

DER ROMANTIKER

JENEN Salon von 1857, von dem About berichtete, hatte Corot mit sieben Bildern beschickt, darunter fünf Meisterwerken, die dem Sechzigjährigen die endgültige Anerkennung auch des Publikums brachten. Das erste, das „Concert Champêtre“, das Dupré besaß, und nach dessen Tode vom Duc d'Aumale für Chantilly erworben wurde, war ein altes Gemälde, das schon auf dem Salon von 1844 figuriert hatte, aber jetzt, vereinfacht und verbessert, dieselbe Welt entzückte, die damals achtlos an ihm vorbeigegangen war.¹⁾ Dann die „Feuersbrunst von Sodom“, ebenfalls schon in veränderter Form auf dem Salon von 1844,²⁾ dann die „Ronde de Nymphes“,³⁾ endlich eine „Hirtin am Waldessaum“, bei untergehender Sonne.⁴⁾ Damals schrieb Théophile Gautier, der schon 1839 den Maler besungen hatte, von den „Verdures Elyséens“ und den „Ciel Crépusculaires“. Nach diesem Vokabularium hätte man fast glauben können, daß es sich um einen Genossen Delacroix' handelte. Die Erinnerung an den Maler der „Dantebarke“ widersetzt sich dem Corotschen Geiste, wie wir ihn zu erkennen versucht haben. Die Romantik des einen hat mit der griechisch anmutenden Poesie des anderen gar nichts gemein. Sie stehen sich wie Gegensätze, fast wie fremde Welten gegenüber. Dort der flammende Kolorist, der kühne Dramatiker, das gärende Temperament; hier der Liedersänger, der seine Pastorale in zarten Ton hüllt. Aber in der Kunst sind große Persönlichkeiten zu reich, um in so frappanten Gegensätzen aufzugehen. Am wenigsten lassen sie sich erschöpfend auf

¹⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1098.

²⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1097. Die erste Fassung aus 1843 S. Nr. 460 unter dem Titel „La Destruction de Sodom.“

³⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1072.

⁴⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1069.

den groben Temperamentsmaßstab zurückführen, nach dem man den Alltagsmenschen einteilt. Ihre Sanftmut hat Abgründe, ihre Leidenschaft hat friedliche Oasen, und man kennt sie schlecht, wenn man diese Widersprüche außer acht läßt, die ihr Wesen ergänzen. Eine solche Nuance ist in Corot das, was man romantisch im Geiste Delacroix' in seinen Werken findet. In dem „Christ au jardin des Oliviers“ vom Jahre 1849¹⁾ ruht wie unter Schleiern das berühmte Gemälde gleichen Namens von Delacroix, umgedacht durch eine friedlichere Seele. In der erwähnten „Feuersbrunst von Sodom“ ist der Einfluß deutlich. Als Corot 1843 das Bild zum erstenmal malte, stand er Delacroix vollkommen fremd gegenüber und gab, soweit man nach der Abbildung der Zeit schätzen kann, eine klassische Komposition im Geiste der Hagar. Vierzehn Jahre später übermalte Corot das Bild vollständig, modifizierte das Format und gab der Komposition die dramatische einheitliche Form, die wie eine rührende Selbstverleugnung der Idylle erscheint. Kurz vorher war der hl. Sebastian entstanden, von dem wir schon sprachen, in dessen Malerei — zumal in der Skizze — die eigentümliche Schraffierung Delacroixscher Flecken verwendet ist. In dem „Dante und Virgil“ des Jahres 1859 finden sich ähnliche Beziehungen.²⁾ Am deutlichsten wird der Einfluß in dem „Macbeth“ desselben Jahres.³⁾ Der Besucher der Wallace Collection, wo man so viel Überraschungen in der französischen Kunst aus der Zeit der Romantik erlebt, steht einigermaßen betroffen vor dem großen Gemälde. In den drei Hexen und den beiden Reitern

¹⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 610. Museum von Langres. Nicht zu verwechseln mit dem späteren Bild gleichen Titels, das er als Freske in die Kirche von Ville d'Avray malte (Nr. 1076).

²⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1099, Museum von Boston.

³⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1109, Wallace Collection, London.

auf den erschreckten Pferden in der gespenstisch leuchtenden Landschaft steckt ein großer dramatischer Schwung, und man würde im ersten Moment weniger erstaunt sein, den Namen Delacroix' auf der Inschrift zu finden, als den seines wirklichen Autors. Wie groß in Wirklichkeit der Unterschied zwischen beiden ist, belehrt schon der Blick auf das benachbarte Bild, die farbenprunkende Hinrichtung des Dogen, von Delacroix. Der Corot wirkt daneben dunkel. Er gibt seine diskretere Kunst nicht auf, aber es ist, als sei in das stille Leben des Lyrikers, als er das Bild malte, ein starkes Ereignis getreten und habe ihn, der sonst zärtlichen Hirtinnen zu lauschen pflegte, zu mächtiger Sprache begeistert. Der Einfluß ist unleugbar. Ob er auf ein bestimmtes Bild Delacroix' zurückgeht, weiß ich nicht. Es ist nicht unmöglich, daß Corot die Darstellung desselben Vorgangs von Chassériau gesehen hat, die Delacroix nahesteht.¹⁾ Als er 1867 auf der Weltausstellung den „Macbeth“ wiederfand, konnte er sich nicht sarkastischer Selbstironie enthalten. Auch in anderen weniger spezifischen Bildern findet man dieselbe düstere Romantik. Das Stedelijk Museum von Amsterdam beherbergt im selben Saale mit Delacroix' grandioser „Medea auf der Flucht“ die „Contrebandiers“ Corots, die Nacht im düsteren Gebirgstal mit den Pferden der Schmuggler. Auch hier scheint sich ein schwacher Reflex des Malers der Medea zu melden.

Die beiden Meister lernten sich erst, vermutlich durch ihren gemeinsamen Freund Dutilleux, in reifen Jahren kennen. 1847 kam Delacroix in das Atelier Corots und schrieb den schönen Eindruck nieder, den die „Beautés naïves“ auf ihn gemacht hatten.²⁾ Der Ton ist der Respekt, in dem man von einem durchaus gleichstehenden

¹⁾ Sammlung des Baron Arthur de Chassériau, Paris.

²⁾ Journal de Delacroix vom 14. März 1847, I, 289.

Kollegen spricht. Am selben Tage, an dem sich Delacroix an Corots leichter Art, das Leben zu nehmen, erfreut, notiert er mit der bekannten Sachlichkeit die gewohnte eigene Melancholie, die ihn auf dem Boulevard befallen hatte. Corot seinerseits, der jeder schnellen Erkenntnis mangelte, gelangte mit den Jahren zu immer größerer Bewunderung Delacroix'. Er teilte mit ihm manche Neigung, zumal die Verehrung Correggios, den Delacroix neben Michelangelo stellte, und mag für den Adel der Gesinnung, der aus allen Aspirationen des großen Malers und des Menschen sprach, bessere Organe gehabt haben als viele Zeitgenossen. Am meisten bewunderte er den Monumentalkünstler, den Louvre-Plafond und die großen religiösen Malereien, und möglicherweise hat ihn das Vorbild angeregt, sich auch auf diesem Felde zu versuchen.

Corot als Monumentalmaler ist ein wenig gekanntes Kapitel. Es wäre deplaziert, wollte man ihm diese prätentiose Überschrift geben, denn Corots größte Kunst ist nicht darin enthalten. Es bedeutet mehr eine quantitative Ausdehnung seiner reichen Tätigkeit, als eine neue Seite seines Wesens; aber dieses Quantum umfaßt zu viel schöne Dinge, als daß man es leichten Herzens übergehen könnte. Sein erster Versuch war typisch für ihn. Wie Robaut erzählt¹⁾ kam Corot eines Tages, Anfang der vierziger Jahre nach Mantes zu seinem Freunde Robert und bemerkte, daß die Anstreicher gerade dabei waren, das Badezimmer neu zu schmücken. Ohne viel Umstände bat der Künstler die „geschätzten Kollegen“, ihm den Platz zu überlassen. Zufälligerweise hatte er kein Handwerkszeug bei sich. Er nahm die

¹⁾ In der Zeitschrift *L'Art* vom 7. Dezember 1879 mit Abbildungen nach Zeichnungen Robauts. Text und eine der Zeichnungen figurieren auch als Appendix zu der Rousseauschen Studie (im selben Verlag 1884). Sämtliche Panneaux sind im Corot-Werk, Robaut-Moreau-Nélaton, unter Nr. 435 bis 440 abgebildet.

Pinsel und die Farben der Maler, ergänzte sie, so gut sich das beim Farbenhändler tun ließ, und begab sich an die Arbeit. Die Geschichte erinnert an die Improvisation, die Delacroix bei Dumas zum besten gab. Der Raum war sehr eng und von üblen Verhältnissen wie die meisten Badezimmer. Corot ließ sich nicht abschrecken, sondern bemalte ohne jede Präparation die sechs Panneaux dieses Badezimmers einer Villa im Herzen Frankreichs mit ebensoviel „Souvenirs d'Italie“, ohne jeden anderen Anhalt an das Modell als seine eigene Natur und die Erinnerung an das geliebte Land. Und es befindet sich mindestens ein Bild darunter, ein langgestrecktes Dessus-de-fenêtre mit einer Ansicht des großen Kanals von Venedig, das die Reise nach Mantes bezahlt macht.

