

www.kuenstlerleben-in-rom.de

„Frankreich – Römer“ in der Epoche der „Deutsch- Römer“

Durch den Handel mit französischer und deutscher Kunst des 19. Jhs. breitet sich für den Händler und Sammler ein schillerndes und spannendes Facettenwerk. Mit den Worten Hölderlins gesagt: „Man kann wohl mit Gewissheit sagen, dass die Welt noch nie so bunt aussah wie jetzt. Sie ist eine ungeheure Mannigfaltigkeit von Widersprüchen und Kontrasten.“¹ Länder und Malschulen überspannend erzählt jedes Bild für sich eine Geschichte und ist in den übergeordneten Zusammenhang eingebettet. In Vergessenheit geratene Lehrer - Schüler Verbindungen, einst gefeierte Malerheroen, deren Bilder nur in den Magazinen der Museen ihr Dasein fristen und dadurch dem Kunstmarkt unbekannt blieben, Salongrößen, deren Namen heute niemand mehr kennt, sie alle lassen den Liebhaber und Historiker der Kunst des 19. Jahrhunderts zum Schatzsucher werden. Denn nicht der Name des Künstlers ist Qualitätssiegel, sondern einzig allein das Werk an sich.

Das Unternehmen von Frau Barbara Rachinger, geb. Koch, Leben und Werk ihres Vorfahren Josef Anton Koch einem weitgefächerten internationalen Publikum nahe zu bringen, ist ein verdienstvolles Unternehmen, denn gerade die Person des „Malervaters“ Koch in Rom lädt ein zu einem Spaziergang in eine kunstgeschichtlich besonders reiche Epoche. Gerne denkt man an ihn, wenn man das nächste Mal im Cafe Greco in Rom den Espresso trinkt.

Den Verdienst der französischen Landschaftsmalerei beschreibt Johanna Scherb in ihrem umfangreichen Werk „ut pictura visio. Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich 1740 – 1820. Petersberg 2001, S. 9“ treffend: „Vernet war es auch, der von Rom aus Impulse der internationalen Szene nach Paris trug, die über seinen Schüler Philippe-Jacques de Louthenburg wiederum auf Maler wie Caspar Wolf und William Turner ausstrahlten. Zwischen Pierre-Henri de Valenciennes´ Ölskizzen und den Werken der Engländer, vor allem Thomas Jones und der Cozens, gibt es strukturelle Parallelen. Georges Michel machte mit seinen ´wie mit dem Besen hingeworfenen´ Bildern die Malfaktur zu einem gestalterischen Thema, das William Turner und John Constable gleichermaßen beschäftigte. Achille-Etna Michallon schließlich bildet nicht nur die Gelenkstelle zur Malerei Josef Anton Kochs, sondern auch zur Freilichtmalerei des 19. Jahrhunderts; der junge Corot ging durch sein Atelier.“

Das Romstipendium der Französischen Akademie erlaubte den Künstlern fern der Heimat, frei von materiellen Zwängen zu arbeiten. Das Gedankengut der französischen Aufklärung und der französischen Revolution, aber auch die Schriften Winkelmann's ließen Rom zu einem Anlaufpunkt des utopischen Traumes von

¹ Hölderlin an Ebel, Brief 10. Januar 1797; zitiert nach Hoffmann, Paradies, 3.

politischer und künstlerischer Freiheit werden. Nach den napoleonischen Kriegen versammelten sich hier unterschiedlichste Meinungen und künstlerische Tendenzen. Ludwig Richter beschreibt in seinen Lebenserinnerungen die Zeit in Rom (1823 – 1826):

„Die französischen Maler mit ihren Riesenkasten brauchten zu ihren Studien ungeheure Quantitäten von Farbe, welche mit großen Borstenpinseln halb fingerdick aufgepatzt wurde. Stets malten aus einer gewissen Entfernung, nur um einen Totaleffekt – oder wie wir sagten- einen Knalleffekt zu erreichen. Sie verbrauchten natürlich sehr viel Maltuch und Malpapier, denn es wurde fast nur gemalt, selten gezeichnet. Dagegen wir: da wurde gerade umgekehrt- mehr gezeichnet als gemalt. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail, fest, bestimmt zu umziehen. Gebückt saß jeder vor seinem Malkasten, der nicht größer war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig,, Luft – und Lichteffekte wurden eher gemieden als gesucht, kurz ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie ein Spiegel wiederzugeben. Wie wenig da aber dennoch gelingen konnte, erfuhr ich gerade hier in Tivoli recht auffällig.“

