

Vermischtes aus Künstlerkolonien. Über Ansichten und Absichten zur Natur

Barbizon, Worpswede, Pont-Aven – diese Künstlerkolonien sind bekannt, ihre Maler, wie Théodore Rousseau, Heinrich Vogeler oder Paul Gauguin, haben ihren festen Platz in der Kunstgeschichte. Doch wie steht es um Abramcewo in Rußland, Gödöllő in Ungarn oder Tuusula in Finnland? Die Geschichte der Künstlerkolonien läßt sich nur als kulturgeschichtliches Phänomen von gesamteuropäischer Dimension begreifen. Mit Barbizon südöstlich von Paris als Ausgangspunkt, bildeten sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa ländliche Zentren, die zu Geburtsorten wichtiger Kunstströmungen wurden. In diesen Künstlerkolonien, die in engem Dialog

mit den Großstädten standen, ließen sich Maler, Schriftsteller, Komponisten und Utopisten nieder. Die intensive Auseinandersetzung mit der umgebenden Natur und der dörflichen Welt fand in Bildthemen Ausdruck, deren Parallelen oftmals frappierend sind. Unterschiedlich waren hingegen die Motivationen, die zum Leben auf dem Dorf führten. Pont-Aven in der Bretagne galt als preisgünstiges Paradies, während Worpswede seinen anfänglichen Charakter aus der abgechiedenen Lage im Teufelsmoor und dem vielbeschworenen Gemeinschaftsgefühl der ersten Malerkolonisten bezog. Und Barbizon war nicht nur wegen des Waldes mit seinen urtümlichen Baumriesen

berühmt, sondern auch als Rückzugsgebiet vor den Gesetzen des Pariser Kunstlebens bei den progressiven Kreisen um 1840–1850 äußerst geschätzt. Leitmotiv der in diesem Blickpunkt gezeigten Werke und Dokumente ist die Beschäftigung mit der Natur – unter den zahlreichen Motiven und Motivationen im Entstehungsprozeß von Künstlerkolonien wohl das häufigste Element. Die Ölskizze „Französische Landschaft mit Kuh“ (Abb. 1), die der Frankfurter Künstler (Karl) Peter Burnitz (1824–1886) wohl in den ersten Jahren nach 1858 geschaffen hat, steht im Zeichen der neuen französischen Landschaftsmalerei. Der Autodidakt Burnitz bereiste nach seinem

*)
Die im Artikel vorgestellte
Gemälde werden im Juli in der
Eingangshalle in den Blick-
punkt gerückt.

Abb. 1: Peter Burnitz, Französische
Landschaft mit Kuh (Öl auf Pappe,
19,8 cm x 30,6 cm, Gm 1719)



Jurastudium Italien, Algerien und Spanien, bevor er sich 1849–1857 in Paris niederließ, um sich der Malerei zu widmen. Seine Vorbilder waren die Maler, die im Wald von Fontainebleau, mit den Künstlerkolonien Barbizon und Marlotte als Zentren, eine neue Landschaftsmalerei begründet hatten, so Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny und vor allem Camille Corot. Burnitz kam durch Vermittlung des Schweizer Malers Karl Bodmer zu diesen noch weiterhin unbekanntem Künstlern und war im Juni 1851 in der Künstlerherberge Ganne in Barbizon zu Gast. Ihn fesselte die von Barbizon ausgehende Neuentdeckung der Natur, die Befreiung von den Zwängen akademischer Bildtradition, die sich hier Bahn brach. Er feierte 1855 im Pariser Salon erste Erfolge, als Kaiser Napoleon III. eines seiner Bilder erwarb. 1857 nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er neben Anton Burger und Ludwig Dielmann zu einem der ersten Mitglieder der Künstlerkolonie Kronberg im Taunus. In dieser Pleinair-Skizze paart sich die in Kronberg eingefangene Taunuslandschaft mit den Errungenschaften aus Barbizon. Sie erinnert an das Vorbild Corot, mit dem der Maler die Vorliebe für die paysage intime, eine gedämpfte Farbgebung und die Beschränkung auf einfache Sujets teilte. Der pastose, dunkeltonige Farbauftrag läßt die Wiesenlandschaft mit dem beengenden, graubraunen Höhenzug kaum differenziert ins Licht treten, erzeugt einen unpräzisen Naturauschnitt im Stile aktueller französischer Landschaftsmalerei.

