

Zum Katalog

Bei der Bearbeitung und Veröffentlichung von Ölskizzen wurden bislang zwei unterschiedliche Wege eingeschlagen: Entweder man ordnete sie den Handzeichnungen zu, oder man faßte sie mit den Gemälden zusammen. Für die erste Möglichkeit entschieden sich schon 1902 Lionel von Donop in seinem „Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Ölskizzen des 19. Jahrhunderts in der Nationalgalerie Berlin“ und neuerdings die Bearbeiter des Katalogs „Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle und Ölskizzen 1790–1850 aus dem Besitz der Staatlichen Graphischen Sammlung München“, München 1980. Die Bildträger, meist Papier oder Pappe – während des Arbeitsvorgangs mit Nägeln auf kleinen Malbrettchen befestigt – stellen nach Art und Format die ideale transportable Ausrüstung für Freilichtmaler dar und ließen eine Aufbewahrung dieser Kunstprodukte in Graphikmappen geraten erscheinen. Nicht die Technik, wohl aber der flüchtige, zeichnerische Duktus ist es, der die Ölskizze mit der oftmals spontanen, in Geschwindigkeit hingeworfenen Handzeichnung verbindet.

Doch auch für den zweiten Weg, die Skizze dem ausgeführten Bild beizuordnen, lassen sich plausible Argumente anführen. Ausschlaggebend dafür ist neben der Technik der Ölmalerei ein auf das Gemälde hinführender, vorbereitender Charakter der Skizze. Spätestens mit dem Impressionismus wurde die Skizze dann selbst zum autonomen Kunstwerk. Bemerkenswerterweise ist die Entwicklung dahin oft eher durch die Sammler und Kritiker als durch die Künstler gefördert worden. Théophile Bürger-Thoré berichtet in seinem Essay „An Théodore Rousseau“ (1844), daß der Barbizon-Maler seine Skizzen – selbst weit davon entfernt, sie als vollgültige Gemälde anzusehen – immer wieder übermalte, bis er schließlich zu einer ihn zufriedenstellenden Form gelangte.

Demgegenüber bekennt Thoré seine eigene Vorliebe und Hochachtung für die unvollendeten, skizzierten Fassungen. Die Unterscheidung zwischen Skizze und Bild wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts so problematisch, daß sie schließlich in der Kunst des Impressionismus weder sinnvoll noch praktikabel erscheint. Dieser hier aufgezeigte enge Zusammenhang von Skizze und Bild führte – wenn auch gegen gewisse Bedenken, wie sie Gerhard Gehrken und Ursula Heiderich im Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen (1973) anmelden – zu deren gemeinsamer Behandlung in den Museumspublikationen.

Die Überlegung, die Ölskizze unabhängig von Handzeichnung und Gemälde als selbständige Kunstäußerung anzusehen, bot Veranlassung, die Skizzen und Studien des 19. Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie in einem eigenen Katalog zusammenzufassen. Das Material kam dabei aus verschiedenen Bereichen. Zunächst wurden aus dem von Ludwig Schreiner bearbeiteten Katalog der Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts entsprechende Arbeiten übernommen. Weiterhin trugen die beiden umfangreichen Konvolute der Ölstudien von Theodor Kotsch und Gustav Hausmann, die bei Schreiner nur summarisch aufgeführt sind, dazu bei, den zu veröffentlichen Bestand erheblich zu bereichern. Insbesondere die Arbeiten von Kotsch, der sich in seinen Skizzen als früher Vertreter eines landschaftlichen Realismus erweist, sind dabei von besonderem Interesse.

Darüber hinaus erweiterte sich inzwischen der Bestand an Skizzen um etliche Arbeiten, die bisher im Kupferstichkabinett des Kestner-Museums verwahrt und mit diesen Beständen 1979 in die Landesgalerie überführt wurden. Bei den in Graphikmappen aufbewahrten Kunstwerken befanden sich interessante Arbeiten, unter anderem von Fredrik Gude und Christian Morgenstern.

Schließlich stammen einige Ölskizzen aus der Graphischen Sammlung des Hannoverschen Künstlervereins, die 1981 dem Kupferstichkabinett der Landesgalerie als Dauerleihgabe überlassen wurde.