So wurde Rom Experimentierfeld unterschiedlicher künstlerischer Praktiken in mannigfaltigen unterschiedlichsten Wertschätzungen. Zwar lehnten die „Lukasbrüder“ die Praxis des Anfertigens von Ölskizzen in der Natur ab. Reine Landschaftsmalerei sei mit Friedrich Schlegel Symptom des Verfalls. Aber gerade freundschaftliche Beziehungen unter den verschiedenen Malergruppen und Nationen wie z. B. bei Overbeck und dem Franzosen Carruelle d’Aligny bezeugen einen regen Austausch. Auch Michallon, Schüler von Valenciennes, stand mit Overbeck und Pfors in Verbindung. Er arbeitete mit Leopold Robert zusammen, malte die „Briganten der Campagna“ mit diesem, - für zuvor die L. Robert berühmt wurde, Michallon aber darüber vergessen. Auch pilgerte er mindestens zweimal nach Olevano in die Casa Baldi, ebenso wie auch Corot. Koch und Corot hinterlegten ihre Post im Cafe Greco. (Ausführlich zu Michallon, vgl. Knab). Eine Spurensuche nach den Künstlerfreundschaften und ihrer Malpraxis findet gerade in den letzten Jahren im europäischen Ausstellungswesen statt.

Kochs Worte lassen den regen Austausch innovativer Gedanken vermuten: „Wer die Welt, das Leben und die Natur nicht durch lange Studien und Erfahrungen in sich verarbeitet und das verarbeitete sich ganz pflichtig gemacht hat, der wird vielleicht ein Hackert, aber kein Landschaftsmaler.“(vgl. Kat. Büttner, Rott).

Und nicht zu vergessen Johann Georg von Dillis, der engen Kontakt zu den Engländern und Franzosen pflegte, die Valencennischen Übungen kannte und verinnerlichte; man denke an seine Wolkenbilder. Ein Dialog von Kunst und Naturwissenschaft war eröffnet, der Himmel in der Kunst neu entdeckt(vgl. Kat.

Dillis, u.a., „Die Wolke als Lehrmeisterin der Malerei in Rom um 1800. Das Vermächtnis Valennciennes' (Ines Richter-Musso, Kat. Wolkenbilder , S. 48)

Vor allem bot die Stadt auch unbegrenzten Zugang zu einem breiten internationalem Publikum, aus Pilgerscharen, gebildeten Kunsttouristen aller Länder und einer sehr vermögenden Schicht von Kunstsammlern, damit den Eintritt in einen relativ unabhängigen neuen Kunstmarkt, fern des Reglements von Akademien und Mäzenatentum. Der Preis ihrer Autonomie war aber eine neue Abhängigkeit von den Spielregeln dieses Marktes, z. B. geschmäcklerische Vedutenmalerei.

Mit welche Ironie und Vergnügen liest sich heute noch die „Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe, gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom. Karlsruhe, 1834 (1984).

Kochs Reiselust ist sicherlich vor einem großen kulturhistorischen Hintergrund zu betrachten (zum folgenden vgl. Hofmann Barbara). Seit der Antike belegen Schilderungen eines Herodot oder Pausanias diese lange Tradition. Die Pilgerreise des Mittelalters aber vor allem die Bildungsreise seit dem 16/17. Jh. ist herausragend in der humanistischen Erziehung. Man reiste in Begleitung Gelehrter, die sog. „Kavaliersreise“ des europäischen Adels führte von Paris zu den Hauptstätten Italiens Genua, Mailand, Florenz nach Rom und Neapel, später nach Venedig und der Schweiz, Deutschland, Holland und Brabant waren Stationen der Rückreise. Seit Mitte des 18. Jhs. reiste auch das Bürgertum. Die Reisen gestalteten sich bald komfortabler, Straßenkarten, Gaststätten, Verkehrswege wurden ausgebaut.

Natur wurde durch Schriften von J.J. Rousseau eine ästhetische Kategorie, durch Werke von Burke 1757 in England wird die Wahrnehmung der Bildungsreisenden verändert. Man sucht das „Pittoreske“ in der Landschaft zu finden, oder bei Gilpin 1792, soll diese erfreuen und die Imagination des Besuchers anregen, was nur der „erhabene und pittoreske Naturprospekt“ vermag.

