

DER LANDSCHAFTER

MAN kann die Kunst der Primitiven mit einer Heiligenfigur, die Blütezeit der alten Malerei mit dem Porträt eines stattlichen Mannes, das 18. Jahrhundert mit einer Schäferszene darstellen. Unsere Zeit gibt sich in einer Landschaft. Hier fand die einsame Malerei ein Gebiet, in dem sie der Mangel an Tradition nicht schädigte, sondern bevorzugte. Es konnte im ganzen Umfang erst entdeckt werden, als die Persönlichkeit die Kraft gewonnen hatte, in der Kunst auf sich selbst zu bestehen. Für die Antike gab es keine Landschaft. Die kirchliche Kunst hatte den Blick auf freundliche Gelände zu Hintergründen benutzt. Die Holländer des 17. Jahrhunderts, die weder mit der Antike, noch mit der Kirche fertig wurden und sich schon in der Zwangslage befanden, die sich 200 Jahre später um vieles verschärfte, schnitten mit ihren glorreichen Werken der Zukunft nicht die Möglichkeit ab, sich des Gebiets wie eines neu entdeckten Landes zu bemächtigen. Was die Ruysdael, Hobbema, van Goyen und Aert van der Neer begonnen hatten, forderte vielmehr die Fortsetzung heraus.

Dieselbe Begünstigung der Neuzeit läßt sich auf keins der anderen Gebiete der überlieferten Kunst ausdehnen. Unsere Untauglichkeit für das Heiligenbild springt in die Augen, und die Gründe sind jedem Laien verständlich. Aber selbst das Porträt, anscheinend das Neutrum unter den Objekten, versagt uns die volle Pracht der Alten, und wir geben uns einer Fiktion hin, wenn wir in der Art unserer Charakteristik den vollen Ersatz erblicken. Es ist nicht vollkommen richtig, daß unsere Portraits unsere Zeit so geben wie die alten ihre Epoche. Nur erlaubt der Unterschied nicht auf eine Differenz der künstlerischen Fähigkeiten zu schließen. Wir malen

keine Portraits mehr wie die Alten. Die Intensität, mit der sich das 16. und 17. Jahrhundert des Gebiets befleißigten, hat anderen Tendenzen Platz gemacht und mußte weichen, um andere, uns gelegeneren Konzentrationen zu ermöglichen.

So scheint, aus dieser Entfernung betrachtet, die Einsicht in die Belanglosigkeit des Gegenständlichen erschüttert. Es ist nicht gleichgültig, was dargestellt wird, wenn wirklich ganze Epochen das eine besser als das andere beherrschten. Torheit ist nur, das leicht ersichtliche Resultat der Gewöhnung für wichtig genug zu halten, um das fürs Allgemeine Geltende aufs Besondere zu übertragen und daraus dem Einzelnen eine Richtschnur zu knüpfen. Verderblich war der Aberglaube der Klassizisten, die Landschaft an sich sei nie der Darstellung wert, die Beschränktheit des würdigen Valenciennes, des Malers und Ästhetikers der Revolution, dem Claude Lorrain zu realistisch war, weil „die Götter, Halbgötter, Nymphen und Satyrn seinen schönen Gegenden zu fremd geblieben seien“, und der auf solchen Anschauungen ein Werk über die Landschaft aufbaute.¹⁾ Und ein geringes dieses Aberglaubens haftet auch noch dem heutigen Kunstfreund an, der seine Liebe auf ein vom Titel der Werke bestimmtes Gebiet beschränkt und nur Landschaften oder nur Stilleben oder nur phantastische Stoffe liebt. Er übersieht, daß er mit solchen Sach-Einteilungen vom Schönen wenig sagt, nur von sich selbst einen kleinen Organisationsfehler verrät, der sein Urteil trübt wie der feine Sprung im Porzellan den reinen Klang des Gefäßes.

Das Heiligenbild war in der alten Zeit gute Richtung, weil man es beherrschte, weil so viele Generationen daran geschaffen hatten, daß schließlich der

¹⁾ *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis des réflexions et conseils sur le genre du paysage* (Paris l'an VIII).

Künstler mit der besonderen Befähigung für diesen Gegenstand auf die Welt kam. Das Porträt der Alten war nicht allein das Bildnis dieses und jenes Bestellers, sondern Abbild einer von der ganzen Zeit gebildeten Norm, eine Variation des Autors nach den Zügen des Bestellers, daher ganz etwas anderes, als wir heute darunter verstehen. Das heißt also, das vermeintlich Gegenständliche war auch damals in Wirklichkeit Form. Wenn David seinem gefeierten Schüler Gros empfahl, nun endlich mal ein ernsthaftes Historienbild zu malen, meinte er in Wirklichkeit die beliebte Antike.

