

# Vom Ateliermaterial zum Ausstellungsstück – die (Wieder-)Entdeckung der Ölstudie für die moderne Landschaftsmalerei

**True to nature. Open-air painting in Europe, 1780–1870.** National Gallery of Art, Washington, D.C., 2.2.–15.11.2020; Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris, 3.12.2021–3.4.2022; The Fitzwilliam Museum, Cambridge, 3.5.–29.8.2022. Kat. hg. v. Ger Luijten, Mary G. Morton, Jane Munro. Beitr. v. Michael Clarke, Ann Hoenigswald und Anna Ottani Cavina. London, Paul Holberton Publishing 2020. 280 S., 140 Farbabb. ISBN 978-1-911300-78-6. £ 45,00

**Mehr Licht. Die Befreiung der Natur: die Kunst der Ölstudien im 19. Jahrhundert.** Kunstpalast, Düsseldorf, 8.2.–7.5.2023; Museum Behnhaus Drägerhaus, Kunsthalle St. Annen, Lübeck, 14.7.–15.10.2023. Kat. hg. v. Florian Illies. Dresden, Sandstein 2023. 207 S. Ill. ISBN 978-3-95498-725-2. € 42,00

---

**Z**wei Ausstellungsprojekte bieten eine willkommene Gelegenheit, um über die in den letzten Jahrzehnten erfolgte (Wieder-)Entdeckung der für die Moderne in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzenden Ölstudie in der Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts zu reflektieren und ihren Weg vom Ateliermaterial zum Ausstellungsstück nachzuvollziehen. Zum einen handelt es sich um die große Wanderausstellung „True to Nature. Open-air paint-

ing in Europe, 1780–1870“, die in einem mehrjährigen Vorlauf von Jane Munro (National Gallery, Washington), Ger Luijten (Fondation Custodia / Collection Frits Lugt, Paris) und Mary Morton (The Fitzwilliam Museum, Cambridge) erarbeitet wurde. Unterbrochen von der Corona-Pandemie, reiste die Ausstellung zwischen den drei genannten Stationen von Februar 2020 bis August 2022. Zum anderen ist die Rede von der fulminanten Schau „Mehr Licht. Die Befreiung der Natur. Die Kunst der Ölstudien im 19. Jahrhundert“, die von Florian Illies als Gastkurator in Verbindung mit der Co-Kuratorin Anna Christina Schütz, Düsseldorf, und dem Co-Kurator Alexander Bastek, Lübeck, konzipiert wurde.

Eine gewisse sich aus der Spontanität ergebende Unbekümmertheit, brillante Farbenkraft und Schnelligkeit in der Pinselführung, verbunden mit einer bewussten Entscheidung für das Unvollendete entsprechend der Flüchtigkeit des Natureindrucks – dies sind die ästhetischen Merkmale der Ölstudienpraxis, die zukunftsweisend von englischen und französischen Landschaftsmalern bereits vor der Epochenwende um 1800 entwickelt wurden, wenngleich weitgehend verborgen vor der zeitgenössischen Öffentlichkeit. Sie sind zugleich die Eigenschaften, die die Ölstudien für uns heute als Vorboten der Moderne ästhetisch so attraktiv machen.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts verließ eine neue Generation von Landschaftsmalern europaweit das Halbdunkel ihrer städtischen Ateliers als naturferne Schaffensräume, um draußen im unmittelbaren Kontakt zur Natur und im Austausch untereinander – vielfach auch über die Nationengrenzen hinweg – auf Papier, kleinen Holztafelchen oder ausrangierten Leinwandstückchen zu malen. Die Maler führten praktische Reise-Malkästen mit sich, transportierfähige Staffeleien und

ab den 1840er Jahren die neuen, die Ölfarben vor dem Austrocknen bewahrenden Tubenfarben. Der Schritt von der im Freien gemalten Ölstudie zum impressionistischen Landschaftsbild erscheint klein, bedenkt man, wie entschlossen sich bereits die frühen Pleinairmaler dem Malen unter freiem Himmel verschrieben hatten. Die Ölstudienmalerei entwickelte sich aufgrund ihres Innovationspotenzials in der farblichen Erfassung der Natur frappierend schnell und entfaltete länderübergreifend eine disruptive Wirksamkeit für die Erneuerung der Landschaftsmalerei.