Werke von Salvatore Rosa, Nicolas Poussin, Claude Lorrain waren die Grundlage der von ihm entwickelten Regeln, durch welche man den ästhetischen Gehalt von Landschaft bestimmen konnte. In England war das Pendant zur „Kavaliersreise“ die „Grand Tour“. Im Zuge des Gothic Revival wurde dort in der Mitte 18. Jhs. in Literatur und Kunst die mittelalterliche Tradition neu bewertet, gotische Ruinenromantik neben das klassisch Antike gestellt, entsprechendes fand in Frankreich statt²

² Die Sogwirkung der „italienischen Reise, der Grand Tour“ schwand, Daubigny ging als einer der letzten nach Italien, hingegen wurden ausgedehnte Exkursionen durch Frankreich unternommen, eine geradezu „Tour de France“ wurde Mode, erfüllt von neuem Nationalstolz der Romantik. Dupré malt um 1832 zusammen mit Cabat, um 1833 in der Region Berry, 1831 und 1835 arbeiten Rousseau und Huet in der Normandie, 1834 Huet und Troyon im Wald von Compiègne Leighton, 24.

Man sah Landschaft erst richtig vom entsprechenden Standort aus, mit den Augen von Lorrain oder Poussin, erahnte Geschichte, las Reiseberichte. In Italien suchte man das irdische Arkadien, antike Bukolik und streifte durch Rom und die Campagna. In den Landschaftsgärten der englischen Gartenkunst werden Arrangements a la Lorrain realisiert.

Europäische Landschaftsmalerei wäre ohne diese italienische Erfahrungswelt so nicht möglich geworden.

Als Koch Rom erreicht, prägen ihn zwei Landschaftstypen. Die Alpenlandschaft seiner Heimat und die idealisierte Landschaft Italiens. Er verknüpft die heroische Landschaftsauffassung eines Nicolas Poussin mit Sehnsucht, Utopie und Idylle der italienischen Landschaft, zurückversetzt in ein goldenes Zeitalter.

Das Karussell der französischen Geschichte

Eine generelle Schublade kann für das 19. Jh. nicht aufgetan werden. Verzahnt und miteinander verwoben, Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigen, Nebeneinander und Miteinander, dieses Jh. ist Schmelztiegel. Hintergrund einer Epoche grundlegender sozialer, politischer, wirtschaftlicher, technischer, naturwissenschaftlicher, auch kultureller Neuerungen, aber fußend auf althergebrachten Traditionen. Den Rhythmus geben historische Eckdaten, die Revolutionen von 1789, 1830 und 1848.

Mit der franz. Revolution ging der monumentale Bruch einher³. Staat und Gesellschaft sind neu formiert, Religion wird neu definiert. Herrschaft muß sich neu legitimieren, sucht neue Ausdrucksmittel; der Neuaufbau Europas bedingt neue Aufgabe für die Kunst.

Nach der Abdankung Napoleon's und dessen Verbannung nach Elba, kehren 1814 - 1824 mit Ludwig XVIII die Bourbonen auf den Thron Frankreichs zurück, unter Bevorzugung der Rechte von Adel und Klerus, unterbrochen durch Napoleons Landung und seine Herrschaft der 100 Tage, 1815 die Niederlage bei Waterloo. Folgend 1824 - 1830 regiert Charles X, Algerien wird erobert. Durch Auflösung der Kammer, Wahlrechtsänderung und Pressezensur kommt es 1830 zur Julirevolution, vorbereitet durch den Historiker und Redakteur Adolphe Thiers (1797 -1877). Die Partei der Bourgeoisie mit La Fayette, Lafitte (Onkel des Tiermalers Th. Lafitte), Thiers und Guizot lassen den Herzog von Orléans als „Bürgerkönig Louis Philippe“ ausrufen. Durch die Revision der Verfassung beginnt „die goldenen Zeit des Großbürgertums“. 1832 wird in Frankreich erstmalig der Begriff des Sozialismus geprägt. Die Cholera bricht in Paris aus und erzwingt Auslandsaufenthalte der

³ vgl. zum folgenden Fillitz in Kat. Historismus, 15 ff.

Künstler. 1846/47 kommt es zur Wirtschaftskrise, die das neue Proletariat radikalisiert.

Paris war der Schmelztiegel kulturellen Lebens, innovativer Ideen, war Prüfstein in der künstlerischen Laufbahn⁴. Durch die Anziehungskraft der französischen Hauptstadt und derer politischer Schlüsselrolle konnte sich ein ungemein fruchtbarer Dialog mit dem „Rest der Welt“ spinnen. Das Aufsaugen niederländischer, oder englischer Tradition ist ebenso Faktor französischer Landschaftsmalerei, wie auch das Ausstrahlen in die umliegenden Kulturzentren. So ist als Beispiel Landschaftsmalerei der Münchener Schule ohne die Erfahrung der Schule von Barbizon undenkbar.

