



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

2. Der objektive Realismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

2. Der objektive Realismus

*Camille Corot, die Schule von Barbizon, John Constable, Richard Bonington,
Théodore Rousseau, Jean François Millet, Charles François Daubigny, Gustave Courbet*

Name und Werk von *Camille Corot* (1796–1875) werden immer in Verbindung genannt mit seinem jüngeren Zeitgenossen Courbet. Auf ihrer Tätigkeit beruht die Entdeckung der naturwahren Tonigkeit in der neueren Kunst. Corot war der Maler der „paysage intime“, der schlicht aufgefaßten Landschaft; eine reine und große Natur, unberührt vom Schulstreit um klassizistische oder romantische Gesinnung, ein Maler von Geblüt, der nur darstellte, was er beobachtet und in seiner Vorstellung sich zu eigen gemacht hatte. Er ging nicht so weit wie Courbet, der nichts als die Sichtbarkeit gelten ließ; er war in seiner Art ein Träumer, aber ein Dichter der unverfälschten Natur, deren Schönheit in seiner Darstellung eine hochgestimmte Innigkeit gewann.

In Corots Entwicklung unterscheidet man drei Perioden: die einfache Landschaft in seiner Frühzeit, zu deren vollendetsten die Ansichten aus Italien gehören; die phantasiebeschwungte Zeit um die Jahrhundertmitte, in der er es liebte, Nymphengestalten und badende Mädchen in seine Erfindungen einzuschalten; und die Spätzeit, deren bedeutendste Schöpfungen in porträthaften Figurenbildern gipfeln. Sein wahrer Wert beruhte in der Tonigkeit der reinen Landschaften und lebensgroßen Gestalten.

Als er berühmt geworden war und gewisse Bilder sehr begehrt wurden, kamen Sammler und Kunsthändler und verlangten nach Wiederholungen. Böcklin hat in solchen Fällen mit stark abweichenden Variationen geholfen, Corot tat etwas Ähnliches wie Rubens, er wiederholte wirklich die Lieblinge des Publikums und bediente sich dabei ausgiebig der Hilfe von Schülern. Dergleichen Bilder kann man nicht dem Besten seines Werkes zurechnen. Das allzu duftig Poetische im Sujet und im Silberflimmern des Tons, die tanzenden oder badenden Nymphen unter paradiesischen Bäumen, dies alles war auch wohl von Anfang an nicht frei von einem leichten Nachgeben an den herrschenden Geschmack.

Um so reiner strahlt die Kunst in seiner Frühzeit und in den Frauenbildnissen der späteren Jahre. Wir spüren das Wesentliche der römischen und französischen Landschaften in der Empfindung für die Atmosphäre, in dem beruhigend Ausgeglichenen und in der sicher gewählten Süße des Tons, den er darüber breitete. Die Schlichtheit der Erscheinung genügte ihm in seinen guten Zeiten; sie wurde von ihm verklärt durch die Sonnigkeit einer Luft, die keine Trübung kennt. Das Griechische, das man immer in diesen Bildern als eine besondere Essenz empfunden hat, lag von jedem Klassizismus weit ab, es offenbarte sich im Geheimnis gesunder, echt französischer Normalität, in der Noblesse vollkommener Verhältnisse. Die Tonigkeit der Malerei, die ein unschätzbares Glück von Anschaulichkeit ausstrahlt, war ihm das Mittel, seine Erlebnisse von gerade gewachsener Ordnung und Natürlichkeit zum Bild-

gesetz zu erheben. Er fand es früh in den köstlichen Ansichten aus Italien (um 1825), die er kaum in späteren Arbeiten übertroffen hat.

Die Frauenbildnisse seiner Spätzeit enthielten nicht den mindesten Anklang an klassizistische Norm; es waren schlichte Abbilder von mehr oder weniger anmutigen Mädchen und Frauen aus seiner nächsten Umgebung, ja von einfachen Ateliermodellen. Aber die französische Liebe zum Ewig-Weiblichen, der feine Instinkt für das Lebendige, der unter der Oberfläche liegende Charme der Frauenerscheinung belebten sie in einer unnachahmlichen Weise, und seine Tonmalerei ließ ihnen das Letzte und Feinste an künstlerischem Takt. Auch die besten Frauenbilder der französischen Klassizisten erreichen nicht den Zauber von Leben und weiblicher Zartheit, der jedes dieser Bildnisse in klassische Sphäre hüllt und zu Emanationen der Schönheit macht.

