die Geschichte der frühen und in ihrer

Vielfalt einzigartigen Sammlung von Charlotte und John Gere vor und wies auf die Schwierigkeit der eindeutigen Zuschreibung unsignierter Skizzen hin. Ein Grund hierfür ist die stilistische Ähnlichkeit von Künstlern im Medium der Ölskizze, die bereits Peter Galassi hinsichtlich Corot und seinen internationalen Kollegen festgestellt hat [2]. Michael Clarke (Edinburgh) referierte über Corots Skizzen italienischer Landschaften und bemerkte, dass weder die dargestellten Orte noch die Motive insbesondere der ersten Reise vom Kanon abweichen. Des Weiteren relativierte er den Mythos um die Arbeitsweise Valenciennes'. Technische Untersuchungen einiger der atmosphärischen Ölskizzen von Valenciennes zeigen Spuren von Überarbeitung, was nicht mit den Anweisungen seines Traktats ‚plein air' Skizzen ausschließlich in einer Sitzung zu fertigen überein zu stimmen scheint. In dem folgenden Beitrag ging Claudia Denk (München) näher auf Valenciennes' Traktat ein und entwickelte die These, dass seine kunsttheoretischen und –pädagogischen Überlegungen letztlich zu einer Neudefinition des Landschaftsmalers als Reisekünstler führten. Zukunftsweisend waren seine Ratschläge zur weitläufigen Bereisung wichtiger Natur- und Kulturräume und seine differenzierte Diskussion zu einer mobilen Zeichen- und Malpraxis: Umfangreiche Skizzen, ausführliche schriftliche Notate und die neue Ölskizzenpraxis sollten dem reisenden Landschaftsmaler das Gesehene in Erinnerung halten und zu einer Schärfung des Gedächtnisses dienen. Marcell Perse und Börries Brakenbusch (Jülich) präsentierten neue Ideen hinsichtlich der Genese und Funktion der Ölskizze bei Schirmer basierend auf maltechnischen Untersuchungen und der Auswertung schriftlicher Quellen. Sie kamen zu dem Ergebnis, dass Schirmer Skizzen sowohl als Hilfe zur Aneignung eines Landschaftscharakters, Motivrepertoire und Unterrichtsmaterial verstand, als auch zur Eigenwerbung und für Gefälligkeitsbezahlungen einsetzte. Anschließend sprach Thomas von Taschitzki (Erfurt) über die Genese der venezuelanischen Landschaftsgemälde von Ferdinand Bellermann und die besondere Funktion der Ölskizze in diesem Prozess. So veränderte der Maler das vor der Natur studierte Motiv in weiteren Skizzen dahingehen, dass die exotischen Aspekte der Landschaft stärker hervortraten. Diese und weitere Erkenntnisse hatte Taschitzki bei Recherchen zu der Ausstellung „Beobachtung und Ideal. Ferdinand Bellermann – ein Maler aus dem Kreis um Humboldt"[3] gewonnen.

An die dritte Sektion schloss sich der Abendvortrag von Werner Busch (Berlin) an. Mit einer genauen Definition des Begriffs ‚Ölskizze' klärte er Grundlagen und hinterfragte althergebrachter Topoi zu diesem Medium. Seine Gedanken zur Differenzierung von Landschaftsölskizzen, die vor der Natur bzw. nachträglich im Atelier entstandenen, und ihre jeweilige Rolle im Werk der Künstler boten den methodischen Rahmen für im Laufe der Konferenz diskutierte Einzelbeispiele.

Der letzte Tag weitete den Blick mit der interdisziplinären Sektion „Grenzerfahrungen: natürliche Kunst – künstliche Natur". Iris Lauterbach (München) untersuchte die Wechselwirkung von Landschaftsmalerei, Reisen und Gartenkunst in Deutschland und England im 18. und 19. Jahrhundert und stellte die Bewegung als entscheidenden Faktor für das Planen und Erleben der ‚künstlichen' Natur heraus. Die Wahrnehmungs- und Arbeitsprozesse im Modus des ‚Unterwegsseins' standen im Mittelpunkt von Christiane Schachtners (München) Beitrag zu Johann Georg Dillis. Ihre Ausführungen zu der Bedeutung der teilweise widrigen Umstände des Reisens für die Seherfahrung und das Naturerlebnis des Künstlers unterstrichen den Gedanken, dass Bewegung als entscheidendes Moment der Weiterentwicklung des Künstlers zu sehen ist. Lisa Sophie Hackmann (Berlin) wertete Informationen des Projekts ArtTransForm zur Aus- und Weiterbildung deutscher Künstler in Paris aus und untersuchte, inwieweit Barbizon zum Anziehungspunkt nach Paris reisender Deutscher wurde. Das konsultierte Material konnte nur ansatzweise Antwort auf diese Frage geben,

erweckte allerdings den Eindruck, dass nur wenige Deutsche im Zuge ihrer Ausbildung die Gegend von Barbizon aufsuchten. Den Abschluss der Konferenz bildete Thomas Nolls Interpretation von Adalbert Stifters „Nachkommenschaften“. Die Erzählung beschreibt den Versuch und das Scheitern eines Landschaftsmalers die Natur in ihrer topographischen und atmosphärischen Gesamtheit darzustellen.

Im Rahmen der Tagung, deren Referate publiziert werden, wurde viel neues Material präsentiert, viele bislang kaum gewürdigte Künstler in ihrem reisenden Schaffen vorgestellt und weniger bekannte Aspekte von Leben und Werk großer Namen thematisiert. Die Kombination von Ergebnissen wertvoller Grundlagenforschung und übergreifenden Betrachtungen gab Anlass zu fruchtbaren Diskussionen. In diesen kristallisierten sich Tendenzen hinsichtlich der Gründe für Künstlermobilität und ihrer Wirkung auf die Entwicklung einzelner Künstler, Gruppen und der modernen Landschaftsmalerei heraus. Die wirtschaftlich und ideologisch motivierten Reisen und verschiedenen Arten der Fortbewegung – zu Fuß, zu Pferd, mit der Kutsche, dem Schiff oder der Eisenbahn – erlaubten es dem Künstler, für den Moment Konventionen in den Hintergrund treten zu lassen und den Blick für neue Motive, innovative Techniken und neue Arten der Darstellung zu öffnen. Neues entstand oft als Reaktion auf ungewohnte Arbeitsumstände und wurde durch unerwartete Begegnungen mit Menschen und unbekannten Landschaften motiviert – der Weg war das Ziel.

URL zum Tagungsprogramm:
http://www.lenbachhaus.de/fileadmin/images/3-veranstaltungen/2015/Heilmann_Symposium/LH_HeilmannSymposium_Folder_ansicht.pdf

Anmerkungen:

[1] Pierre Henri de Valenciennes: Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspectiv für Zeichner und Mahler. Aus dem Franz. übers. und mit Anm. und Zusätzen verm. von Johann Heinrich Meynier, Hof 1803, S. 248.

[2] Peter Galassi, Corot in Italy – Open-Air painting and the classical-landscape tradition, New Haven et al.: Yale University Press, 1991, S. 136.

[3] „Beobachtung und Ideal. Ferdinand Bellermann – ein Maler aus dem Kreis um Humboldt“, Angermuseum, Erfurt, 11.10.2014–18.01.2015.

Empfohlene Zitation:
Arnika Schmidt: [Tagungsbericht zu:] Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert (Christoph Heilmann Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, 03.–05.07.2015). In: ArtHist.net, 18.09.2015. Letzter Zugriff 04.11.2026. <https://arthist.net/reviews/10990>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.