„Le Salon de Peinture, Gravure, Sculpture et d’Architecture des Artistes Vivants“ ist der offizielle Name des Dreh- und Angelpunktes, aber auch der Bühne der französischen Kunst zwischen 1791-1880. Er war nicht nur internationaler Treffpunkt von Kennern und Gönnern, sondern vor allem gesellschaftlicher Höhepunkt im Treiben der Hauptstadt⁵. Akteure waren die Maler, Stars im regen Kunstbetrieb.

Die breite Akzeptanz von Kunst im neuen Bürgertum äußert sich z. B. darin, dass 1855 der Salon fast ebenso viele Besucher wie Einwohner von Paris zählte. Wirtschaftlich gesehen war sie der Umschlagplatz unglaublicher Summen und finanzierte damit den Kunstbetrieb der Hauptstadt; innenpolitisch war sie Instrument der Staatspropaganda und außenpolitisch Frankreichs kulturelles Aushängeschild

Sfeir-Semler beschreibt treffend die Einschätzung des Salons in der älteren Kunstgeschichtsforschung „als „Hochburg der Akademie“, deren „Jury-Diktatur“ den Vertretern der sogenannten „Avantgarde-Malerei“ den Zutritt zur Ausstellung verwehrt hat“⁶. Damit wurde nachhaltig die Kunst des 19. Jahrhunderts polarisiert in Salonkunst und Anti-Salonkunst. Vergessen wurde, dass auch die sog. „Avantgarde“ Teil diese Salonbetriebes war.

Das Kaleidoskop des Anfangs - Zurück zur Natur - Barbizon

Die Kunstkritik polarisiert also Mitte des 19. Jhs die Öffentlichkeit und Literatur zwischen einer ablehnende Haltung klassizistischer Malerei und der begeisterten Lobeshymne auf den romantischen Realismus oder die „Schule von 1830“. Es etabliert sich für lange Zeit die Mähr vom Konflikt von Freilichtstudium und Akademiemalerei für das gesamte 19. Jh.⁷.

⁴ zum Folgenden s.v. Ten - Doesschate Chu, 71 f.

⁵ ausführlich dazu Sfeir-Semmler, 8.

⁶ ebenda 14. Klischeevorstellungen und Verallgemeinerungen

⁷ Schlagworte des „progressiven Naturalismus im Gegensatz zur konservativen Routine“ prägten die Beschreibungen und ließen damit fruchtbare und innovative Zeugnisse der sog. Akademiemaler in Vergessenheit geraten oder als singuläre Erscheinungen bewerten. Gerade in den letzten Jahren erfolgte eine völlige

Aber schon in der Mitte des 18. Jhs. war J.J. Rousseaus Werk „Zurück zur Natur“ Grundstein eines neuen Bewusstseins⁸.

Der Wald von Fontainebleau lockte im 19. Jh. Künstler aller Herren Ländern an, um dort unter freiem Himmel zu arbeiten. Der sagenumwobene und geschichtsträchtige Wald, Jagdrevier der Könige von Frankreich, zog früh die Künstler in seinen Bann⁹. Nicht verwunderlich so die Anekdote um den Landschaftsmaler Lazare Bruandet (1755 - 1804): Als Ludwig XVI eines Tages von der Jagd zurückkehrte, antwortete er auf die Frage, was er gesehen habe: „Nur Keiler und Bruandet“¹⁰. Mit der Erschließung des einst undurchdringlichen Areals in den 30er Jahren nach den Plänen von C.F. Denecourt wurden die Gebiete einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Die Anlage von Rundwegen mit faszinierenden Aussichtspunkten auf das vielfältige Bild der Landschaft mit seinen Ebenen, Lichtungen, Teichen, Sümpfen, dem Dickicht, und den Baumriesen, die Namen nach Dichtern, Malern und Königen erhielten, - diese geheimnisvollen Orte, an denen sich Mythologie und Legende trafen, waren eingewoben in die Begeisterung für eine neue Art von Naturerfahrung und Naturempfinden¹¹.

Neubewertung. Grundlegend die Untersuchung zu der Zeit Corot's in Rom. Galassi, 4 ff.. besonders 41, 233, Anm. 1, 2 mit ausführlicher Besprechung der Literatur. Vgl. Adams und Kat. Barbizon.

⁸DA; Bätschmann.