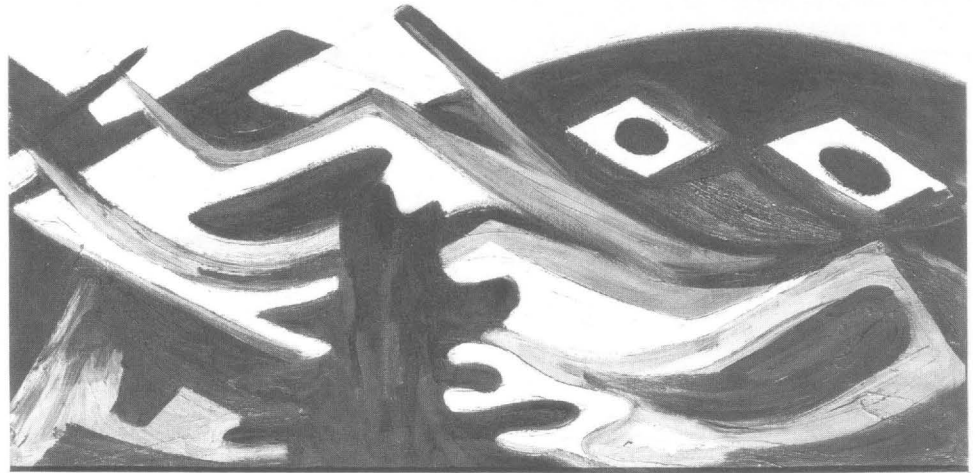


Abb. 2: Ernst-Wilhelm Nay, *Dünenlandschaft*, 1935 (Öl auf Leinwand, 80 cm x 110 cm, Gm 1827)

Burnitz kommt das Verdienst zu, als einer der ersten die Neuerungen von Barbizon nach Deutschland vermittelt und in der Künstlerkolonie Kronberg zur Geltung verschafft zu haben.

Anekdotisch berichtet Ludwig Dill (1848–1940) in seinen „Lebenserinnerungen“ über technische Aspekte der Pleinair-Malerei. Dill, Gründungsmitglied der 1892 ins Leben gerufenen „Münchner Secession“ und seit 1899 Professor der Meisterklasse an der Badischen Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe, bildete zusammen mit den Malerfreunden Adolf Hölzel und Artur

Langhammer die Gruppe „Neu-Dachau“, wie sie Arthur Roeßler in seiner Monographie von 1905 nannte. Die drei hielten sich seit den 1890er Jahren regelmäßig in Dachau auf und arbeiteten zusammen. Das Städtchen vor den Toren Münchens war seit der Mitte des 19. Jahrhunderts seines malerischen Ortsbildes und des unvergleichlichen Motivreichtums im Dachauer Moos wegen Anziehungspunkt für Künstler aus ganz Deutschland. Das Erscheinungsbild der wasserreichen Landschaft mit ihrem nuancenreichen Farbenspiel und die Lichtverhältnisse der feuchten Atmosphäre ließen Dachau zu einer der bedeutendsten deutschen Künstlerkolonien werden. Die Neu-Dachauer bildeten keine

Künstlervereinigung, sondern eine Gruppe Gleichgesinnter, die ihre progressiven Ideen in engem Kontakt zur Natur entwickelten. Dill erinnert sich: „Jeder Tag brachte uns wunderbares, Neues und unsere Begeisterung war unbeschreiblich. Ebenso ausgiebig war aber auch der Haß unserer lieben Kollegen! Wenn wir vor sechs Uhr morgens ausrückten, konnten sie uns nicht belächeln, weil sie noch schliefen. Dagegen hatten wir ihre Ungunst zu spüren, wenn wir um zehn Uhr zurückkehrten! Wir trugen hohe Wasserstiefel, teils wegen der vielen Gewässer, teils wegen des vom Tau genähten Grases. Diese Stiefel und die dunkeln Augengläser, mit denen wir das grelle Sonnenlicht dämpften, wurden

uns ungemein übelgenommen. Dazu kam noch das Ungeheure, für die andern Aufreizende – die Feuer-Eimer! Jetzt lächelt selbst der gute Leser! Wir malten nämlich draußen meist in Temperafarbe, auf Leinwand oder Karton. Dazu muß der Malgrund immer naß gehalten werden, und dazu müssen die Malbuben das Wasser in den Eimern oft von weitem herschleppen. Das fortwährende Naßhalten des Bildes und des Grundes ist äußerst lästig, dafür bietet aber auch die Tempera große Vorzüge vor dem Öl! Das Wasser diene uns aber auch zum Nässen der Baumstämme, wozu wir eine Spritze mit uns führten. Es ist ja erstaunlich, wie unser Freund, der Regen, viele Gegenstände ins Schöne hebt. Selbst in den nüchternen Großstädten schafft der Regen auf dem Asphaltplaster durch Spiegelung und Reflexe wahre Wunder! Nur muß man es eben sehen – das ist das A und O in der Kunst ...“.