Sehr viel anmutiger als dieses Badezimmer muß der kleine Kiosk im Garten des Hauses von Ville d'Avray gewirkt haben, den Corot 1847 zum Geburtstag seiner alten Mutter ausmalte, schon weil hier für eine unendlich feine Zusammenstimmung der einzelnen Panneaux gesorgt wurde und das Format dem Künstler entgegenkam. Robaut stellt mit Unrecht diese Dekoration unter die Salle de bains von Mantes, weil ihm die einzelnen Landschaften nicht genug individualisiert erscheinen.¹⁾ Der Mangel war in Wirklichkeit ein Vorzug des Ensemble, soweit man heute noch urteilen kann. Das eine der beiden größten Panneaux, auf dem das Häuschen selbst gemalt ist, gehört zu den reizendsten Schöpfungen Corots. Es malt die Behaglichkeit, die hier empfunden wurde. Die anderen Bilder ergänzen und erweitern dieses Behagen. Jede stärkere Betonung hätte die Idylle gestört. Die Reinheit der warmen Sommerstimmung erhebt sich weit über die Improvisation in Mantes, die,

¹⁾ Robaut ebenda. In L'œuvre de Corot Nr. 600 bis 607. Die Panneaux befinden sich heute bei Lemerre in Paris.

so gelungen sie war, nicht die wertvollste Gabe Corots ungestört zu äußern vermochte, seinen Wohlklang.

Kurz vorher hatte er die „Taufe Christi“ für die Kirche St. Nicolas du Chardonnet in Paris vollendet, glücklicherweise nicht auf die Wand, sondern auf Leinwand gemalt. Es ist eins seiner größten Gemälde, fast vier Meter hoch und Corots kostbarster Beitrag zu der Monumentalkunst im konventionellen Sinne. Die Handlung steht dem Cinquecento nahe und hält sich an die übliche Pose; aber sie verliert als solche jede wesentliche Bedeutung in dem weichen Schatten, mit dem sie Corot umhüllt, und wird etwas ganz Neues in der Landschaft, in der sie sich abspielt. Man begreift vor dieser vollkommenen Harmonie die Begeisterung Delacroix', der hier einen Genossen erkannte. Vereinfacht kommt dieselbe Kunst in den vier Fresken der Kirche von Ville d'Avray von 1855 wieder. Hier spielt die Landschaft nur als Ton der Hintergründe mit, dafür sind die Szenen selbst — zumal die Vertreibung aus dem Paradies — viel persönlicher stilisiert. Leider ist ihre Lage über den Fenstern so ungünstig, daß der Betrachter kaum ihren ganzen Wert erschöpfen kann.¹⁾

Die vierzehn Darstellungen der Passionsgeschichte in der Dorfkirche von Rosny bei Mantes kommen neben diesen Werken nicht in Betracht, zumal barbarische Vernachlässigung durch den Klerus, die übrigens auch der großen „Flucht nach Ägypten“, Corots Salonbild von 1840, am selben Orte zuteil wird, sie heute schon zu Ruinen gemacht hat.²⁾ In dieselbe Zeit fallen die vier, bei Decamps in Fontainebleau gemalten, landschaftlichen Panneaux³⁾, die später in den Besitz Sir Fre-

¹⁾ Wie Robaut berichtet, veranlaßte er Corot kurz vor seinem Tode, die Fresken in verkleinertem Maßstabe auf Leinwand zu übertragen. Vgl. L'œuvre de Corot Nr. 1074 bis 1077 und 2311 bis 2314.

²⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1083 bis 1096, entstanden von 1853 bis 1859.

³⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1104 bis 1107, entstanden gegen 1858.

deric Leightons übergangen und die vier kleinen Ovals in einer Louis XV.-Vertäfelung des Schlosses von Gruyères in der Schweiz.¹⁾ In den sechziger Jahren, als Daubigny sein schwimmendes Atelier auf der Oise mit einem stabileren Sommersitz in Auvers vertauschte, malte Corot auf die frischen Wände im Hause des Freundes ein paar seiner schönsten Dekorationen. Die größte von ihnen diente einem Don Quichotte Daumiers als Pendant und zeigte im Hintergrunde die beiden typischen Cervantes-Figuren, die Daumier so oft gemalt hat. Auch die drei Skizzen bei Herrn Ganz in Berlin scheinen zu einer Dekoration zusammengehört zu haben.²⁾