⁹ Der Wald war Jagdgebiet und ab dem 16. Jh. kam die königliche Residenz nach Fontainebleau. 1783 wird erwähnt, daß Jean-Joseph-Xavier Bidault dort gearbeitet habe, 1791 ist ein Bild von Bruandet dat. s.u.; Galassi 75 hält treffend fest, daß es aber keine feste Tradition vor den 20er Jahren gegeben habe. 1821 kommt der Grieche Stamati nach Chailly. Valenciennes, dessen Schüler Michallon und Bertin und wiederum dessen Schüler Corot dann im Jahre 1824, - sie alle übten vor und nach ihrer Reise nach Rom in dem Wald das Arbeiten vor der Natur (Heilmann in Kat. Barbizon, 10f.). Richard Parks -Bonington skizziert 1825 dort (Sillevis, 40); Baron Gros hält seine Schüler an, Exkursionen mit ihren Skizzenbüchern dorthin zu unternehmen (Boime, 48).

¹⁰ ThB; Benezit; Bouret, 25 ff.. Freund Georges Michel's, stellt im Salon von 1791 „Vue prise dans la forêt de Fontainebleau“ aus. Von Ruisdahl inspiriert, wandert er durch die Waldgegenden in der Umgebung von Paris, gilt als Entdecker des Waldes von Fontainebleau als Bildsujet (Bühler, Michel in WK 22, 1986, 3615).

¹¹ Heilmann in Kat. Barbizon, 10ff..Man stand mit der neuen Verbundenheit zur Natur in Nachfolge zu J.J.Rousseau, und der deutschen und englischen Romantik, aus der sich eine eigene französische Spielart formte. Als 1804 in Nachfolge Rousseaus der Inbegriff des romantischen Romans „Obermann“ von Etienne Senancourt erschien, 1833 in zweiter Auflage, und als Ort der Handlung den Wald von Fontainebleau hatte, beeinflusste er Leser wie George Sand, veranlaßte sie 1837 den sagenrächtigen Ort aufzusuchen(Heilmann in Kat. Barbizon, 13). Um 1840 war der Wald voll von Touristen und Malern und eine unglaubliche Anzahl von Führern, Karten und Drucken erschien (Galassi, Corot, 75). Die Umgebung entsprach auch dem Zeitgeschmack des englischen Landschaftsgartens. Nicht mehr der architektonisch - geometrisch geordnete Park eines André Le Nôtre, der den Inbegriff des französischen Gartens schuf, mit gebändigter Flora und Fauna, seinen in Form geschnittenen Bäumen und den Menagerien exotischer Tiere, war en vogue; diese Anlagen galten als Spiegelbild der Machtverhältnisse des Absolutismus. Mit der politischen Umwälzung ging auch die ästhetische einher. Ende 17.Jhs in England entstanden, erfolgte Mitte des 18. Jhs eine endgültige Neuorientierung in der Gartenarchitektur unter dem Einfluß der Schriften des Engländers Edmund Burke „A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful“, 1757, und der Reaktion darauf des Pfarrers Gilpin „Observations on Picturesque Beauty. The Picturesque“. Nun wird postuliert, daß der Landschaftsgarten eine Komprimierung und Akzentuierung der natürlichen Umgebung sein solle, immer den topographischen Charakteristika angepaßt, und daß die Effekte der erhabenen, grandiosen, sprich „sublimen“ Natur auch im Garten nachgeahmt werden sollten. Der Spaziergänger solle Natur durch den Garten intensiv erfahren, um auch die gewachsene Landschaft intensiver zu empfinden. Nicht mehr das Postulat der geometrischen Ordnung, sondern gewundene Wegführungen, unregelmäßige Fels oder Baumordnungen dominieren. Die Assoziation kommt von der Landschaft selbst, nicht mehr durch antikisierende Plastiken oder Architekturen. Gartenkunst wird der Landschaftsmalerei

Die endgültige Erschließung des „Naturparks“ für die Massen sollte die Neueröffnung der Eisenbahn 1849 von Paris nach Lyon sein, sie machte den Wald quasi zum Vorort der Hauptstadt¹². Unzählige Maler stellten ihre Staffeleien im Schatten der Baumkronen auf, logierten in den Gasthöfen der umliegenden Orte. Hier war der französische Landschafts- und Freiluftmaler zuhause¹³.