Die Entscheidung darüber, welche Arbeiten aus dem hiermit umrissenen Bestand als Skizzen anzusehen sind, war nicht immer leicht. Ihr wurden verschiedene Kriterien zugrundegelegt. Ausschlaggebend war zunächst die Frage, ob zu einer Skizze ein sorgfältiger ausgeführtes und womöglich größerformatiges Gemälde nachweisbar und damit also der vorbereitende Charakter eindeutig zu belegen ist. Wichtige Anhaltspunkte boten auch gelegentlich Material und Format der Bildträger sowie der mit der Malweise verbundene Grad der Ausführung, die eine Ölskizze als Studie für ein noch auszuführendes Gemälde wahrscheinlich machen oder aber wenigstens ermöglichen würden.

Skizzen konzentrieren sich im Farbauftrag auf das Bildzentrum, zu den Rändern der teilweise ungründierten Pappen hin bleibt die Darstellung oft unausgeführt. Eng damit verbunden ist die Art des Bildausschnittes und der Zusammenhang der Darstellung. Ölskizzen lassen eine ausgewogene bildmäßige Komposition naturgemäß immer dann vermissen, wenn sie ein Detail für einen größeren Zusammenhang vorbereiten. Erfasst eine Skizze dagegen die gesamte Kompositions-idee des auszuführenden Gemäldes, bleiben Details in aller Regel unberücksichtigt. Unter diesen Aspekten lassen sich auch Portraitstudien von voll ausgeführten Studienportraits unterscheiden.

Charakteristische Merkmale der Ölskizze sind auch in der farblichen Behandlung zu erkennen. Oft bleibt die Farbwahl auf wenige Töne beschränkt, die ungemischt nebeneinander gesetzt werden, denn eine differenzierte reichhaltige Palette steht der spontanen, raschen Ausführung entgegen. Die Reduktion der Farbskala kann dann im Ergebnis entweder Tonigkeit oder kontrastreiche Buntwerte zur Folge haben.

Viele Merkmale der Ölskizze erhob die Malerei des Impressionismus zur künstlerischen Regel. Aus diesem Grund wurde nicht versucht, aus dem Œuvre impressionistischer Maler skizzenhafte Gemälde auszusondern, es sei denn, es handelt sich um eindeutige Vorarbeiten wie etwa bei Max Liebermanns früher Kompositionsstudie der „Arbeiter im Rübenfeld“. Insgesamt wurden Bilder solcher Künstler, deren Schaffen überwiegend durch die Züge des Skizzenhaften charakterisiert ist, nur dann aufgenommen, wenn es sich dabei um flüchtig notierte Bildideen handelt, deren Verwendung auch in anderem Zusammenhang bekannt oder zu vermuten ist. Ein Beispiel dafür bietet der „Kegeljunge“ von Wilhelm Busch.

Die Bearbeitung des somit eingegrenzten Bestandes erstreckte sich auf die sachlichen Angaben und die Identifizierung der Darstellung. Bei den zahlreichen Gebirgsstudien Hausmanns war dies jedoch nicht immer möglich. Da alle katalogisierten Skizzen abgebildet werden konnten, durfte auf eine Beschreibung verzichtet werden, soweit sie nicht zur Identifizierung oder leichteren Unterscheidung verwandter Motive unerlässlich war. Die allerwenigsten Skizzen sind datiert beziehungsweise datierbar. In einigen Fällen wurde eine Datierung vorgeschlagen und gegebenenfalls durch vergleichbare Arbeiten anderer Künstler zu begründen versucht. Die Arbeiten von Kotsch sind chronologisch geordnet, ohne daß in jedem Einzelfall ein Datum genannt ist. Für Hausmanns Studien wurde eine andeutungsweise Chronologie innerhalb der thematischen Gruppierung versucht. Eine Reihe unhaltbarer oder fragwürdiger Zuschreibungen von Ölskizzen, die aus der 1929 ins Kestner-Museum gelangten Sammlung Nitzschner stammen, wurde diskutiert und, soweit möglich, korrigiert beziehungsweise neu formuliert. An einigen Stellen, wo das nicht überzeugend gelang, müssen die Schöpfer dieser Skizzen leider namenlos bleiben, bis neue Erkenntnisse weiterhelfen. Die Veröffentlichung dieses Kataloges, der erstmals Ölskizzen des 19. Jahrhunderts separat zusammenfaßt, mag zu deren Gewinnung beitragen.

Klaus Weschenfelder