Die historische Stellung von Corot beruht auf dem Vorbild, das seine Tonmalerei für die Maler von Barbizon, für Courbet und die ganze europäische Malerei bedeutete. Mit ihm begann der selbständige Realismus, der bei ihm noch von einem Hauch poetischer Verklärung durchsetzt war; einer Verklärung, die ihn den Liebhabern des Reinmalerischen besonders wert machen muß, weil dieser Realismus auf der Grenze zwischen Empfindsamkeit und objektiver Naturgebundenheit liegt und von beiden Anschauungsweisen das Liebenswerteste in sich vereinigt, sonnige Heiterkeit und die Grazie hellenischer Gestalt.

Corot hatte einen Nachfolger in *Narcisse Diaz* (1808–1873), der seine Idyllenstimmung aufnahm, indem er Waldräume mit nackten oder buntgekleideten Frauengestalten belebte und ihnen einen leichten Duft von rokokohafter Anmut verlieh.

Die „paysage intime“ wurde durch die Maler der *Schule von Barbizon* fortgebildet. Sie verließen Paris und zogen sich aufs Land zurück, in den Wald von Fontainebleau, lebten und malten in dem Dorf Barbizon, um der Natur recht nahe zu sein. Bis auf Daubigny blieben sie indessen ans Atelier gebunden; erst die Impressionisten machten mit der Freilichtmalerei vollen Ernst. Man kann nun allerdings Naturfrische und Unmittelbarkeit sich auch beim Arbeiten im Atelier bewahren, das immer die Werkstatt des Künstlers bleibt; und wo käme der schöpferische Gestalter hin, wenn er beim Malen stets das Modell vor Augen haben sollte. Den Entdeckern der *paysage intime* ging es aber darum, von den naturfernen Gewohnheiten des großstädtischen Ateliers loszukommen, den Eindruck von Luft und Sonne auf dem Lande unmittelbar einzufangen. Wenn sie es vorzogen, in Bauernstuben zu malen, so hieß das zugleich auch, die holländische Wahltradition beizubehalten, und dies merkt man der Schule von Barbizon auch an. Sie hielten in manchen Stücken an der Dunkelheit und dem Motivleben der alten Holländer fest und ließen sich nur zaghaft herbei, die Unmittelbarkeit von Luft, Licht und Waldesgrün auf ihren Tafeln einzufangen. Der Schritt von Ruysdael zu Rousseau ist beträchtlich kleiner als der von Rousseau zu Monet. Die Bilder wirken in den Sammlungen noch fast so museumsmäßig wie die der Meister des 17. Jahrhunderts.

Der Engländer *John Constable* (1776–1837) war es, der ihnen Mut zu eigenem Sehen machte und die Farben bei ihrem Zeitgenossen Delacroix aufgelockert hatte. Er hatte bereits seit 1810 den Schritt getan, die holländische Schwere durch das Erlebnis der heimischen Landschaft im Sinne malerischer Breite aufzufrischen; im wesentlichen freilich nur in seinen Skizzen, deren Saftigkeit vor allem von der Wiedergabe atmosphärischer Bewegtheit lebte,

von der Anschauung der feuchten und ewig quirlenden Lüfte Südenglands. Darin stand er den deutschen Vorimpressionisten nahe, den Wasmann, Dahl und Blechen, deren Skizzen den gleichen Eindruck unverwischter Naturerlebnisse erwecken. In Constables aufgeführten Gemälden verschwand zum großen Teil das Regsame der Skizzen, sie näherten sich wieder ein wenig den Holländern, nur daß an Stelle des Grüngraus ein frischeres Grün und Braun vorherrschte.

Richard Parkes Bonington (1801–1828) bewahrte in seinen prachtvollen Ansichten mehr von malerischem Feuer. Er war ein Genie des Reinmalerischen, das in seiner unbekümmerten Frische und Naturnähe noch über Constable hinausging und, soweit es ihnen bekannt wurde, den Malern der *paysage intime*, ja noch den Impressionisten die wirksamsten Anregungen gab. Befreundet mit Delacroix, der ihn in historischen Szenen beeinflußt hat (vielleicht beruhte dies auch auf Gegenseitigkeit), gehörte Bonington, der die wichtigsten Lehr- und Arbeitsjahre in Frankreich zubrachte, fast mehr zur französischen als zur englischen Schule. In der Ursprünglichkeit seiner Naturauffassung und Pinselgewalt ging er jedenfalls allen kontinentalen Malern voran.