### DIE ÖLSTUDIE IN DER LANDSCHAFTSMALEREI – VOM KOPF AUF DIE FÜSSE

Man wird mit der Feststellung nicht zu weit gehen, dass die Ölstudie als zukunftsweisendes Nachahmungsmedium – ab der Mitte des Jahrhunderts begleitet von der aufkommenden technischen Erfindung der Fotografie – maßgeblich die Moderne einleitete. Ohne den Impressionismus als Freilichtmalerei in seiner Innovationskraft und künstlerischen Identitätsstiftung schmälern zu wollen (vgl. Anthea Callen, *The Work of Art. Plein air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-century France*, London 2015), war die bereits zuvor erfolgte Etablierung der im Freien entstandenen Ölstudien für die Herausbildung eines neuen Selbstverständnisses der Landschaftsmaler und des modernen Landschaftsbildes wohl entscheidender, weil grundlegender. Bereits mit der frühen Ölstudienmalerei ist eine, die Landschaftsmalerei revolutionierende Arbeitsweise zu verbinden.

Vielleicht könnte man den Vorgang so beschreiben, dass die aufstrebende Gattung der Landschaftsmalerei mit der Ölstudienmalerei vom Kopf auf die Füße gestellt wurde. Denn die frühe Pleinairmalerei hatte einen maßgeblichen Anteil am Wandel der Gattung von einer Ideenmalerei, die sich in der langwährenden Traditionslinie von Claude Lorrain und Nicolas Poussin immer noch erdachter Bildwelten aus der Mythologie und Geschichte bediente, hin zu einer vom Empirismus der Aufklärungszeit geprägten Erfahrungskunst mit großem Wirklichkeitssinn. Erstmals wurde das Atelier gegen die naturnahe Wanderschaft und

das Malen „sur le motif“ unter freiem Himmel eingetauscht und die Natur zum Hauptgegenstand erhoben. Besonders früh und wegweisend hatte dies der französische Landschaftsmaler Pierre Henri de Valenciennes (1750–1819) propagiert, der als Reisender und Empiriker, als Produzent spektakulärer Ölstudien sowie als Autor einer wegweisenden Abhandlung zur frühen Ölstudienmalerei in Erscheinung trat, die in Frankreich bis zu den Impressionisten wirkte und in Deutschland bereits 1803 in einer deutschen Übersetzung Verbreitung finden sollte. Werner Busch verdankt sich die Entdeckung dieser frühen deutschen Übersetzung (Studien zur Natur, in: Christoph Vitali [Hg], *Ernstes Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*. Ausst.Kat. München, Haus der Kunst, Stuttgart 1995, 463–466, v. a. 465).

Valenciennes entwarf darin mit Blick auf den berühmtesten Zögling des empirisch ausgerichteten „Siècle des Lumières“, auf Jean-Jacques Rousseaus „Émile“, das neue Ideal des naturnah arbeitenden Landschaftsmalers. Émile wurde zum entscheidenden ‚role model‘ des neuen Landschaftsmalers, der möglichst gänzlich frei und selbstbestimmt die Natur erobern sollte, gemäß dem Rhythmus der eigenen Aktivitäten und entsprechend den jeweils aufgefundenen interessanten Motiven (*Valenciennes‘ Ratgeber für den reisenden Landschaftsmaler. Zirkulierendes Künstlerwissen um 1800: Neuauflage der deutschen Übersetzung von Valenciennes‘ Ratgeber, besonders im Fache der Landschaftsmalerei von 1803, Zweyter Band*, hg. v. Claudia Denk, Berlin/München 2019, v. a. 41–46). Nur angedeutet sei, dass sich in diesem Sinne selbst der große Neuerer Gustave Courbet noch auf „Émile“ beziehen konnte, so in seinem berühmten Selbstbildnis „Le Rencontre“ von 1854 (Montpellier, Musée Fabre).

