

MENSCH UND KÜNSTLER

SEINE Mutter, von ihm „La belle dame“ genannt, war eine der gesuchtesten Modistinnen im ersten und zweiten Kaiserreich und stammte aus der Schweiz. Sein Vater, Sohn eines Perückenmachers, hielt die Kasse. Der Laden lag am Anfang der Rue du bac, gleich an der Seine — vor hundert Jahren war das gute Gegend — nicht sehr groß aber fein, soigniert. Wer etwas auf sich hielt, ließ dort arbeiten. Es gibt von Gavarni eine reizende Gravüre aus dem Jahre 1830 „modes de Mme. Corot“: Ein Pärchen von der heute wieder entdeckten, intimen Eleganz der Zeit. Sie im süßesten Kapottchütchen mit großen Bindebändern, in dem großen geradlinigen Sessel englischer Herkunft; der Geck steht in langem Glockenrock daneben.

Die Mutter liebte den Jungen zärtlich. Der Vater, echter, nüchtern Bourgeois mit anständigem Embonpoint, tadellos reell, betrachtete ihn mit Erstaunen, wunderte sich noch, als man von dem fünfzigjährigen Sohne ein Bild kaufen wollte, und konnte, als die Ehrenlegion eintraf, nicht fassen, daß die Auszeichnung nicht für ihn selbst, sondern für den Maler bestimmt war. Man machte dem Jungen keine allzugroßen Schwierigkeiten, den merkwürdigen Beruf eines Malers zu ergreifen, hänselte ihn allenfalls. Der Alte schrieb das Geld gut, das für die Etablierung eines Geschäftes für den Sohn zurückgelegt war, und zahlte ihm eine anständige Rente. Dumme Streiche fürchtete man nicht. Camille war ein gutes Kind. Der Rest kam bei dem Gang der Geschäfte nicht in Frage.

Konnte aus solchem Milieu, in dem das gemütlichste Behagen herrschte und nur die zärtlichsten Dinge verhandelt wurden, wo jede Gebärde etwas geschmackvoll Frauenhaftes erhielt, ein revolutionärer Künstler hervor-

gehen? Nicht weniger als alles sprach dagegen. Zwar war er körperlich unglaublich robust und verfügte wie Courbet über ungewöhnliche Kräfte. Der Siebzigjährige, der noch mit der Sonne auszog, der Nässe und der Kälte trotzte, wie ein Bauer gekleidet ging und wie ein Handwerksbursche durch die Welt zog, schien eher der Sohn eines Landmannes. Nur das Gesicht verriet das Sanfte seines ganzen Wesens. Es sah fast wie das eines Landpastors aus, eines von der allerbesten Sorte, dem die Frömmigkeit aus der Natur kommt, der, gewohnt, mit einfachen Menschen umzugehen, das salbungsvolle Wort zur herzlichen Gebärde umformt.

Alles andere, nur kein Revolutionär. Er war noch im 18. Jahrhundert geboren, um ein Jahr älter als Delacroix, aber hatte gar nichts von der wilden Zeit. In dem robusten Körper saß eine mädchenhafte Seele. Seine Briefe an die Eltern und Freunde klingen wie Pensionatsergüsse. Er war fromm, ging zur Messe und genierte sich nicht, im Kreise der Bohémiens vom lieben Gott zu sprechen. Aber zu alledem muß man seine Eigenheit hinzurechnen, das Corothafte, das all seinem Gebaren etwas Besonderes gab. So war seine Seele wohl mädchenhaft, aber hielt — nicht mit großen Worten, sondern im stillen um so energischer — an seinem Willen fest. So war er sanft, aber dieses Sanfte kam nicht von einer Beschränktheit der Persönlichkeit, sondern von übergroßem Reichtum her, der sich so auf bequemste Weise des Überschusses entäußerte.