Bei den Franzosen, und so auch bei *Théodore Rousseau* (1812–1867), blieb die halbe Bindung an die Tradition das Maßgebende. An eine fast übergroße Schlichtheit der Motive gebunden, belebte Rousseau sie hier und da mit elegischen Stimmungseffekten. Man findet in dieser „französischen Heimatkunst“ fast nirgends etwas von den tatsächlichen Reizen, die der Wald von Fontainebleau dem Wanderer enthüllt. Betrachtet man den Reichtum an ungewöhnlichen und auffälligen Naturschauspielen in diesem einzigartigen Forst, so erstaunt man über die motivische Armut, die sich in Rousseaus Bildern findet; und kaum anders steht es bei den übrigen Meistern von Barbizon. Der Eindruck überwiegt, daß sie das landschaftlich Interessante mit einer Ängstlichkeit gemieden haben, die eine Eigenart der französischen *paysage* überhaupt geblieben ist. Vielleicht war es für das französische Formgefühl notwendig, sich an das Simple zu halten, um sich durch gegenständliches Interesse nicht von den Absichten reiner Malerei ablenken zu lassen. Blickt man auf die reichbesetzte Tafel der deutschen „Heimatkunst“, auf die Pracht der Gegenden, die sie wiedergab, ohne sich um Probleme der Form sonderlich zu sorgen, so muß man der gegenständlichen Bescheidenheit der Franzosen allerdings den Vorzug geben. Damit erreichten sie, und nicht die Deutschen, eine neue Gestalt der Landschaftsmalerei.

Eine monotone Ebene mit armseligen Bauernhöfen diente *Jean François Millet* (1814–1875) als Hintergrund für seine Gestalten. Man findet in Flauberts Tagebüchern, genau zu jener Zeit, im Jahre 1840, den passenden Ausdruck dafür; fast scheint er Bilder von Millet vor Augen gehabt zu haben, wenn er schreibt: „Die Landschaft um Paris ist traurig; das Auge schweift umher, ohne Grün anzutreffen.“ Millet gehörte allerdings nicht eigentlich zu den Landschaftlern. Der schwer arbeitende Bauer war sein *Sujet*, und sein Ruhm beruht ganz auf diesen Figuren, die sich statuarisch von einem gleichgültigen Grund abheben, wenn sie auch völlig zu ihm gehören. Als Vorläufer von Courbet malte er den schlichten Arbeitsmenschen. Er suchte aber in seinen Bauern mehr als Modelle. Ein durchgehendes Pathos, im wörtlichen Sinne, der Eindruck menschlichen Leides, belebte diese Gestalten. Sie traten auf mit dem Anspruch auf heroische Bedeutung, sie waren Statuen der ewig sich erneuernden Arbeit des Landmannes, im gleichen Sinn, wie später Meunier den Fabrikklaven heroisierte. Die Würde

und die Mühsal körperlichen Schaffens sind gleichmäßig in ihnen verteilt, und ein Zug von Sentimentalität mangelt Bildern wie dem populären „Angelus“ nicht. Einmal traf er den Ton erhabener Symbolik in dem Bild „Holzfäller und Tod“: das Geschick des Sterbens mitten aus rastloser Tätigkeit heraus.

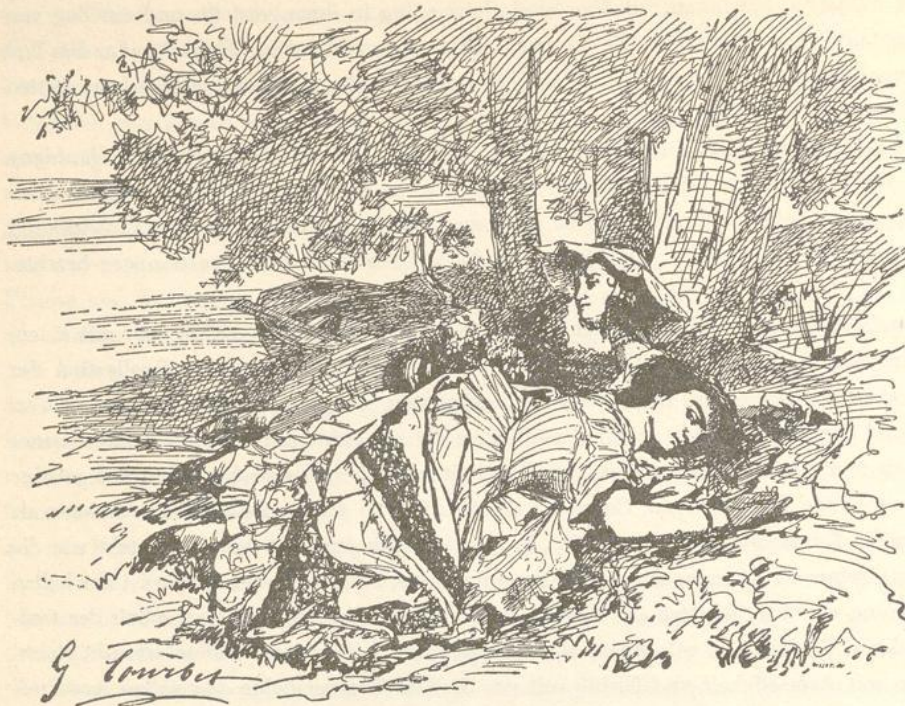
Der Lebendigste und Fortschrittlichste des Kreises war doch wohl *Charles François Daubigny* (1817–1878). Frühlingshafte Heiterkeit entdeckte er in der Natur, vor der er seine Gemälde fertig zu malen liebte. Seine Neigung zu größerer Helligkeit erlaubte ihm eine Entwicklung, die ihn am Ende, schon in den 70er Jahren, in die Nachbarschaft der Impressionisten brachte.