Die Landschaft schuf ein neues Geleis. Sie strahlt so stark die Taten der Künstler, die sich mit ihr beschäftigt haben, zurück, daß man zu dem Trugschluß neigt, ihr die schöpferische Rolle zuzutrauen, die große Maler mit ihr spielten. Sie schuf neue Anschauungen, neue Mittel, diese Anschauungen zu Bildern zu machen, neue Formen. Für den Maler der alten Zeit, der nur den Menschen darstellungswert gefunden hatte, war die übrige Natur ein kleiner Rest. Für den Landschaftler verlor der Mensch die isolierte Bedeutung, die Anschauung wurde pantheistisch. Und mit der Bedeutung verlor der Mensch die Formenwelt, die sich um ihn festgenistet hatte. Die große Arabeske aus dem Umriß des Nackten taugte nicht für die Pläne mit den Feldern und Wäldern und dem Himmel im Hintergrund. Aus der Kurve wurde die Gerade. Und wie die Kurve einen ganzen Kosmos von geschwungenen Formen gebracht hatte, so schuf die Gerade eine Welt von Strichen, von Winkeln aller Art, den Schnitten vergleichbar, die der Spaten in die Erde gräbt. Aber auch die Landschaftler gedachten nicht, auf die Darstellung des Menschen zu verzichten. Sie brachten ihn wieder, aber er war nun etwas ganz anderes als früher, da die dramatische Kurve ihn umspielt hatte. Es war der Mensch von Landschaftlern, mit den Eigen-

tümlichkeiten einer Methode gemacht, die den Maler daran gewöhnt hatte, das Licht auf großen Flächen zu beobachten. Der neue Mensch hing mit dem neuen Kosmos zusammen, war Teil und Untergebener, wo er vorher als König geherrscht hatte.

Corot war im Grunde nicht mehr Landschaftler als wie Poussin, nur darf man das Landschaftliche Poussins nicht zu gering anschlagen. Er war nicht Nur-Landschaftler. Aber hat sich je ein großer Künstler auf dieses Nur beschränkt? Nicht die Genügsamkeit mit einem Gebiet der Natur meine ich, sondern die Enge der Anschauung, die Beschränkung auf eine Behandlung, die scheinbar nur auf eine Gattung, in Wirklichkeit auf keine paßt. Hätte Rembrandt nur Portraits gemalt, so wäre er nichtsdestoweniger der inbrünstige Phantast; hätte er nur Legenden gemalt, so wäre er nichtsdestoweniger der große Rechner. Ja, war nicht im Grunde alles Porträt und gleichzeitig alles Legende, und ist das nicht immer so? Gibt es eine Kunst, die nicht beides selbst im beschränktesten Gegenstande vereint?

Auch Corot war Landschaftler in dem Sinne, daß er im 19. Jahrhundert lebte und seine Sprache mit den Lauten der Zeit bildete. Er drückte sich im Grunde, wenn man das einzelne nimmt, nicht anders aus als irgend einer der großen Landschaftler, aber erscheint wie ein großer Dichter neben tüchtigen Prosaisten. Nicht etwa die Nymphen seiner Bilder geben ihm diesen Vorrang, sondern seine Fähigkeit, bereits in vollkommener Freiheit mit einer Form zu wirtschaften, die von ihm und anderen, ja vielleicht mehr noch von anderen, geschaffen worden war, aber die anderen noch an Einzelheiten fesselte. Er erscheint uns, und so erschien er auch der folgenden Generation von 1870, als die größere Persönlichkeit, als reicherer Künstler, in dem

das Resultat der Entwicklung zu einer durchaus geschlossenen Form gediehen ist.

Ihm selbst war dieser Vorsprung vor den Jüngeren durchaus unbewußt. Er legte sich seine Sonderstellung lediglich als Resultat seiner intimen Beziehungen zur altfranzösischen Tradition aus und fühlte sich unter den Genossen in Barbizon als Fremder. Die Erzählung der Kunstgeschichte von seinen intimen Beziehungen zu dem Kreise Rousseaus gehört ins Reich der Fabel. Künstler dürfen verkehrt urteilen und müssen es bis zu einem gewissen Grade. Corot selbst trotz seiner unendlichen Milde machte keine Ausnahme. Gestand er doch einmal zu Sensier, er könne sich mit dem „Art Nouveau“ nicht befreunden. Unter dem „Art Nouveau“ verstand er nicht etwa moderne Stühle, sondern Millet; zehn Jahre vorher hatte er noch Delacroix darunter verstanden. Und wieviel näher mußten ihm diese beiden sein als Cabat, Flers, Dupré und zumal Rousseau. Den Künstlern von Barbizon wiederum galt er als Kompromißler, verehrungswürdig allenfalls, weil es der brave Père Corot war, aber mit der Bravheit verband sich eine Nuance von *Vieux jeu*. Moreau-Nélaton spricht von einem „antagonisme inavoué mais réel“¹⁾ der Barbizonkünstler und stützt sich dabei auf Zeitgenossen, die es wissen mußten. Zwischen den Zeilen liest man bei Fromentin dasselbe heraus. Wir haben den wesentlichsten Grund dieses Verhältnisses oben bei der Betrachtung der Beziehung der Landschaftler von 1830 zu den Holländern gestreift. Diese bildeten sich ein, nur Landschaftler zu sein, nur nach der Natur zu malen, und sahen darin ein Zeugnis ihrer Ehrlichkeit. In Wirklichkeit saßen sie etwas länger draußen bei dem Naturstudium, malten während des Sehens, während Corot weniger bei der Arbeit nach dem Modell schaute; eine rein äußerliche