### JENSEITS DER ÖFFENTLICHEN WAHRNEHMUNG – DIE INNOVATIONSKRAFT DER ÖLSTUDIE

Bemerkenswert ist nun das Faktum, wie lange es gedauert hat, bis die Innovationskraft der neuen Ölstudien erkannt, sie ausgestellt und über sie reflektiert wurde, um hiermit gleich an einen Ge-

dankengang von Florian Illies in seiner Einführung „Warum Ölstudien?“ anzuknüpfen, in dem dieser gerade die Tatsache hervorhebt, dass die Ölstudien in ihrer Zeit keine Öffentlichkeit fanden (*Mehr Licht*, v. a. 17). Die verspätete Entdeckung liegt zu allererst darin begründet, dass sich die Ölstudie jenseits einer öffentlichen Wahrnehmung herausbildete und nur jene davon Kenntnis erhielten, die unmittelbaren Zutritt zu den Künstlerateliers hatten wie etwa der Berliner Oberbaurat Karl Friedrich Schinkel, der Heinrich Reinholds spektakuläre römische Ölstudien auf diese Weise kennenlernte. Er berichtete nicht nur nach Hause über deren ungewöhnliche Farbbrillanz, sondern es sollte ihm sogar gelingen, einige davon aus Reinholds Atelierschatz zu erwerben (vgl. Andreas Stolzenburg, „Verschiedene glückliche Umstände haben sich vereinigt, mir meinen längst gehegten größten Wunsch, nach Rom zu gehen, zu verwirklichen“. Heinrich Reinhold im Kreis der deutschen Künstler in Rom, in: Ders./Markus Bertsch/Hermann Mildenerberger [Hg.], *Heinrich Reinhold. Der Landschaft auf der Spur*. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 2018/2019, München 2018, 54–67).

Die Ölstudien waren in ihrer Funktion als Ateliermaterial weder für den Verkauf noch zur Ausstellung bestimmt, sondern sie wurden als gemalte (Reise-)Souvenirs zum festen Bestandteil der Atelierausstattung der Landschaftsmaler und verdrängten die naturfernen Graphikreproduktionen vorbildlicher Meisterwerke. Dabei erwies sich gerade ihr Herausgehobensein aus der öffentlichen Wahrnehmung als ein entscheidender Innovationsvorteil. Während die großformatigen Landschaftsgemälde als Ausstellungs- und Verkaufsbilder Teil der Geschmacksgeschichte des 19. Jahrhunderts wurden, bezogen die Ölstudien ihr Potenzial daraus, dass sie als naturnahes Studien- und Übungsmaterial weder dem vorherrschenden Geschmacksdiktat unterworfen waren, noch dem von akademischer Seite lange vertretene klassische Landschaftsideal.

Fern der öffentlichen Beurteilung konnten die Landschaftsmaler im Medium der informellen Ölstudienpraxis experimentierfreudig neue maleri-

sche Strategien erproben, um des unmittelbaren Natureindrucks besser habhaft zu werden. Kein Landschaftsmaler trennte sich deshalb freiwillig von diesen, für die spätere Atelierarbeit so wichtigen malerischen Experimenten, die meist auf den die Ausbildung abrundenden Reisen nach Italien und schließlich immer öfter auch auf Reisen in den Norden bis an das Nordkap entstanden waren. Gerade die aufkommende Mobilität der Landschaftsmaler bestimmt maßgeblich deren Funktion als Erinnerungsmedium und muss als impulsgebend für die sprunghafte, über die Nationengrenzen hinweg einsetzende neue Malpraxis verstanden werden (vgl. hierzu die zahlreichen länderübergreifenden Fallbeispiele in: Claudia Denk/Andreas Strobl [Hg.], *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert* [Tagungsband des gleichnamigen Symposiums der Christoph Heilmann Stiftung / Lenbachhaus, München, 3.–5. Juli 2015], Berlin/München 2017).

### VOM ATELIERMATERIAL ZUM AUSSTELLUNGSSTÜCK

Bezog nun aber die Ölstudie ihr innovatives Potenzial daraus, dass sie sich gewissermaßen im Verborgenen entwickeln und damit zu radikaleren Lösungen gelangen konnte, setzte ihre Entdeckung dementsprechend zeitverzögert ein. Die Geschichte ihrer Wertschätzung und des über sie Reflektierens sowie ihres Sammelns und Ausstellens ist eng mit den frühen englischen, aber auch französischen Pleinairmalern wie dem genannten Valenciennes oder den nachfolgenden Malern von Barbizon zu verbinden. Anhand des führenden, in Barbizon sesshaften Freilichtmalers Théodore Rousseau lässt sich etwa besonders gut nachvollziehen, wie sich innerhalb eines Künstlerlebens die Bewertung der Ölstudie verschieben konnte.