Wesentlich elementarer erlebte Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) die Natur (Abb. 2). Mehrfach arbeitete er an der Ostsee, und die ürtümliche Küste wurde für ihn gleichsam ein Rückzugsgebiet in schwieriger Zeit. Seine malerische Karriere, die 1931 mit der Verleihung des Preußischen Staatspreises ihren glänzenden Auftakt fand, war mit der Machtergreifung der Nazis und der einhergehenden Gleichschaltung von Kunst und Kultur ins Stocken geraten. 1937 erhielt Nay Ausstellungsverbot, seine Bilder wurden aus öffentlichen Sammlungen entfernt. In dieser dunklen Zeit wurde die Ostseeküste, besonders der

Darß auf dem Fischland mit der Künstlerkolonie Ahrenshoop, zum Ausgangspunkt seiner neuen, den braunen Machthabern als entartet geltenden Auffassung der Malerei. Am 1. Februar 1935 schrieb er an Carl Georg Heise in Berlin: „Der Darß und seine Umgebung haben mich restlos gefangen. Ganz großartig, urwüchsig, jetzt im Winter so verschlossen und einsam, daß es innerlich sehr aufregend war [...] Ich habe so recht gewütet und frei und unbekümmert losgelegt [d. i. gemalt] und denke, vorläufig ganz bei diesem Grundthema zu bleiben. Endlich geht mir ein Licht auf: das elementare Meer [...]. Der Mensch ist ein Stück Natur, nicht der Herr der Natur. Die Bindung an das mythische Urwesen läßt uns die wahre Realität der Natur erkennen. Das Bild nicht als Schilderung äußeren Daseins (des Scheins), nicht Schilderung innerer individueller Emotionen, das Bild als Gestalt des Seins, realer als jedes noch so realistische oder naturalistische Bild“. Nays hier gezeigte „Dünenlandschaft“ von 1935 setzt dieses elementare Erlebnis in eine flächenhafte Komposition um, deren Rhythmus die Wiederkehr der Wellen und Dünen des Darßes bei Ahrenshoop ahnen läßt. Das Beispiel aus der Künstlerkolonie Mathildenhöhe bezeugt die Abkehr vom Naturvorbild. Der junge Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (1868–1937) berief – unter dem Eindruck der englischen „Arts and Crafts“-Bewegung – im Sommer 1899 sieben Künstler nach Darmstadt, um Handwerk und Kunst in seinem Land zu reformieren.

Als planmäßig geschaffene Künstlerkolonie sollte die Mathildenhöhe der Durchsetzung der neuen Kulturpolitik dienen. Unter den Berufenen war auch Peter Behrens (1868–1940), der bereits in München Mitglied zweier Reformgruppierungen gewesen war: der „Secession“ (1892) und der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ (1897). In Darmstadt sollten die einzelnen Kunstgattungen durch den Verzicht auf überladenes Ornament, mittels klarer Linien und der Hervorhebung des Materialcharakters einen neuen Stilbegriff prägen. In nur eineinhalb Jahren entstanden auf der Darmstädter Mathildenhöhe neben dem zentralen Ateliergebäude des Ernst-Ludwig-Hauses sieben Künstlerhäuser als Gesamtkunstwerke. Die erste Darmstädter Ausstellung, „Ein Dokument Deutscher Kunst“ (1901), machte die Kolonie schlagartig zu einem Zentrum des europäischen Jugendstils. Es handelte sich übrigens um wirkliche Musterhäuser, deren Ausstattung der Besucher und potentielle Käufer bestellen konnte. Behrens entwarf für das Speisezimmer seines Hauses ein Silberbesteck. Das Ornament des Griffes ist eine Miniatur der Gesamtdекoration des Speisezimmers. Dessen einheitlichen Charakter im Sinne des Gesamtkunstwerks betonte bereits der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe (1901): „Hier ist alles hell gehalten. Zu diesem Weiß paßt prachtvoll das Silber der Stuckdecke des Plafonds, der Beleuchtungskörper, der Beschläge, endlich des Bestecks.“ Und Fritz Hoerber schrieb 1913 über das Speise-

zimmer: „Alles bewegt sich in diesen bequemen, sich überschneidenden, langgezogenen Kurven, deren leichtes Wellenspiel auch den Mosaikfußboden aus Holz beherrscht.“ Das Motiv konzentrischer Ellipsen und Kurven auf dem Griff kehrt in Variationen im ganzen Salon wieder und erzeugt einen Gleichklang ganz im Sinne der von Behrens postulierten „Einheit von Kunst und Leben“. In seinem Haus in Darmstadt wandte sich der Künstler einer neuen Phase seines Schaffens zu. Orientierte sich sein von Blüten und Ranken bestimmtes Ornament der Münchner Zeit noch am Naturvorbild, so gerät der alle Formen und Dinge des Hauses erreichende Dekor nun abstrakter. Zugleich reißt Behrens mit der inhaltlichen und formalen Belebung der Dinge die Schranke zwischen hoher und niederer Kunst ein. Somit bildet die Mathildenhöhe eine Keimzelle der Designbewegung.

In ihrer Haltung zur Natur bilden Kronberg und Darmstadt Eckpunkte im gesamteuropäischen Strom der Künstlerkolonienbewegung. Verbindend wirken dagegen die neuen Impulse und avantgardistischen Tendenzen, die von diesen Kristallisationspunkten künstlerischen Lebens und Schaffens ausgehen. Am Beispiel von 40 Orten wird die Ausstellung „Künstlerkolonien in Europa – Im Zeichen der Ebene und des Himmels“ (15. 11. 2001 – 17. 02. 2002) dies in seiner ganzen Bandbreite thematisch darlegen.

Matthias Hamann