Barbizon im Licht von Italien¹⁴

Schon im Rom des 2.V.17.Jhs sind die ursprünglichen Wurzeln der Freilichtmalerei zu suchen¹⁵. Diese Skizzen, meist Zeichnungen mit Tinte laviert, zeugen von spontanem Arbeiten, sind von Künstlern wie Nicolas Poussin und vor allen von Claude Lorrain¹⁶. Gerade dessen Naturzeichnungen sind in ihrer Flüchtigkeit und Skizzenhaftigkeit dennoch abgerundete Kompositionen, intendieren in den engen Naturausschnitten räumliche Weite, sind in virtuoser Handschrift, von kraftvollem Ductus. Die Arbeiten muten ungemein modern an, und lassen Fragonard, Corot, Th. Rousseau, aber auch Cézanne ahnen¹⁷. Claude Lorrain und seine Zeitgenossen sind die eigentlichen Begründer der Pleinairmalerei.

des 17. Jhs. angegliedert, man denkt an Claude Lorrain, Salvador Rosa, auch an Ruisdahl, Berchem, Hobbema. Primat ist der Begriff des „pittoresken“, der „eine kontrastreiche Landschaft bezeichnet, die die Phantasie des Betrachters besonders anregte.“(nach E. Kohlhaas-Grosfeld in Kat. Niederländische Landschaftsmalerei, 66. Sillevis in Kat. Barbizon, 19f.). Nicht verwunderlich ist es dabei, daß die meisten Gärten überhaupt von Malern angelegt wurden (ausführlich dazu Kat. Hamburg, 118 ff.).

¹² Adams, 8. Zur Geschichte der sog. „bürgerlichen Invasion“ in das Waldgebiet.

¹³ Zur Geschichte der Landschaftsmalerei und Schilderung seit Dürer vgl. u.a. Kat. Hamburg, Kat. Lorrain, und Bättschmann.

¹⁴ Vgl. Titel der Ausstellung „In the Light of Italy“.

¹⁵ Besonders seit Anfang des 16. Jhs. pilgerten nordeuropäische Künstler nach Rom. Marten van Heemskerck und viele seiner Zeitgenossen waren als Künstler-Archäologen auf der Spur der Antike. Die „Grand Tour“ wurde ein „Muß“ für den Nordeuropäer (vgl. Kat. England, 164 ff.). Für Franzosen war seit 1666 durch die französische Akademie in Rom und den eingeführten Prix de Rome die Reise quasi obligatorisch (Roethlisberger in Kat. Lorrain, 34). Künstler aus aller Herren Länder wurden Teil einer bunten Kunstszene, die mannigfaltige Einflüsse aufzog.

¹⁶ Galassi, 13 f. mit Abb. Diese Naturstudien diente Claude nicht als Vorbereitung seiner Gemälde, welche durch sorgfältigste Kompositionsentwürfe vorbereitet wurden: Das Zufällige der Natur vermeidend, sind es Entwürfe eines komplexen Bildgefüges, zeigen in unzählige Raumschichten vom Vordergrund aus in die Ferne (vgl. die Bemerkungen zu den Zeichnungen von Claude in Kat. Lorrain, 94f.). Er gilt als der Vertreter der „Klassische Landschaft“, aber auch sein Naturstudium, seine Zeichnungen vor der Natur sind bemerkenswert; auch die Lebensbeschreibungen von Sandrat sind hierbei heranzuziehen. Die zeitgenössischen Biographien bewunderten geradezu die „Illusion der Wirklichkeit, die Überzeugungskraft der Raumprogression, die atmosphärische Einheit“ (Roethlisberger in Kat. Lorrain, 35; 226). Aber auch die Experimente der Skizze in Öl von Claude Lorrain, wie von Gaspard Dughet, Salvator Rosa oder Diego Velázquez werden hervorgehoben (ausführlich dazu Galassi, 14 ff.). Hinweise wie auf einen tragbaren Malkasten oder die literarische Nachrichten belegen diese Vorgehensweise. vgl. Kat. Light of Italy.

¹⁷ vgl. „Landschaft mit Bäumen“, um 1840, Nr. 43 in Kat. Lorrain, 108. Nicht von ungefähr sind dem Werkverzeichnis des zeichnerischen Oeuvres von Th. Rousseau jene Zeichnungen vorangestellt. (Schulman, 52, 60 ff.). Und evident ist der Vergleich von Zeichnungen beider wie auch von Constable. Rousseau kopierte nicht nur im Louvre die Werke Claude's, sondern er verinnerlichte förmlich dessen Bildkompositionen und Lichtführung wie an dem Gemälde „Lichtung im Wald von Fontainebleau“ aus dem Jahre 1848 sichtbar: ganz bewußt knüpft er an die Tradition der Landschaftsmalerei des 17. Jh. an. (Kat. Barbizon, B 137, 322. Ebenso

Nach Rom zu reisen, bedeutete für die Künstler um 1800 nicht nur, die klassische Antike zu suchen, sondern auch die originalen Werke ihrer Vorbilder wie von Claude Lorrain zu finden. Sie wandelten in der römischen Campagna auf deren Spuren. Mit ihren Augen waren sie auf der Suche nach der Ideal- und Kunstlandschaft; auf Schritt und Tritt begegneten sie dort den großen Vorfahren¹⁸.