Während zu seinen Lebzeiten die von ihm 1848 versuchsweise ausgestellten Ölstudien durch die Kunstkritik noch als nicht ausstellungswürdiges Ateliermaterial bewertet wurden, sollte sich diese Einschätzung bereits 20 Jahre später ändern. Als Entdeckungen wurden sie in einer viel beachteten Ausstellung im Jahr 1867 öffentlich gezeigt,

und der Kunstkritiker Philippe Burty sollte gerade diese in seiner Einführung zu Rousseaus Landschaftsgemälden als Schlüsselwerke vorstellen (*Notice des études peintes par M. Théodore Rousseau, exposées au cercle des arts*, Paris 1867, 3; Simon Kelly, „An Artist Focused on His Research“: Théodore Rousseau and the Marketing of His Oil Sketches and Drawings, in: Amay Kurlander [Hg.], *The Untamed Landscape. Théodore Rousseau and the Path to Barbizon*, Ausst.-Kat. The Morgan Library & Museum, New York 2014, 24–39). Ihre Hochschätzung als unmittelbarer Ausdruck des Künstler-Ichs im direkten Naturkontakt bewog schließlich Kenneth Clark mit einem neuen, durch den Impressionismus geprägten Blick in seinem einflussreichen Buch *Landscape into Art* im Kapitel über die Freilichtmalerei gerade Rousseaus frühe Leistungen auf diesem Gebiet anzuerkennen (London 1949, 80f.).

### ZUR AUSSTELLUNGSGESCHICHTE DER ÖLSTUDIE – EINE ANGLO- AMERIKANISCHE AFFÄRE

Mit Clark ist bereits der Kulturkreis angesprochen, in dem die Wertschätzung der Ölstudienmalerei und ihre erfolgreiche Ausstellungsgeschichte ihren internationalen Ausgangspunkt hatte. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser „inoffiziellen“ Seite der Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts findet ihren maßgeblichen Impuls noch heute in der enthusiastischen Entdecker- und Sammlerfreude der Kunsthistoriker (Kenneth Clark sollte etwa selbst eine bedeutende Ölstudie von Rousseau erwerben), die diese bald als die größeren Meisterwerke gegenüber den fertigen Atelierbildern feierten. Nicht zufällig sollte in London eine der ersten privaten Ölstudien-Sammlungen entstehen, als in den 1950er Jahren mit dem Verkauf einer Gruppe von frühen Ölstudien aus dem Familienbesitz des Landschaftsmaler Thomas Jones (1742–1803) (Sale, London, Christie's, 2 July 1954) John Gere, langjähriger „Keeper of Drawings“ am British Museum, Ölstudien zu sammeln begann (vgl. die Rekonstruktion der einzelnen Etappen durch Mary Morton, Jane Munro, Ger Luijten, Introduction, in: *True to Nature*, 11–18).

Seine heute als „permanent loan“ an der National Gallery in London befindliche Sammlung mit einem Schwerpunkt auf der frühen englischen, französischen, deutschen und skandinavischen Pleinairmalerei (Christopher Riopelle/Xavier Bray, *A Brush with Nature: The Gere Collection of Landscape Oil Sketches*, überarb. Ausg. London 2003) wirkte schulbildend auf mindestens zwei ähnlich aufgebaute Privat-Sammlungen: die des Kunsthändlers Eugen Victor Thaw, heute im Metropolitan Museum und in der Morgan Library in New York (Jennifer Tonkovich [Hg.], *Studying Nature: Oil Sketches from the Thaw Collection*, New York 2011) und jene des ehemaligen Courtauld-Stipendiaten und langjährigen Kurators für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Neuen Pinakothek, Christoph Heilmann, die sich heute als Dauerleihgabe der Christoph Heilmann Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München befindet (Ausst.-Kat. *Natur als Kunst. Frühe Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich aus der Sammlung der Christoph Heilmann Stiftung im Lenbachhaus München*, Heidelberg 2013).