Kein Mensch war glücklicher. Seine geringen Ansprüche konnte er mehr als in ausreichendem Maße befriedigen. Freunde besaß er mehr als große Fürsten, Feinde hat er kaum gehabt. Warum sollte er nicht fromm sein? Denn seine Frömmigkeit hielt sich nicht an enge Formeln. Sie steckt in dem Ausspruch, den er einmal über das Jenseits tat: „Na, ich hoffe, man malt

wenigstens da oben!“ Sie vermischte, wie oft in Frankreich, das von Gott Gewollte mit dem Schönen, die Engel mit den Nymphen, den Himmel mit dem Olymp. Er war, obschon ein guter Christ, kein schlechter Grieche aus heidnischen Zeiten. Einen Dichter nannte ihn Théophile Gautier, aber das ist beinahe zu richtig. Dieser Dichter war ein echter Bourgeois. Als ihn einmal in reiferen Jahren ein Freund das Angeln lehrte, vergaß Corot über diesem, dem echten Pariser Spießer unentbehrlichen Sport 14 Tage das Malen. Seine Leidenschaft waren Familienfeste. Er fehlte bei keiner Taufe, bei keiner Trauung; stand in der Politik bei den äußersten Konservativen, ließ sich von Courbet gewaltig imponieren, bekehrte sich zu Delacroix erst im Alter und konnte Manet nicht ausstehen. Sicher war der Künstler in ihm größer als der Mensch; so scheint es wenigstens, weil wir den Großen nicht gern Gutmütigkeit zutrauen. Und doch gehörte der Père Corot und das, was er machte, so zusammen wie Leib und Seele. Es klingt verdächtig seicht, wenn er sich bei dem Landschaftler Dutilleux anmeldet, um, wie er sagt, mit ihm, das heißt mit dem nicht übermäßig begabten Freunde, „ordentliche Chefs-d'œuvre“ zu machen, wenn er „seine Flöten putzt“, „um für die kleinen Vögelchen im Walde zu arbeiten“. Wer glaubt heute noch dergleichen? Gibt es noch Kinder in der Welt? Darf es sie geben?

Ein Kind war er, das trifft wohl am besten seine Art. Ein Kind, das eines Morgens seine alte Adèle, die Wirtschafterin des Junggesellen, nicht anzusehen wagte, weil er ihr des Abends vorher ein nicht ganz sanftes Wort gesagt; der dem Freunde, dessen unverschämtem Pumpversuche er einmal siegreich widerstanden hatte, nachlief, um ihm die Tausendfrankscheine zu bringen; der kein Geschenk machte, ohne dem ungebetenen Gaste zu empfehlen, recht bald wiederzu-

kommen. Den zweifelhaften Händlern, die ihm falsche Bilder brachten, malte er echte auf die alten, — Roger Milès erzählt ein paar hübsche Anekdoten darüber¹⁾ — und noch auf seinem Sterbebette signierte er Tedesco ein vergessenes Gemälde. Er war viel gutmütiger, als Kinder zu sein pflegen, aber hatte den Optimismus, der ihnen eigen ist. Seine Biographie, die Moreau-Nélaton mit größtem Fleiße zusammengestellt hat, liest sich wie die Lebensgeschichte eines Kindes, das 80 Jahre wurde.²⁾

Er arbeitete im spielen, mit einer Phantasie, wie sie nur dem Knabenalter eigen zu sein pflegt. Der Katalog Robauts zählt 2500 Werke. Noch in seinen letzten Lebensjahren malte er an mehreren Bildern zugleich und brachte manchmal in einer Woche ein halbes Dutzend fertig. Kindlich ist die ganze Art seiner Kunst. Ich habe bei jeder seiner Zeichnungen den Eindruck, einen ganz jungen Menschen vor mir zu sehen, der mit der Naivität des Anfängers gestaltet. Bis zum 18. Jahre war er in Rouen auf der Schule, dann 8 Jahre Kommiss, dann kurz bei dem gleichaltrigen, frühreifen Klassizisten Michallon, und als dieser, in gewissen kleinen Landschaften viel versprechende Künstler schon 1822 starb,³⁾ trat Corot bei Victor Bertin ein, dem Akademiker par excellence. Aber er hat eigentlich nie eine rechte Schule gehabt. Darin verbirgt sich das Neue seiner Art, der Unterschied mit der alten Kunst, mit Ingres. Dieser war das Höchste von Schule, Corot

¹⁾ Album classique des Chefs — d'oeuvre de Corot (Braun & Cie., Paris 1895).

²⁾ L'oeuvre de Corot par Alfred Robaut, catalogue raisonné et illustré, précédé de l'histoire de Corot et de ses oeuvres par Etienne Moreau-Nélaton (H. Floury, Paris 1905).