Es bedurfte einer so gewaltigen Potenz wie *Gustave Courbet* (1819–1877), um mit einem Ruck aus dem halb stagnierenden, halb verträumten Traditionalismus zur Realisation der Wirklichkeit durchzustoßen. Dies war seine Bestimmung, sein nie genug zu würdigendes Verdienst und das Genialische in seiner Einseitigkeit, die alle existente Natur mit vollkommener Wahrheit und mit der Kraft malerischer Tonalität zu verkörpern strebte, ohne auf geistige Zusammenhänge Wert zu legen. Courbet war schon mit 25 Jahren der vollendete Meister, als den ihn die Kunstgeschichte kennt. Die „Frau in der Hängematte“ von 1844 steht wie die Erfüllung seines Programms vor uns in ihrer sinnlichen Frische, in dem Kontrast der hellen Erscheinung vor dem Schatten der dunkelnden Laubwand, in der Vollkommenheit der tonigen Malerei. Realismus, das beteuert dies Frühwerk wie sein ganzes Schaffen, ist nicht gleichzusetzen mit Armseligkeit und Nichtigkeit des Stoffes. Courbet liebte den vollen Ausdruck der Lebensfreude und das strotzende Blühen des Fleisches, und er empfand intensiv die Pracht aller Erdendinge – ein Erbteil französischer Schönheitsliebe, die seit Jahrhunderten das gut Geratene in jedem Gewächs gesucht und verherrlicht hatte, von den Königen am Westportal in Chartres bis auf die jüngste Zeit.

Was Courbet in besonderem Grade auszeichnete, war die Eindringlichkeit und Echtheit in der Wiedergabe des Stofflichen. Dies zu malen, mit der möglichst erreichbaren Schönheit des Farbtons, bildete seine unerschöpfliche Lust und den Sinn seines Lebens. Was darüber hinaus an Empfindung, Geist oder Seele in den Menschen und Dingen steckte, kannte er nicht und konnte er nicht mitteilen. Der schöne Schein der Oberfläche blieb ihm das wahre Objekt seiner vieles umspannenden Kunst. Ein Fest der Sinne, als das ihm die Wirklichkeit erschien, bereitet seine Malerei auch für den Betrachter. Was existierte, war malenswert, so weit es dem Anspruch auf Schönheit und Lebenskraft genügte. So war seine Objektivität, die einen ungewöhnlichen Einfluß auf die Kunst des 19. Jahrhunderts ausgeübt hat, die Objektivität eines Realismus, der die Welt wie ein Kompendium packender Vitalität ansah.

Das Jahr 1850 wurde betont durch eines seiner auch im Format übergewaltigen Werke: das „Begräbnis in Ornans“, mit einer Unzahl stehender Assistenzfiguren. Kein größerer Unterschied als der zu dem berühmten „Begräbnis des Grafen Orgaz“ von Greco. Bei diesem war alles vergeistigt, nicht nur im kirchlichen Sinn, sondern in Wahrheit überirdisch, ein Repräsentationsstück, in dem alles Porträt und alles brennendes Gefühl zugleich war; bei Courbet gab es nur eine Reihung von lebensgroßen Menschen, zusammengehalten weniger durch ihr Verhalten, als durch die Schwärze des Tones.