Gilt es eine Forscherpersönlichkeit zu bestimmen, die maßgeblich für die Entdeckung der Ölstudien im Rahmen großer Ausstellungsprojekte ab den 1970er Jahren steht, so ist hier an erster Stelle Philip Conisbee zu nennen. Dieser promovierte über Valenciennes' Lehrer Claude Joseph Vernet, der seinem Schüler wiederum die Ölstudienmalerei in der freien Natur empfohlen hatte. Der aus England stammende Kunsthistoriker, der auch mit der John und Charlotte Gere Collection vertraut war, brachte in einem einzigartigen Wissenstransfer die Entdeckung der Pleinairmalerei vor dem Impressionismus über den Atlantik in die USA, wohin er in den späten 1980er Jahren gezogen war. Dort übernahm er von 1993 bis 2008 die Abteilung French Paintings als „Chief curator“ an der National Gallery of Art in Washington und kuratierte mit Sarah Faunce, Jeremy Strick sowie Peter Galassi die Ausstellung *In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting* (Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington, The Brooklyn Museum, The Saint Louis Art Museum, 1996/1997). Die Bologne-

ser Professorin für Kunstgeschichte und Kuratorin Anna Ottani Cavina sorgte schließlich für einen erfolgreichen Rücktransfer. Sie führte die europäische Ölstudienmalerei mit der umfangreichen, in Paris und Mantua gezeigten Ausstellung *Paysage d'Italie. Les peintres du plein air (1780–1830)* (Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, Mantua, 2001) wieder dorthin – nach Europa – zurück, wo diese Untergattung der Landschaftsmalerei erfunden worden war.

### TRUE TO NATURE – EINE INTERNATIONALE KOPRODUKTION

Diese ‚Pionier-Ausstellungen‘ zur Pleinairmalerei vor dem Impressionismus mündeten jüngst in die einen weiteren Höhepunkt markierende Wanderausstellung *True to Nature / Sur le motif*. Mehr als 150 Ölstudien aus den Sammlungen der Fondation Custodia, Paris, der National Gallery Washington und dem Fitzwilliam Museum in Cambridge inklusive weiterer Leihgaben bestellten das Terrain in schlüssig aus dem Material gewonnenen Gruppierungen nach den hauptsächlich gemalten Naturmotiven von Bäumen, Wasser, Küstendarstellungen, Felsen und Grotten, Himmel und Himmelserscheinungen etc. Das internationale Kuratoren-Team führte mit Essays in die Naturmotive ein, wobei vielfach auf Valenciennes' epochemachendes Handbuch Bezug genommen wurde.

Übergreifende Essays wie einer zur Geschichte der neuen Pleinairmalerei mit Darstellungen der Landschaftsmaler „sur le motif“ **Abb. 1** boten die methodische Grundlage hin zu einer neuen Naturmalerei (Ger Luijten, *Painting in Nature*, 43–56). Das Autorenteam wurde verstärkt durch weitere führende Forscher\*innen auf diesem Gebiet, wie Michael Clarke, ehemaliger Direktor der Scottish National Gallery, Edinburgh, und die genannte Anna Ottani Cavina. Anne Hoenigswald steuerte mit ihrem Beitrag *Making their Mark. The Handling of Paint in Plein Air Sketches* einen fruchtbaren interdisziplinär-kunsttechnologischen Zugang bei, der u. a. die besonderen Herausforderungen einer auf Schnelligkeit und Ökonomie setzenden Malweise anhand exemplarischer Beispiele

vorstellt (31–42). Sie bestimmte damit nicht nur die Charakteristika dieser draußen entstandenen Malereien, sondern zugleich die maltechnologischen Bedingungen für die Innovationskraft der Ölstudienmalerei.

Getragen war dieses Großunternehmen von umfangreichen Neuentdeckungen, und so wird auch aus dem Vorwort der Kuratoren deutlich, wie wichtig in diesem Bereich nach wie vor das enge Zusammenspiel von spezialisierten Galerien und Museumskurator\*innen ist, um durch Kenner-schaft und Zuschreibungen dieser oftmals nicht signierten Arbeiten dieses Feld wissenschaftlich fundiert zu erschließen. Ger Luijten, der Ende letzten Jahres überraschend verstorben ist (Nachruf von Florian Illies, *Ger Luijten. Nie war alte Kunst so neu*, in: *Die Zeit*, 20. Dezember 2022), hat in zwölf Jahren intensiven Sammelns die Ölstudien-Sammlung der Fondation Custodia weltweit zu einer der wichtigsten in diesem Bereich entwickelt, so dass diese Ausstellung samt Katalog das sammlungsbezogene und wissenschaftliche Vermächtnis seiner Pariser Jahre darstellt.