¹⁾ L'œuvre de Corot I, S. 240.

Differenz, die auf den bekannten fiktiven Gattungsunterschied hinauslief. Corot malte Nymphen, das genügte den allzu Gesinnungstüchtigen.

Unter dem Spiel der Nymphen aber verbarg sich noch ein besonderer Unterschied, von dem sich weder der eine Teil noch der andere Rechenschaft ablegte: Corot war Tonmaler, die anderen waren Koloristen. Bei beiden gilt es, dieses sachliche Argument mit vielen nicht weniger sachlichen Reserven auszustatten, um der Wahrheit treu zu bleiben.

Wir fanden schon im Anfang unserer Arbeit den Ton als wichtiges Entwicklungsmoment Corots, sahen, daß er ihn sozusagen mit auf die Welt brachte, denn schon in der ersten römischen Zeit, als die köstlichen Ansichten der Tiberbrücke usw. entstanden, als Corot nur sachliche Notizen sammeln wollte, tauchte er seine Dinge in duftige Atmosphäre. Wie wenig solcher Anfang ohne die ganz spezifische Anlage Corots natürlich war, kann man ermessen, wenn man sich der italienischen Anfänge eines begabten Koloristen wie Bonington erinnert, der in der gleichen Lage die grausamsten Härten sehen ließ und in seinen Ansichten von Venedig gleichsam einen versteineten Guardi zeigte.

Diese Klippe hat es für Corot nie gegeben. Seine Kunst war von Natur aus weich wie der ganze Mensch. Aber wie sich mit der sprichwörtlichen Güte seines Gemüts eine hünenhafte physische Kraft verband, so umhüllte auch seine geschmeidige Form eine elementare Stärke, die dafür sorgte, daß das Geschmeide nicht zum sentimentalen Dusel wurde.

Wir fanden ihn bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom im Jahre 1843 auf der Suche nach der Form für seine Frauenbilder. Zur selben Zeit ungefähr, als die „Zerstörung Sodoms“ entstand, malte Corot eine Reihe sehr schöner Landschaften. Die Perle von ihnen be-

findet sich bei Henri Rouart, dem reichsten Corot-Sammler:¹⁾ die Gärten der Villa d'Este in Tivoli, mit dem Jungen auf der Mauer.²⁾ Das kleine Bild hat die Poesie der berühmten Ansichten aus der Villa Medici, im Prado, als Velasquez noch im Werden war, noch nicht den generalisierenden Ton, den großen Stil, besaß und dafür die unverhüllte Zierlichkeit, prickelnde Süße sehen ließ. Ganz ähnlich verhalten sich die Frühwerke mancher anderen Maler zu den berühmteren späten Werken. Viele haben in ihren Anfängen eine Art „Hagar“ gemacht. Bei Rembrandt ist es der kleine Geldwechsler in Berlin und der nicht weniger possierliche Paulus in Stuttgart. Alle streben, den relativen Materialismus der Jugend in immer breitere, umfassendere Malerei zu lösen. Die Aufgabe ist, bei dieser notwendigen Reduktion möglichst wenig zu verlieren, die Größe vor Hohlheit zu bewahren, das Flache gleichzeitig körperlich, die Synthese so reich wie möglich zu machen. Corot zeigt alle Licht- und Schattenseiten dieser Entwicklung. Es ist ihm nicht immer gelungen, die Gefahr des Eintönigen, die auf allen Gipfeln beherrschter Mittel lauert, zu umgehen, und die Bedeutung, die für ihn das Figürliche annahm, drängt, ähnlich wie bei Velasquez, später die Landschaft in den Schatten. Daher gehören in mancher Beziehung die vierziger Jahre zur glücklichsten Zeit des Landschafters, weil er während dieser Jahre die geringsten Verluste zeigt. Die Hülle auf den „Gärten der Villa d'Este“ ist noch ganz durchsichtig. Der Schatten verschweigt nichts, was man sehen möchte. Die Farbe entsteht aus einer Fülle deutlicher Abstufungen, die, trotzdem sie die zartesten Nuancen umfassen, immer körnig bleiben und so den Reichtum immer wieder erneuern. Man glaubt eine zarte Frucht

¹⁾ Besitzt er doch nicht weniger als 53 Gemälde des Meisters.