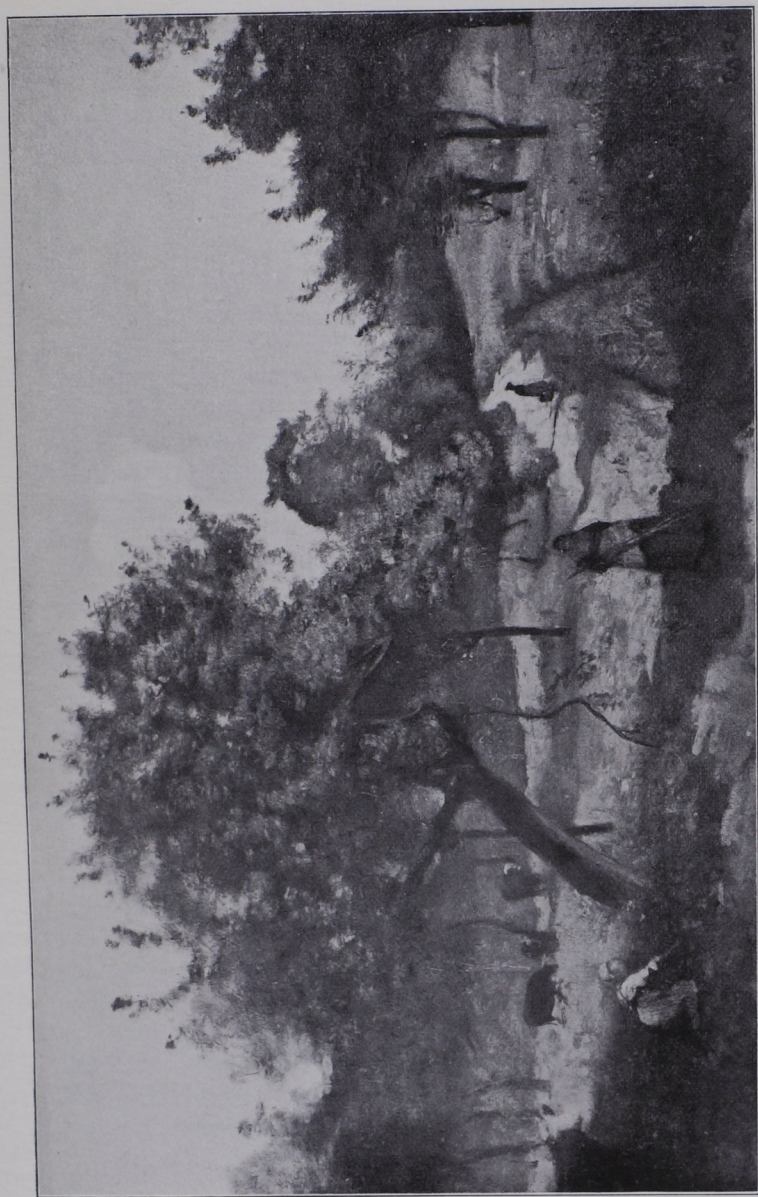
Die Liste ist damit noch nicht erschöpft, doch lang genug, um die Art zu zeigen. Diese Art unterscheidet sich im Grunde von den anderen Werken Corots nur durch das Format und eine noch leichtere Grazie der Gestaltung. Sie hat seinem Ruhme kaum Entscheidendes zugefügt, sondern ist mehr der Überschuß einer schier unversieglischen Kraft. Doch dient sie als Schlüssel zum Verständnis des Meisters. Sie hilft zumal, die Stellung Corots zu der wichtigsten Schule des 19. Jahrhunderts zu begreifen, mit der man ihn vorschnell verwechselt hat. Die Betrachtung des Landschafters wird uns darüber noch eingehender aufklären.

Was wir an dem Meister Romantisches in der Art Delacroix' fanden, wird durch die der Dekoration zugeneigte Seite paralytisch. Der Sehnsucht, die in S. Sulpice und im Louvre-Plafond brünstige Hymnen stammelt, versagt sich die milde Lyrik stiller Träume. Beide Künstler erschöpfen vereint das Genie ihres Volkes. In Deutschland kennt man nur die Seite Delacroix' und verkennt sie, weil man nicht das Recht zur Pose begreift. Die schlichte Poesie Corots gehört noch enger

¹⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1078 bis 1081, entstanden von 1854 bis 1858.

²⁾ Fehlen in L'œuvre de Corot.

zum Volke. Sie stammt nicht von dem Furor Pugets, den Delacroix am meisten von seinen Vorgängern verehrte, sondern von den freundlichen Gärtnern des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Geist auch heute noch zuweilen die Kunst unserer Nachbarn schmückt.



LE CHEMIN AUX POMMES, 1850—1860. 0,35 × 0,60. Bis 1903 Sammlung Blakeslee, New York.