### MEHR LICHT – DIE DEUTSCHE ÖLSTUDIE UND DIE „RETTUNG DES 19. JAHRHUNDERTS“

Wie steht es nun aber hierzulande um die Tradition des Sammelns, Erforschens und Ausstellens von Ölstudien, insbesondere der gegenüber den frühen englischen und französischen lange im Schatten stehenden deutschen Ölstudien? Bemerkenswert ist zunächst die Tatsache, dass mit dem Paris-erfahrenen Berliner Kunsthändler Louis Friedrich Sachse ein besonders frühes kuratorisches Bestreben zu verbinden ist, diese kleinen, unter freiem Himmel entstandenen Malereien auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen, indem er bereits vor 1850 neben Ölstudien der Schule von Barbizon etwa jene heute noch als spektakulär empfundenen von Carl Blechen zeigte (Anna Ahrens, *Der Pionier. Wie Louis Sachse in Berlin den Kunstmarkt erfand*, Köln/Weimar/Wien 2017, v. a. 381).

Einen Meilenstein für die Würdigung dieser informellen Seite der Landschaftskunst des 19.

Jahrhunderts im Rahmen von Ausstellungen bildete ein halbes Jahrhundert später – im Jahr 1906 – die *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875* in der Berliner Nationalgalerie. Die Kommission um Hugo von Tschudi hatte für die „Jahrhundertausstellung“ mit der Präsentation von Ölstudien Carl Blechens und Johann Christian Dahls, aber etwa auch Friedrich Nerlys einen überraschend frischen Blick auf das 19. Jahrhundert geworfen **Abb. 2**. Zeitgleich waren an der Hamburger Kunsthalle (zunächst unter Alfred Lichtwark, dann unter Gustav Pauli) Ölstudien gesammelt und teilweise auch ausgestellt worden, eine Tradition, die Günter Busch für die Kunsthalle Bremen ab den 1950er Jahren aufgriff, als er etwa den zweiten Teilnachlass zu Friedrich Nerly erwarb.

Zu nennen sind überdies monographische Ausstellungen zu den frühen deutschen Pleinairmalern, in denen die Ölstudien zunehmend größeren Raum einnahmen, wie etwa zu Johann Georg von Dillis (Christoph Heilmann [Hg.], *Johann Georg von Dillis. 1759–1841. Landschaft und Menschenbild*, Ausst.-Kat. München 1991), Johann Wilhelm Schirmer (Marcell Perse/Bettina Baumgärtel u. a. [Hg.], *Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt*, Ausst.-Kat. Düsseldorf 2010) und Heinrich Reinhold (siehe oben). Ab den 1980er Jahren publizierte maßgeblich Werner Busch zu den autonomen Tendenzen in der Ölstudienmalerei (beispielhaft: Busch, *Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei – der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Raum und Zeit*, in: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst*, 41 [1983], 126–133; ders., *Überlegungen zu Eckersberg und der Ölskizze*, in: *Kunstchronik* 69, 2016, 490ff.).

### SPÄTER DURCHBRUCH IN DEUTSCHLAND

Nach der „Jahrhundertausstellung“ von 1906 sollte es aber noch fast 120 weitere Jahre dauern, bis auch in Deutschland eine Ausstellung die Ölstudienmalerei würdigen sollte. Dieses Desiderat zu beheben, ist das große Verdienst der Ausstellung „Mehr Licht“ von Florian Illies, mit der erstmals vor allem die deutsche Ölstudienmalerei in den

Mittelpunkt gerückt wird. In der Traditionslinie von Hugo von Tschudi sieht auch Illies zu Recht in den kleinen, draußen entstandenen Malereien eine ‚Vorwegnahme‘ der Moderne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das sich nicht immer durch geschmackssichere Bildproduktionen auszeichnete. In der ihm eigenen sprachlichen Souveränität pointiert er in seiner Einführung facettenreich die „mentalitätsgeschichtliche[n], technische[n] und praktische[n]“ Voraussetzungen, die zu ihrer Entstehung geführt haben. Zudem blickt er auf die derzeit in der Forschung diskutierten Fragen nach der Funktion der Ölstudien als Übungs- bzw. Erinnerungsmedium im Atelier, zu den Begrifflichkeiten (Ölstudie und / oder -skizze?) und zu ihrer spezifischen Materialität.