³⁾ Vgl. über diesen ersten Lehrer und Freund Corots, der nicht ohne Einfluß günstigster Art auf ihn gewesen sein muß, die kurzen Angaben bei André Michel, „Notes sur l'Art Moderne“ (Colin & Co., Paris 1896), S. 9 u. ff.

das Höchste von Autodidakt. „Confiance et conscience“ war seine Parole, zwei Worte, die für ihn im Grunde dasselbe bedeuteten, denn er bezog die conscience nur auf den eigenen Maßstab, die eigene Empfindung, wie sie durch die Natur gelöst wird. Nichts anderes ließ er gelten, an nichts anderes denken, auch nicht an die alten Meister. Kind sein, die Augen aufmachen, träumen, et voilà. Ingres brachte es fertig, höchste Kultur so intensiv, fast könnte man sagen, physisch in sich aufzunehmen, daß seine Formel beinahe wie Natur erscheint. Fast, denn ein Rest bleibt bei ihm immer. Man vergißt nie, selbst nicht bei dem *Bain turc*, daß man eine Malerei vor sich hat, eine Konstruktion, und kann vor der glänzendsten Odaliskenzeichnung nicht ganz das Dekorative verwinden. Corot ist nur Mensch, aber ein so selten reines Exemplar von so göttlichem Instinkt, daß ihm die lieblichste Form zugleich die natürlichste wird. Darin liegt sein großer Reiz und auch seine schlechterdings allein stehende Bedeutung. Die Kunst des Partipris der Stilisten, selbst eines Ingres, hat alle möglichen Schönheiten, aber verbirgt das Elementare. Sie wirkt durch die Überlieferung. Der Künstler identifiziert sich nicht vollkommen mit ihr. Der Beschauer dringt erst nach Überwindung dieser Überlieferung zur eigentlichen Form des Künstlers, zum Menschlichen, und der Umweg macht ihn zuweilen müde. Nichts dergleichen hemmt uns bei Corot. Wir glauben seinen Dingen ohne weiteres, weil wir in der Art seiner Mitteilung, in jedem Strich, die gestaltende Empfindung spüren. Dadurch gehört Corot zur Moderne. Aber er gehört nicht in jedem Sinne zu ihr. Was die vom Schmuck der alten Kultur entblößte Zeit am wesentlichsten brauchte, war die schnelle Fähigkeit, das Menschliche zu äußern. Das tat er. Aber daraufhin arbeiteten auch Delacroix und Daumier, und doch rechnen wir sie nicht zu den Mo-

dernen. In beiden wirkt noch, unendlich modifiziert, das Stilelement der Alten. In Delacroix macht es die Romantik rhetorisch, in Daumier biegt es sich zur Karikatur. Sie sind beide Encyklopädisten der Formenrevolution, vertreten die Rolle eines Diderot, aber sind noch nicht Revolutionäre der Tat.

Deren sollte die Zeit eine stattliche Anzahl gebären. Corot gehört nicht zu ihnen. Es hieße St. Vincent de Paul einen Jakobiner nennen, wollte man Corot Umstürzlerideen zutrauen. Es fehlt ihm das subjektiv Revolutionäre der Rousseau und Dupré und noch viel mehr das der Courbet-Schule. Aber dieser Mangel gibt ihm just die Ausnahmestellung in seinem Zeitalter und enthält den mit nichts zu vergleichenden Segen seines Wirkens. Revolutionäre kamen, mußten kommen. Die Zeit rief sie. Das Programm ergab sich von selbst. Courbets Realismus — freilich nicht seine Malerei — ist eine fast mathematisch berechenbare Erscheinung. Ein Corot aber stand nicht in dem Programm. Er war die Überraschung des Himmels. Gerade das Nichtrevolutionäre seiner Gabe wirkte Wunder. Es brachte ihn um den augenblicklichen Erfolg, um den Enthusiasmus, der Courbet zujubelte und dem Corot selbst in rührender Weise Tribut brachte (glaubte er doch einmal, angesteckt von Daubignys Enthusiasmus, dem Himmel danken zu müssen, in einem Jahrhundert mit Courbet zu leben), aber es bewahrte ihn vor dem tiefen und ungerechten Fall, vor dem ungeheuerlichen Geschick Courbets, den man wie ein abgebrauchtes Möbel in die Ecke stellte, nachdem er der Welt das Lösungswort gebracht hatte. Man glaubte Courbet mit seinem Programm erledigt und übersah, daß er himmelhoch darüber hinwegragte. Corot hatte kein formuliertes Programm außer dem „Confiance et conscience“. Tatsächlich aber realisierte er das denkbar Positivste aller