Als im Jahre 1800 Valenciennes sein Traktat zur Landschaftsmalerei veröffentlicht, verbindet er die Erfahrungen dieser vergangenen Künstlergeneration, baut seine Theorien auf dem Fundament der idealen Landschaft auf und bringt dennoch den Stein ins Rollen¹⁹. Damit etablierte er die Pleinairskizze als eigenes Genre und Teil der akademischen Ausbildung:

Mit der offiziellen Einführung der „Ölstudie nach der Natur“ und damit der Freilichtmalerei in das künstlerische Studium konnte sich so fern allen akademischen Reglements und Theorie eine neue, sich mehr und mehr verselbständigende Kunstform entwickeln. Vorgehensweise war, „(Studien) sollten vor allem schnell

Anknüpfung an das 18. Jh., man denke an die „Kastanienallee“, 1840, Louvre, und die „Schattige Allee“ von Fragonard (Dat., wo. Heilmann in Kat. Barbizon, 12.)

¹⁸In Verehrung für Claude hält er den Palazzo Zuccari, zwischen via Sistina und Gregoriana fest, einst Residenz unterschiedlichster Wissenschaftler und nordeuropäischer Künstler, so auch für Claude Lorrain in seiner Anfangszeit in Rom. (s.v. Rom, Photographien, 62, Nr. 9. Vgl. zum 18. Jh. Conisbee in Kat. Light of Italy, 44). Die Nazarener Overbeck, Veit, Schadow und Cornelius malten im Auftrag des preuß. Generalkonsuls J.L.S. Bartholdy für den Empfangsraum seiner Wohnung im Palazzo Zuccari 1815 – 1817 einen Freskenzyklus, folgend nach diesem das Haus auch Casa Bartholdy genannt. Die Fresken wurden 1886/87 entfernt und sind in der Nat. Galerie Berlin. Heute ist der Palazzo Sitz der Bibliotheca Hertziana. Thiénon lithographierte 1817 in Tivoli, Albano und in Rom und Umgebung, welche zu den Inkunabeln franz. Lithographien zu rechnen sind (Thieme-Becker; Benezit; Galassi 237, Anm. 127; Pointon, 61). Noch jetzt findet man am Fuße des rechten Seitenarmes der Treppe zur Kirche SS. Trinità die Monti auf der Balustrade das korinthische Kapitell mit dem Relief obenauf, Pendant dazu am linken Treppenaufgang.

¹⁹vgl. Valenciennes in: „Landschaftsmalerei“ Hrsg. Werner Busch in der Reihe :Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin 1997, Nr. 38, 233 ff. mit weiterführender Lit.; Galassi ,41 ff.. Pierre-Henri de Valenciennes (1750 - 1819) veröffentlicht 1799/1800 „Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage“, gewidmet der Erörterung der Perspektive und der Landschaftsmalerei. 1820 zweite Auflage (ThB). Schüler von C.J. Vernet, von ihm wohl zur Ölskizzenmalerei angeregt. 1782 - 1784 entstehen Skizzen, heute im Louvre, die meist einunddasselbe Motiv zu unterschiedlicher Beleuchtung bei unterschiedlicher Tageszeit zeigen. 1787 erstes offizielles Landschaftsbild als Salonbeitrag. 1812 Professor für Perspektive an der „École des Beaux-Arts“. Lehrer von Michallon und Bertin. Scheidet und wertet in seinem Traktat noch zwischen „paysage historique“ und „paysage champêtre“. Erstere steht in der Tradition der klassischen Landschaft eines N. Poussin mit literarischen, mythologischen oder religiöser Szenerien. Landschaft hat durch lange etablierte Konventionen vor allem dekorative Funktion, dem erzählerischen Kontext untergeordnet. Letztere, niedriger bewertet, zeigt die Natur wie sie ist. Terminologische Klassifizierung anknüpfend an Roger de Piles (1635-1709), der 1708 im „Cours de Peinture par principes“ klar in „heroisch: le style héroïque“ und „pastoral oder hirtendmähig: le style champêtre“ unterscheidet (Bätschmann, 245 ff.. Bemerkenswert die Reflexionen über Nicolas Poussin, Gaspard Dughet und Claude Lorrain mit Verweis auf Ölskizzen nach der Natur wie das Festhalten der veränderlichen Wetterbedingungen.). Valenciennes definiert Praxis und Funktion der Skizze. 1817 wird der Rompreis für „Historische Landschaft“ eingerichtet: vierjähriger Romaufenthalt, davon drei Jahre Studium vor der Natur, im letzten Jahr Entwurf einer historischen Landschaft im Atelier. Dabei Einreichung einer „Landschaftsentwurfsskizze“ und einer „Baumstudie vor der Natur“ (das Pendant zur Aktstudie der Historienmaler!). 1818 veröffentlicht sein Schüler J.B. Desperthes (-) „Théorie du paysage“ und stellt die „paysage champêtre“ gleichrangig neben die historische. Damit auch nominell Aufwertung der „natürlichen Landschaft“.