Das Jahr 1851 brachte die „Steinklopfer“: eine mit derselben Objektivität behandelte Schilderung schwerer Arbeit, aufgehellte durch grelle Sonnigkeit; kein gefühlsbetontes Epos wie



Gustave Courbet, Mädchen am Ufer der Seine, Federzeichnung 1856

bei Millet, sondern eine Malerei von kostbarer Tonigkeit, erfüllt von monumentaler Nüchternheit, ganz animalisches Dasein, und darum bei aller Zerlumptheit der Gestalten eine Gestaltung des Schönen. Die Reihe seiner Schöpfungen lief ins Unabsehbare, fast jedes Gemälde war ein Stück Neuland, eine Entdeckung von unbekannten Herrlichkeiten. Vornehme Herren und Landleute, badende oder sich putzende schöne Frauen, Jagdszenen, Rehe im Walde, Wasserfälle und Meereswogen, die im Überstürzen die Macht des Elements bekunden, Stillleben jeder Art, und immer in reiner Zuständlichkeit der Objekte – keine Ekstasen, keine Abenteuer, keine seelischen Emotionen. Das Genügen am vollendeten Sein war das Element der Courbetschen Malerei.

So schuf er eine zweite Welt, vitaler und üppiger als sie der üblichen Erfahrung erschien; eine ungewöhnliche Eroberung des „réalisme“, wie er selbst sie betitelte, und zu der ein Mangel an spezifisch menschlichen Werten gehörte.

Das „Reinmalerische“, wie es sich bei ihm gibt, in Gestalt von aufeinander abgestimmten, aus Hell und Dunkel sich aufbauenden Tonfolgen, bedarf einer abgrenzenden Definition. Der Begriff des *Malerischen* faßt zwei verschiedene Deutungen in sich. Der populäre, umfassendere Sinn bezieht sich auf die ganze Kunst. Man spricht von malerischer Architektur und Plastik. Hierbei erinnert sich die Vorstellung an die Existenz von Masse und Bewegung, von Hell-Dunkel-Kontrasten, kurz an das, was man barock und pittoresk nennt. Der Gegensatz zu diesem Ausdruck von Licht und Schatten, Tiefenerstreckung und in Bewegung gesetzter Massen ist das Statische, wie es sich in jeder Art von Klassizismus äußert – etwa im Griechen-

tempel gegenüber der Barockarchitektur. Farbige Skala und Verhältnis zur Naturnähe spielen hierbei eine untergeordnete Rolle.

Von solchen Bewertungen unterscheidet sich das *Reinmalerische* grundsätzlich. Zunächst ist es auf die Malerei, und zwar in erster Linie auf die Ölmalerei beschränkt; es äußert sich in der Differenzierung einer Farbe in sich, ganz unabhängig von Bewegung oder Ruhe im Objekt, in der Ausbildung des Tons, das heißt dem Grad von Hell oder Dunkel, Satt oder Durchsichtig, Stark oder Dünn, der ein und derselben Farbe gegeben wird.

Daß es nun dem rein malerischen Realismus von 1850 um das Gegenteil jenes Bewegt-Pittoresken der ersten Kategorie ging, zeigt die weitere Entwicklung seit Corot. Sie zielte, über Courbet und Manet, auf das Flächenhaft-Beruhigte und gelangte am Ende mit Cézanne und Seurat zum Ausdruck des Statischen, das jenem Malerischen direkt widersprach.

Die tonige Malerei der später einsetzenden Deutschen um Leibl besaß nicht die Vitalität Courbets. Sie neigte eher zu altmeisterlicher Gesetztheit, mit Ausnahme von Liebermann. Doch zeigt jeder Vergleich ihre eindeutige Verwandtschaft mit Courbet und dessen starken Einfluß. Die zeitlichen, sozialen, philosophischen Bedingungen waren in Mittel- und Westeuropa die gleichen, und so entstand überall um und nach der Jahrhundertmitte der aus materialistischen Anschauungen geborene Realismus von toniger Art, mit seiner Neigung zum Monumentalen, die aus dem wachsenden Selbstbewußtsein im Bürgertum zu erklären ist. Daß Frankreich mit so bedeutenden Meistern wie Corot und Courbet die Initiative ergriff und vorbildlich für die nachfolgende Generation in ganz Europa wurde, war der naturhaften Schöpferkraft des Landes und dem hohen Range seiner künstlerischen Fähigkeiten zu danken, die seit Jahrhunderten Frankreich zum Geburtsland der Stile und der Kultur gemacht hatten.