Programme: die Erhaltung der Überlieferung im neuen Geiste. Nicht die Form, sondern der Geist der Überlieferung lebte in ihm und wurde unbewußt zum Triebe. Er wollte nichts anderes malen, als was er sah, aber er malte in Wirklichkeit alles mit, was ein Mensch, der durch und durch Franzose war, empfand; allen Optimismus der glücklichen Rasse, all das reiche Legendenbewußtsein eines Volkskindes. Seine Nymphen entstanden wie seine Bäume. Er muß sie gesehen haben. Sie sind organische Wesen seiner Natur, und wo sie fehlen, ist die Natur so gemalt, als müßten sie irgendwo erscheinen. Das ist von Anfang so, auch als er an nichts anderes dachte, als von der Natur sehen — ‚lesen und schreiben‘ könnte man es bei ihm nennen — zu lernen, und schon dieses unwillkürlich gemilderte Verhältnis zur Natur, das wir noch deutlicher zu zeigen hoffen, gab ihm eine von den Malern in Barbizon durchaus gesonderte Stellung. Diese trat zunächst in seiner geringeren Abhängigkeit vom Boden hervor. Rousseau und Dupré waren seßhafte Leute, Corot flog wie ein Schmetterling über die Welt, war bald hier, bald dort, von einer Beweglichkeit, die man Mühe hat, mit seinem Behagen in Einklang zu bringen, und die trotzdem so gut dazu paßte, daß sich niemand darüber wunderte, ihn im Sommer alle 14 Tage wo anders zu wissen.

Am seltensten kam er Rousseau ins Gehege. Seine Welt war nicht der magistrale Wald von Barbizon, sondern eher die Lieblichkeit des Teiches von Ville d'Avray mit den koketten Ufern, auf denen man heute noch zuweilen des Abends von dem Platz aus, wo das Denkmal steht, Corotsche Bilder zu sehen meint; oder Nantes mit dem Fluß und den Brücken, oder Arras mit der langen, oft gemalten Chaussee, wo die Freunde wohnten; einfache, aufrichtige Bewunderer, stille Leute wie er, in deren Kreise er sich vielleicht wohler fühlte,

als unter den philosophierenden Kollegen. Oder Auvers, im lieblichen Tal der Oise, wo er Daumier das Haus schenkte; die Landschaft, die später Cézanne und Pissarro, zuletzt van Gogh verherrlichten, und die für die moderne Malerei mindestens so wichtig geworden ist wie Barbizon.

Aber er gehört wohl überhaupt zu keiner besonderen Landschaft der Natur. Er hatte das Bild in sich und gebrauchte das Äußere nur zur Bestätigung seiner Träume, war einer von den Wundermenschen, die mit Formen geboren werden, wie andere Leute mit anderen Dingen. Man hat lange gemeint, die Form als solche wäre nicht seine Sache gewesen, er hätte die Undeutlichkeit gesucht, nicht zeichnen gekonnt und wäre deshalb nur im Dämmerlicht Herr seiner Mittel gewesen. Soweit das ein Vorwurf gegen seine Kunst sein soll, ist es nicht richtig. „Il ne faut laisser d'indécision dans aucune chose“ notiert er in seinem Reisenotizbuch, als er zum ersten Male nach Italien kam. Mit seiner Gewissenhaftigkeit hätte sich solcher Kompromiß nicht vertragen. Wer ihm ungenügende Zeichenkunst vorwirft, tadelt auch an Velasquez, Rembrandt und Rubens diesen vermeintlichen Mangel. Zeichnen im Kunstsinne heißt nichts anderes wie Malen: die Fähigkeit, mit Bleistift oder mit der Feder gleichwie mit dem Pinsel eine Empfindung durchs Auge, der Art des Autors entsprechend, und mit der dadurch bedingten Vollkommenheit zu fixieren. Die Art der Klassizisten war nicht die seine. Auch die der Cinquecentisten lag ihm nicht. Während der zwei Jahre seines Aufenthalts in Rom ging er kein einziges Mal in die Sixtina, und als er 15 Jahre später zurückkehrte, ließ ihn Michelangelo kalt. Also nicht der Umriß war seine Sache, und wie sollte der es auch bei einem Künstler sein, der alles nur in großen Massen sah, für den es in der Natur nur