²⁾ L'oeuvre de Corot Nr. 457.

zu genießen und merkt, wie der Genuß durch den leisen Widerstand in der Zartheit beständig erhöht wird. Das Terrain kam Corot in Tivoli entgegen, die Kombination von Architektur und reicher Natur, die schöne Übersicht der Pläne. Aber er siegt auch, wo sich das Modell nicht so bildhaft darbietet. So in dem anderen Bild bei Rouart¹⁾, oder in den „Cascatelles“ bei Moreau Nélaton, oder in dem merkwürdigen Genzano-Bildchen bei Cheramy, das mehr im Fluge gewischt als gemalt scheint und dabei alle Differenzen mit frappierender Deutlichkeit zeigt: den dunklen Bauernjungen auf dem gelben Sandweg, die weiße Bäuerin mit dem roten Kopftuch und vorne das schöne Smaragdgrün der Gebüsch neben der dunkelbraunen Ziege.²⁾ In Hunderten von Landschaften der folgenden Jahre ging Corot auf demselben Wege weiter, bald die Weite des Horizonts in seinen Rahmen spannend, um von einem lauschigen Vordergrund die dunstige Ferne zu malen; bald den Landleuten am Wege oder auf der Wiese folgend, um die innige Zusammengehörigkeit von Mensch und Land in warmen Tönen zu schildern; bald — wie auf dem stillen Weiher der Sammlung Sarlin, der uns 1900 auf der Zentenarausstellung entzückte³⁾ — um sich und uns in Einsamkeit einzuspinnen. Es ist ein himmlischer Frieden in dieser Natur, man kann sich ihm nicht entziehen, weil er zu schlicht, zu selbstverständlich ist, um den Zweifel zu wecken. Man glaubt als unbemerkter Zuschauer dabei zu sein. Die Augen wandeln mit den kleinen zufriedenen Menschen auf den Bildern, gleiten wohligh über die Büsche zwischen den Bäumen hindurch, streifen gelassen die Häuser und Kirchtürme. Es sind bekannte Dinge, obschon man nie dort war. Man sehnt

¹⁾ L'œuvre de Corot Nr. 454.

²⁾ L'œuvre de Corot Nr. 457 bis S. 17 abgebildet.

³⁾ L'œuvre de Corot Nr. 759.

sich nicht mal nach ihnen, so nahe glaubt man zu sein. Es ist, als ob die Luft auf den Bildern auch uns selbst mit umspiele.

Nach zwei gleichzeitigen Richtungen hin modifiziert sich diese reiche Epoche Corots. In der einen gibt er seiner Dichtung nach, überläßt sich dem Ton, dem silbergrauen Licht, das den Nymphen so gut steht, und vergißt darüber manches andere. In der anderen wird er Kolorist.

Werden die silbergrauen Nymphen-Landschaften immer so geschätzt werden wie heute? Vom Publikum vermutlich, denn sie sind die leichteste Ware unter den reichen Schätzen des Meisters. Der Freund der Corotschen Muse wird die Beweglichkeit der Nymphen vielleicht einmal geringer achten als die Beweglichkeit des Pinsels in weniger eintönigen Bildern. Die „Matinée“ mit dem Nymphentanz gefällt jedem Besucher des Louvres zuerst am besten; man übersieht das Bild schnell, das lose Spiel nimmt sofort gefangen. Aber es muß wohl an derselben losen Malerei liegen, daß der Bewunderer nicht festgehalten wird und wenn er oft dieselbe Art in den anderen berühmten Bildern wiederfindet, fühlt, wie sich eine gewisse Kühle in die Bewunderung schleicht. Wir sind mit Recht wählerisch in der Kunst. Wer nicht in der Kunst empfindlich ist, ist es auch nicht im Leben, und hier wie dort ist Gewohnheitsliebe Sünde am eigenen Leibe. Wir haben um so mehr Recht, zumal vor großen Meistern so zu sein, weil sie uns das schulden, was wir ihnen geben. Der neue Platz, den sie, zuweilen nicht ohne Verluste für uns, in unserer Liebe erobern, das Neue, das sie uns aufdrängen, ihr ganzer Anspruch rechtfertigt sich nur, wenn wir die Notwendigkeit ihrer neuen Formen empfinden. Diese Notwendigkeit wird zweifelhaft, sobald sich die Form in die Manier verirrt.