Als besonders stimmig erweist sich die Tatsache, dass die erste Station der Ausstellung in Düsseldorf stattfand und damit an jenem Ort, der im 19. Jahrhundert durch das Wirken Johann Wilhelm Schirmers zu einem Innovationszentrum für diese frühe Form der Freilichtmalerei geworden war. Von diesem ist nicht nur eine Vielzahl an qualitativ hochwertigen Ölstudien erhalten, sondern er entfaltete auch großen Einfluss als Professor und Lehrerpersönlichkeit (Anna Christina Schütz, *Studieren „Mit dem Pinsel in der Hand“*, in: *Mehr Licht*, 23–32; vgl. auch Marcell Perse/Börries Brakebusch, *Johann Wilhelm Schirmer und die Ölstudienmalerei der Düsseldorfer Landschafterschule*, in: *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst?*, 161–185).

Nur selten lassen sich heute noch so einzigartige Entdeckungen machen wie im Bereich der Ölstudienmalerei. Dies liegt vor allem darin begründet, dass das enge „Bündnis“ der Maler mit ihren kleinen, im Freien gemalten Studien meist ein Leben lang währte, so dass die Ölstudien über ihre Nachlässe oftmals noch mehrere Generationen im Familienbesitz blieben und in manchen Fällen erst in jüngerer Zeit ans Licht der Öffentlichkeit gelangt sind (siehe etwa den Fall „Gille“, hierzu: Gerd Spitzer, *Christian Friedrich Gille 1805–1899*, Berlin 2018, sowie Claudia Denk, „Man bewahre diese kleinen Studien wohl.“ Ölskizzen in den Ateliers der Landschaftsmaler, in: Stella



Abb. 1 Jules Coignet, View of Bozen with a Painter, 1837. Öl auf Papier/auf Lw., 31 × 39 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1994.52.1 [True to Nature, Kat.-Nr. 2]

Rolling/Rolf H. Johannsen [Hg.], *Spontan erfasst. Faszination Ölskizze*, Ausst.-Kat. Belvedere Museum, Wien 2019, 23–30). Hierin liegt eine weitere Stärke der Ölstudien-Schau von Florian Illies, der in seiner Eigenschaft als ehemaliger Leiter der Kunst des 19. Jahrhunderts beim Berliner Auktionshaus Villa Grisebach Entdeckungen aus Privatbesitz einbringen kann, um damit die Augen zu öffnen, welch hohes Niveau auch die deutsche Ölstudienmalerei erreichen konnte **Abb. 3**.

### **DIE VERBORGENE MODERNE ODER DAS AUSSTELLEN VON ÖLSTUDIEN – EIN EXPERIMENT?**

Die skizzierte Geschichte der Ölstudie vom Ateliermaterial zum Ausstellungstück wäre unvollständig, wenn nicht abschließend eine besondere Herausforderung bei ihrer Erforschung und Präsentation angesprochen würde. Noch heute zeugen die motivisch oftmals auf den ersten Blick unspektakulären, aber in ihrer Unmittelbarkeit umso

reizvolleren Malereien von einer neuen künstlerischen Freiheit, die sich sowohl in frappierenden Ansichten als auch in einer mutigen Handhabung der Malmittel zeigt. Mit der neuen Ölstudienmalerei ist eine maltechnologische Umbruchssituation verbunden, sowohl was die Farbmittel betrifft (für die Situation in Deutschland grundlegend: Annick Pietsch, *Material, Technik, Ästhetik und Wissenschaft der Farbe, 1750–1850. Eine produktionsästhetische Studie zur ‚Blüte‘ und zum ‚Verfall‘ der Malerei in Deutschland*, Berlin/München 2014), als auch die maltechnologischen Vorgehensweisen unter freiem Himmel, um mit neuen malerischen Strategien den sich schnell verändernden Naturphänomenen gerecht zu werden. Dementsprechend sind gerade auch interdisziplinär ausgerichtete Forschungsperspektiven besonders erfolgversprechend, wie der genannte kunsttechnologische Beitrag im Ausstellungskatalog *True to Nature* zeigt. In diesem Zusammenhang sei auch auf das 2024 in eine Ausstellung mündende Bestandser-