Formen und Töne, ja im Grunde nur Töne gab, der aber mit dem Ton alles zu schaffen wußte. Seine Zeichnungen, sowohl die frühesten, z. B. die Porträts der Modistinnen im elterlichen Atelier, als auch die Tänzerinnen und Nymphen der siebziger Jahre, setzen sich aus zaghaften Kritzeleien zusammen. Das Kindliche, Autodidaktenhafte seiner Kunst blieb hier am deutlichsten. Wo sich seine Zeichnung ganz auf den reinen Strich beschränkt, ist sie tatsächlich nur eine Notiz ohne jede künstlerische Präention. Er bediente sich ihrer wie mnemotechnischer Mittel. Man findet zuweilen auf den Blättern kleine Kreise und Quadrate, die, wie André Michel berichtet, seine Stenographie darstellen. Der Kreis besagt Helligkeit, das Quadrat Schatten. Niemandem wird einfallen, solche Notbehelfe mit meisterhaften Zeichnungen zu vergleichen, und insofern hatte die Kritik recht, daß er „schlecht“ zeichnete. Sobald er aber den Ton auf das Papier ließ, wurde es anders. Mit drei Flecken Schatten und ebenso vielen Strichen machte Corot eine Landschaft. Es blieb immer ein sehr zarter Bau, denn er mußte nach dem Willen seines Schöpfers beweglich bleiben, um in das Herz des Betrachters hineinwachsen zu können. „Sa forme flottante,“ sagt Jean Rousseau in seiner hübschen Studie, „semble toujours en mouvement. Plus écrite elle serait immobile.“¹⁾ Das gilt von seinen Zeichnungen wie von seinen Gemälden. Ihre Zartheit hindert sie nicht, einen göttlichen Hauch zu tragen. Millet begeisterte sich daran. Seine besten Zeichnungen, zumal die traumhaft an die Antike

¹⁾ Jean Rousseau: Camille Corot, suivi d'un Appendice par Alfred Robaut, Paris, Librairie de l'Art, 1884.

Corot war übrigens geneigt, seine Gabe gering zu schätzen. Man erzählt sich die hübsche Anekdote, daß er sich einmal zu Daubigny über ungenügende Beherrschung des „Métier“ beklagte. Worauf ihm der Freund zur Antwort gab: „Comment tu manques de métier! Tu ne mets rien sur la toile, et tout y est.“

erinnernden, sind von Corotschem Geist durchdrungen. Später hat sich Renoir und zumal Pissarro darauf besonnen, und heute glaubt man in Bonnards lithographierten Phantasien ein ähnlich kindliches Genie aufstehen zu sehen.

Der Ton war Corots großes Mittel. Die Form im Bilde sah er lediglich in der Gesamtheit der Valeurs. „Was es in der Malerei zu sehen gibt,“ sagte er einmal, „oder vielmehr, was ich suche, ist die Form, das Ganze, das Gleichgewicht der Töne. Die Farbe kommt für mich erst nachher.“ Er machte die Farben mit Licht und Schatten wie Rembrandt. Français nannte ihn den Rembrandt des Freilichts. Das sagt ein wenig zu viel. Nicht neben Rousseau, wie Corot in seiner Bescheidenheit glaubte, wohl aber neben dem größten Holländer erscheint er wie die Lerche neben dem Adler. Nur: wem würde es einfallen, die Grazie mit der Kraft zu vergleichen. Zu Rembrandts Werk bedurfte es eines Riesen. So groß er erscheint, er durfte nicht geringer sein, um die Ansprüche, die er selbst schuf, zu erfüllen. Solche Gewalt hat in den Bildern Corots keinen Platz. Ein Zuviel davon hätte den Bau zerstört. Corot schuf seinem Genie genau das passende Nest. Wie große Dinge schließlich daraus hervorgingen, hoffen wir zu zeigen.



GENZANO, 1843. $35\frac{1}{2} \times 55\frac{1}{2}$. Sammlung Cheramy.