Was maniert ist, läßt sich in jeder Ausstellung empfinden, dagegen schwer formulieren. Wir verknüpfen mit dem Wort den Tadel der Wiederholung, werfen dem Künstler vor, dasselbe Resultat immer wieder zu bringen und sich von Selbstbewunderung, nicht vom Drange zur Kunst, tragen zu lassen. Andererseits gehört die Wiederholung zur Kunst, denn ohne sie läßt sich weder im einzelnen Werk, noch in dem Lebenswerk eines Künstlers ein Stil denken. Wir wissen nichts vom Künstler außer seiner Art, und diese Art geht notwendig aus Wiederholungen hervor. Der Unterschied zwischen diesen beiden Begriffen, von denen eins das Höchste, das andere das Niedrigste bezeichnet, muß logischerweise im Objektiven liegen, d. h. eine sachlich aus dem Werk hervorgehende Qualitätsfrage sein. Die Manier ist nicht etwa wertvoll aus geschichtlichen — etwa entwicklungsgeschichtlichen — Gründen; wenn wir diese heranziehen, bedienen wir uns nur einer Brücke zu unserer Logik, um vorher vorhandene Empfindungen zu legitimieren. Wohl nützt uns der Vergleich mit anderen Werten; er spricht latent bei jeder neuen Erfahrung mit, ja macht sie erst in höherem Sinne möglich, bereitet das Bett für jeden neuen Genußwert. Nur, bevor wir vergleichen, um in uns die ästhetische Freude zu entzünden, ist ein Ansporn anderer, elementarer Art nötig: das Bewußtsein, keine Form, sondern einen Menschen vor uns zu haben.

Der Mangel fängt da an, wo der Vorzug aufhört. Die Manier wird da zum Manierismus, wo ihre Notwendigkeit nicht mehr vollkommen gesetzmäßig erscheint, wo für die Erweisbarkeit ihres Wertes nicht ihre in sich abgeschlossene Welt auftritt, wo die Manier nicht alle Grenzen des von ihr gestalteten Werkes umfaßt, sondern Lücken läßt. Die Manier ist so lange

Kunstmittel, solange sie vollkommen dem Zwecke dient und den Zusammenklang des Subjektiven und Objektiven, die Grundbedingung jedes Kunstwerkes, nicht stört. Manierismus ist das Subjekt ohne Objekt, Originalität ohne Bewußtsein, die Schale ohne den Kern, die Betonung einer dem Autor oder der Welt gefälligen Seite auf Kosten des Ganzen. Da die Bedeutungen an einem Punkt zusammenfließen, wo nur eine feine Linie besagt, wann die Manier aufhört und der Manierismus beginnt, lassen sich beide Begriffe oft im selben Künstler nachweisen, ja sie treten zuweilen im selben Werke auf, und dann kann natürlicherweise der Manierismus nur eine Nuance darstellen. Dies ist der Fall Corots in gewissen Landschaften. Er brachte vorher durch eine Kette von Wirkungen eine Erscheinung hervor, die wir als seine Atmosphäre lieben lernten. Es ist eine Stufenleiter von sorgfältig abgewogenen Effekten, die nur getroffen werden, wenn der Maler mit voller Selbstentäußerung an nichts als an die Sache denkt. Wir gehen diese Leiter zum Genuß hinauf und erblicken dann von oben nur noch die Summe dieser Reize, ein Bild, das keiner Kontrolle mehr bedarf. Vielleicht fliegen wir bei geliebten Künstlern die Stufen hinan, ohne zu zählen, ja ohne die Stufen zu berühren: ein Blick, und wir sind bei ihm. Seine Manier ist so stark und wurde uns so gewohnt, daß ein Wink uns zwingt. Um so sicherer muß der Künstler seine Stufen bauen, denn die sie gehen werden, sind nie dieselben. So stark müssen sie sein, um in aller Ewigkeit, solange das Haus steht, den Menschen zum Himmel zu geleiten.

Der solide Bau fehlt manchen der berühmten silbergrauen Landschaften Corots. Die Stufen sind verwischt, in der Eile gemacht. Bilder, die ihrer Anlage nach Tiefe haben müßten, wirken flach, oder die Tiefe ist mit gar zu geringen Mitteln gegeben. Die Nymphen, die nur die Be-

gleiter einer unendlich zaubervollen Landschaft sein müßten, tanzen in einem Dekor, das nicht ganz die Beziehung zum Theater vergessen macht, aus der sie sehr oft entstanden. Das Grau, in das man wie bei anderen Corots tief hineinblicken möchte, ohne Ende zu finden, das nicht aus grauer Farbe, sondern aus tausend Dingen bestand, deckt allzu oberflächlich eine dünne Leinwand. Es ist immer noch sehr schön. Der Louvre zeigt nicht das absolut Beste des Genres. Man muß die Baigneuses bei Henri Rouart sehen und die bei Cuvelier und bei Coats, das Bad der Diana im Museum von Bordeaux, die Nymphenbilder in Chantilly, bei Arnold und Tripp, oder das Pastorale im Museum von Glasgow. In allen stecken unvergängliche Dinge. Ob ein Corot in einer Nuance Manierist wird, oder ein Besnard mit einer Nuance Künstler bleibt, ist zweierlei. Ja, hätte Corot nichts anderes als diese Werke geschaffen, bliebe Grund genug, ihn zu verehren. Nur soll man diese Kunst nicht als seine Haupttat feiern, nicht gerade das in den Himmel heben, was allein im ganzen Werk eine Kritik herausfordert.