Abb. 2 Friedrich Nerly, Fischer in der Lagune bei Venedig, kurz nach 1837. Öl/Lw., 13 × 36,5 cm. Angermuseum Erfurt, Nerly-Nachlass, Inv.-Nr. 3385 (Jahrhundertausstellung 1906, Kat.-Nr. 1246: Marine bei Venedig; Foto: © Dirk Urban)

forschungsprojekt zum Erfurter Hauptnachlass von Friedrich Nerly hingewiesen, der reich an bislang noch nie ausgestellten Ölstudien ist und für den von Beginn an eine interdisziplinäre Erschlie-

ßung vorgesehen wurde (vgl. Claudia Denk/Kai Uwe Schierz/Thomas von Taschitzki [Hg.], *Reframing Friedrich Nerly. Landschaftsmaler – Reisender – Verkaufstalant*, Berlin/München 2022,



Abb. 3 Christian Friedrich Gille, Gestürzter Baum, um 1840. Öl auf Papier, 29,3 × 40 cm. Privatsammlung (Mehr Licht, Kat. 74; Foto: © Olrac Otro)

insbesondere die Sektion „Bilder als materielle Zeugnisse – Kunsttechnologie, Restaurierung und Präsentation“, 277–313).

Für die Ausstellungspraxis stellt sich die Anforderung, den experimentellen Charakter der kleinen Malereien zu berücksichtigen, um ihre Herkunft aus dem Natur- und Atelierzusammenhang durch adäquate Präsentationskonzepte zu vermitteln. Bei den heute zwar als „die größeren Bilder“ wahrgenommenen kleinen Malereien (Michael Clarke, *The Bigger Picture. Landscape Sketches and ‚Finished‘ Tableaux*, in: *True to Nature*, 19–29) ist zu beachten, dass diese zu ihrer Entstehungszeit eben keine eigenständigen Gemälde waren. Eine Möglichkeit könnte sein, dass man ihre Materialität mit den typischen Einstichlöchern in den Ecken der Bildträger – die von ihrer Befestigung in Reisemalkästen herrühren – nicht wie üblich durch Rahmen oder Passepartouts verdeckt, sondern offen zeigt (vgl. **Abb. 2**). Zudem könnte eine Überbetonung ihres Bildcharakters vermieden werden, indem etwa eine galerietypische Einzelhängung aufgelöst und die im Werkstattzusammenhang gepflegte dichte Hängung aufgegriffen würde, mit denen die Landschaftsmaler ihre Ateliers zu naturhaften Erinnerungsräumen umgestalteten. Diesbezüglich zukunftsweisende Wege wurden von Illies für die Düsseldorfer Schau bereits erfolgreich erprobt, wenn etwa die Ölstudien eher in thematischen Gruppen zusammengestellt wurden, die wiederum, aus einer Reihenhängung herausgelöst, die Ausstellungswände frei rhythmisierten.

**D**as Ausstellen von Ölstudien erfordert Mut zum Experiment. Insbesondere die beiden aktuellen Ausstellungsprojekte *True to nature* und *Mehr Licht* zeigen, dass die Ölstudien inzwischen in exklusiven, ihnen allein gewidmeten Ausstellungen als frühe Agenten einer modernen Landschaftskunst gebührend gefeiert werden. Nicht vergessen werden sollte aber ihr Entstehungszusammenhang aus dem Ateliergebrauch. Eine kluge Gegenüberstellung mit den „offiziellen“ Verkaufs- und Ausstellungsbildern könnte ihre heute so frappierende Modernität aus ihrer „inoffiziellen“ Herkunft anschaulich machen.

---

**DR. CLAUDIA DENK**  
Gastwissenschaftlerin und -kuratorin  
Angermuseum Erfurt  
[dr.claudia.denk@t-online.de](mailto:dr.claudia.denk@t-online.de)