Es war nichts weniger als der feile Grund der Schwachen, der Corot zu der Spur von Manierismus trieb. Keine Gewinnsucht bei dem Generösesten aller Kameraden, kein Schielen nach oben — wir haben dafür sprechende Beweise — auch keine Schwächung, die begreiflich wäre. Andere sind in jüngeren Jahren und nach geringerem Werk den sanften Pfad hinabgeglitten; wie stark Corot bis an sein Ende blieb, werden wir noch erfahren. Ich glaube, es war just seine Generosität, seine Gutmütigkeit, was in bewunderungswerte Dinge den Wurm hineinließ; der Wunsch, Bilder zu geben, wie er Geld gab, um andere zu beglücken; eine Sorglosigkeit, die fern von dem grübelnden, sich aufreibenden Dämon Delacroix', fern von dem Egoismus der Genies, des Grans von Gift entbehrte,

das die Großen in sich haben müssen, um ihre Werke heil zu halten.

Nur, wenn es gerecht ist, solche Reserven auszusprechen, muß man sich hüten, zu geschwind zu generalisieren. In gar zu leicht aufgeklärten Kunstkreisen ist jene Reserve längst zur gewohnten Phrase geworden, und statt die relativ geringe Zahl von diskutablen Werken zu präzisieren, pflegt man dort den ganzen älteren Corot zu verwerfen. Das ist eine viel größere Ungerechtigkeit, als wenn man die Ausnahmen ganz verschwiege.

Um Ausnahmen handelt es sich. Nicht das Alter Corots kommt als Schuldiger in Frage, nicht mal eine Periode seines Alters, sondern eine bestimmte, über viele Jahre hinaus zerstreute Art von Bildern, die genau gleichzeitig mit vollkommen entgegengesetzten, nichts weniger als senilen Werken entstanden. Die „Matinée“ erschien im Salon von 1851 und wurde das Jahr vorher gemalt. Damals war Corot 54, für seine Verhältnisse ein Jüngling. Die glänzendsten Werke in der Art der „Matinée“ erschienen alle später; dabei soll nicht geleugnet werden, daß noch mäßigere als die „Matinée“ darunter sind, z. B. gleich das „Souvenir d'Italie“ des Louvre. Aber man braucht nur in den nächsten Saal zu gehen, wo die Corots der Thomy Thiéry-Sammlung hängen, um ebenfalls spätere Werke ganz modernen Schlages zu finden, vor denen alle Reserven wie Seifenblasen zergehen.

Mit solchen Bildern könnte man eine neue Epoche im Leben Corots konstruieren. Es scheint wirklich, als sei in den fünfziger Jahren neue Kraft über ihn gekommen. Oder liegt es nur daran, daß er seine Mittel erneute und vom Tonmaler zum Koloristen wurde? ein Kolorist, der mit breitem, unverhülltem Pinsel arbeitete, an alles andere, nur nicht an Nymphen im Nebel dachte, sondern die Natur spontan niederstrich.

Wie die Gleichzeitigkeit solcher grundverschiedenen

Schöpfungsarten zu erklären ist, dafür reicht keine Psychologie aus. Schon der Corot, der in einem Salon den „Macbeth“, die „Toilette“ und „Cache Cache“, alle ungefähr in denselben Maßverhältnissen ausstellte, ist eine artige Nuß für Kunstphilosophen. Und nun denke man sich, daß er gleichzeitig wie ein bereicherter blonder Constable malte, Hunderte und aber Hunderte getreuster Naturschilderungen schuf. Die Anschauung, die wir aus der logischen Entwicklung unserer Zeitgenossen, eines Monet oder Liebermann, gewinnen, findet in Corot, dem stillen Idylliker, manche Rätsel. Es scheint, als ob die Kunst ihm etwas weniger Subjektives war, da er so verschiedenartige Erscheinungen daraus zu locken wußte, und doch kann man sich kaum unmittelbare Impressionen denken als die Perlen der Thomy Thiéry-Sammlung. So wirkt die weite Ebene in dem winzigen „Vallon“¹⁾ so der von Farben leuchtende „Chemin de Sèvres“²⁾, so vor allem die „Porte de Jerzual“³⁾ mit dem unwiderstehlichen Blick auf die Häuser jenseits des schattigen Tores. Und wenn man lernen will, wie Corot kurz vor dem Ende aus dem Grau Stil zu machen verstand, ohne eine Spur von Kompromiß merken zu lassen, braucht man nur die Route d'Arras⁴⁾ zu nehmen, das Bild, in dem die materielle Farbe zu reinstem Licht kondensiert scheint und das 1873 gemalt wurde. Diesen Werken stelle man noch gewisse Studien zur Seite, wie das Haus von Semur⁵⁾ bei Durand Ruel, oder den Hof mit den Hühnern⁶⁾ oder den „Beffroi de Douai“⁷⁾ und

1) Louvre Nr. 2801.

2) Louvre Nr. 2803.

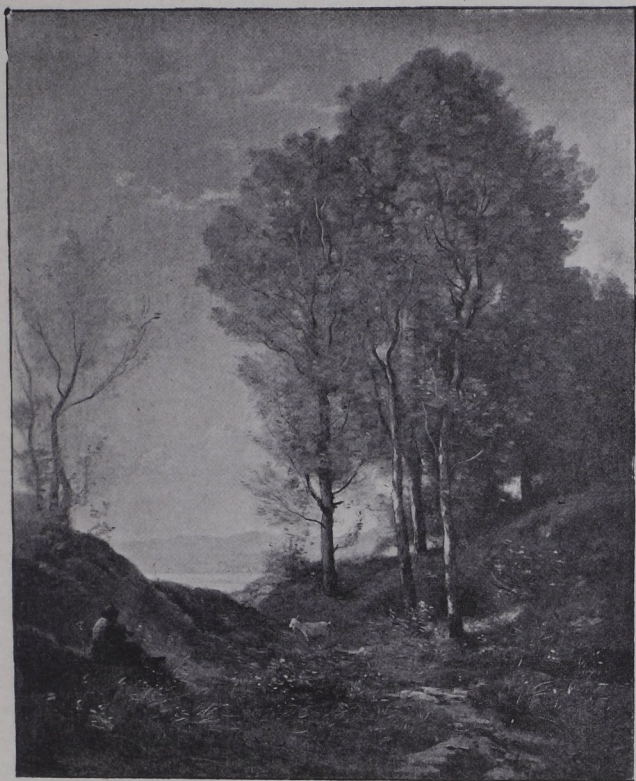
3) Louvre Nr. 2802. So wird das Bild im Oeuvre de Corot genannt (Nr. 990), im Louvre heißt es Porte d'Amiens (gegen 1860).

4) Louvre Nr. 2810. Heißt in L'œuvre la Corot de Route de Sinle-Nobe (Nr. 2169).

5) L'œuvre de Corot Nr. 839 (1855—1860).

6) L'œuvre de Corot Nr. 2176 (1873).

7) L'œuvre de Corot Nr. 2004 (1871).



N^o 14806. COROT. — *Le matin au bord du lac.*
Collection Arnold et Tripp.

hundert andere, ebenso viele Beispiele der größten Ursprünglichkeit, der reichsten Kunst eines nur der Natur zugewandten Malers.

Alle diese Werke entstanden in der letzten Zeit und soweit sie die Koloristik betonen, glaubt man in ihnen eine deutliche Beziehung zu den Künstlern von Barbizon zu finden, denen er vorher so fern schien. Es ist nicht unmöglich, daß einer der jüngsten der großen Landschafterschule und vielleicht der bedeutendste, Daubigny, an dieser Annäherung beteiligt war.

Corot war mit Daubigny eng befreundet. Vielleicht hatte er schon den Vater des Landschafters gekannt, der auch Bertins Schüler und ungefähr gleichzeitig mit Corots zweiter italienischer Reise in Italien war. Daubigny selbst fing in der dem Meister vertrauteren Art an. Auch er war in Italien, anfangs in den Fußstapfen der Alten, freilich nicht mit dem Erfolge seines älteren Freundes. Er stellte 1840 einen „Hieronymus in der Wüste“ aus, der Corot heimatlich berührt haben mag. Ein Dutzend Jahre später trafen sie sich in der Dauphiné und halfen sich offenbar gegenseitig. Daubigny hatte sich inzwischen von allem Klassizismus und nicht weniger gründlich als Millet aus den Händen seines Lehrers Delaroche befreit. In Corot glaubt man seitdem einen energischeren Pinselstrich, eine entschiedenerere Koloristik, etwas von der saftigeren Malerei des Jüngeren zu spüren. Seine Flächen fangen an, zu leuchten.

Im Haager Mesdag-Museum, wo Daubigny ein würdiger Altar errichtet wurde, kann man die beiden gut vergleichen. Die Allee Corots¹⁾, in ganz reinem fließenden Grün, mit den blitzend weißen Flecken, paßt vortrefflich zu den rapiden, freilich nicht so rhythmischen Skizzen Daubignys an derselben Stelle.

Vorbereitet wurde diese Periode Corots wahrscheinlich

¹⁾ Katalog des Mesdag-Museums Nr. 69, datiert 1868.

durch Constable, der ja allen Franzosen seiner Zeit die stärksten Anregungen gab. Corot war erst 1862 in England, kann aber vorher in Paris genug Werke des Engländers gesehen haben. „Le Gué“, das ganz frühe Bild mit dem belasteten Leiterwagen im Tümpel¹⁾, hat manche äußerliche Ähnlichkeit mit dem Hay Wain, freilich nichts von dem Farbauftrag Constables. Diesen glaubt man eher in manchen Studien der vierziger Jahre angedeutet zu finden. So in dem besten Corot des Mesdag-Museums, den „Rosen“²⁾. Freilich hatte Constable nicht die unglaubliche Leichtigkeit, mit der hier die riesigen Felsen dienstbar gemacht werden, nicht die Kühnheit des Standpunktes, den Corot ganz tief annahm, um die steinerne Masse um so wirksamer zu machen, und nicht das Spielende der Gestaltung, die das ganze Bild wie eine Illustration erscheinen läßt. Prachtvoll steht der kaffeebraune Ton der Felsen zu den blaugrünen Blättern und dem blauen, graudurchzogenen Himmel. Deutlicher kommt eine gewisse Verwandtschaft der Anschauung mit Constable in späteren Studien, wie z. B. dem erwähnten Haus bei Semour zum Vorschein, das an die berühmte Constable-Skizze „A deserted mill“ u. a. erinnert.

Je älter Corot wird, desto breiter wird der Pinsel. Nur ausnahmsweise zeigt sich diese stark koloristische Malerei in großen Formaten. Er reservierte sie für seine kleinen Überraschungen in der Art der Bilder des Thomy Thiéry-Saals. Größerer Gemälde hielt er nur seine gereimten Poesien für würdig genug, und in diesen ist der Auftrag immer mehr dem Tone als dem Kontrast unterworfen. So erhält sich sein ganzes Leben der Dualismus, den wir im Anfange fanden. Seine Baigneuses und seine Nymphen verschönerten, ver-

¹⁾ L'œuvre de Corot Nr. 257, aus 1832.

²⁾ Katalog des Mesdag-Museums 65, aus 1848 (L'œuvre de Corot Nr. 637).

geistigten den Klassizismus, dem er in der Jugend in der „Hagar“ den Tribut gezahlt; die kleinen Landschaften zeigen den intimeren Corot, der sich in Rom nicht entschließen konnte, in ein anderes Museum als das der Natur zu gehen. Der eine gab dem anderen, es ist derselbe Mensch, und doch wüßte ich kaum ein Bild, in dem sich beide Seiten vollkommen gelöst haben. Und dieser Dualismus enthält die beste Abwehr gegen den Vorwurf eines bewußten Manierismus. Der Manierierte ist immer einseitig und versucht vergebens, seine Schwäche unter der Vielheit der Gegenstände zu verbergen. Gewiß hat Corot manches Bild gemalt, in dem wir heute, wenn wir es mit den Perlen messen, nicht die Notwendigkeit der Schöpfung erkennen. Er trieb seine Kunst nicht mit dem Bewußtsein, etwas Außerordentliches zu vollbringen. Sie war ihm natürliche Äußerung und gab ihm die befriedigende Möglichkeit, sich mit sich selbst und seinen Mitmenschen zu unterhalten. Er pflegte in zehn Bildern zu wiederholen, was er in einem sagte, aber man kann nicht behaupten, daß das eine der Art nach hätte konzentrierter sein können. Aus der Menge darf man daher dem Meister keinen Vorwurf machen, denn sie hinderte ihn nicht, stetig vorwärts zu schreiten. Ein Mensch, der zu gleicher Zeit mehrere Gestaltungsarten beherrscht, kann nicht einseitig genannt werden. Man bemerkt leicht, daß sich die Anwendung der verschiedenen Arten, des breiten Strichs und der starken Koloristik auf der einen Seite, der tonigen Malerei mit kleinen Tupfen auf der anderen, nach dem Vorwurf richtete, nach dem Eindruck, den er empfingen und mitteilen wollte. Die nackten Nixen verlangten eine andere Atmosphäre als die Bauern. Der Hymnus an das schönere Geschlecht hatte stets eine geheime Separat-kammer im Herzen Corots und in seinem Werke.

Im Alter, als er die Sechzig längst überschritten

hatte, brachte ihm diese Liebe eine neue Gattung von Werken. Wenn ihm die Frau in den Landschaften zuweilen ein Schnippchen geschlagen hat, hier, in den Werken der Spätzeit, wo sie sich allein behauptet, werden wir den Meister auf einer seltenen — fast könnte man sagen, einzigen — Höhe finden.



PAYSANNE A LA SOURCE, 1860-65. 0,74 × 0,48.
Photo Durand Ruel, Paris.