hingeworfene maquettes (<Skizzen>) sein, um die Natur zu erfassen, wie sie ist.“²⁰ Das Wechselspiel von Wind und Wetter, das Einfangen von Atmosphäre galt als herausragendes Ziel. „Es ist gut, dieselbe Ansicht zu verschiedenen Tageszeiten zu malen und die Unterschiede zu beobachten, die das Licht auf den Formen hervorruft. Die Veränderungen sind so greifbar, daß man Mühe hat, dieselben Objekte wiederzuerkennen.“²¹ Hierin findet man Forderungen formuliert, die von Constable praktiziert, ebenso von Th. Rousseau, und später sich in den Freiluftübungen der Impressionisten wie eines Monet wiederfinden. Und nicht nur die Vorgehensweise, selbst die Themata des Alltäglichen und Gewöhnlichen finden sich schon bei dem Klassizisten, wenn Valenciennes 1808 schreibt: „...selbst im Fall von Regen; denn etwas müssen Sie von ihrem Fenster aus sehen können; was ist gleichgültig. Es mag nur eine Mauer sein, die Sie zum Studieren vorfinden; erinnern Sie sich, daß ich Studien von alten Schornsteinen in Rom gemacht habe. Einmal gefertigt, wurden diese Studien sehr interessant wegen ihrer farbigen Details“²² Gerade die Anspruchslosigkeit der Motive und die Schlichtheit des Festgehaltenen sind Charakteristika dieser Studien, das Zusammenspiel von Architektur und Natur in einfacher Formensprache²³.

Als sich nach der Rückkehr der Bourbonen 1816 die Akademie neu konstituierte, knüpfte man sowohl in der Nomenklatur, wie auch politisch und künstlerisch an die heren Traditionen der Zeit Ludwig XIV an.²⁴ Mit der Einrichtung eines Rompreises für das Fach „paysage historique“, wird durch die Verbindung von Landschaftsfach und angesehener historischer Figurenmalerei eine Neudefinition und Neubewertung möglich²⁵. Dabei lehnte jene Künstlergeneration weder die Reglements der

²⁰ Valenciennes in Elémens, zitiert von Galassi, 27. Folgende Zitate sind dem Buch von Galassi entnommen

²¹ zitiert nach Galassi, 28. Die unterschiedlichsten Lichtsituationen werden auch von Corot eingefangen, jedoch nach Galassi, 150 nicht allein entsprechend Valenciennischer Übungen, sondern in Anknüpfung an Poussin und Claudes Pendants, die den Wechsel der Natur zu den Jahreszeiten oder Tageszeiten klassifizieren.

²² zitiert nach Galassi, 30. Gleichzeitig arbeitet in Neapel Thomas Jones in entsprechender Weise und mit ihnen setzt eine kontinuierliche Tradition ein. Vgl. außerdem Jacques-Louis David's „Ansicht des Luxembourg-Gartens“, 1794, aus dem Gefängnis gemalt (Bühler, 11).

²³ Galassi, 34 f. Auch in der Ausstellung „Before Photography“ hebt Galassi die besondere Motivik und die ästhetische Sehweise in der gewöhnlich erscheinenden und unspektakulären Landschaftsmalerei seit Ende des 18. Jh. hervor. Pohlmann in Kat. Barbizon, 410 definiert dies als genuin photographische Sehweise, führt Gemälde von Constable aus den 20er Jahren an, „die Nahsicht, die Isolierung und Fragmentierung, die Darstellung flüchtiger meteorologischer Phänomene“ zeigen.

²⁴ die Traditionen eines Tizian, der Carracci, Dominichino, Rubens und Poussin sollten wiederhergestellt werden, das Erbe von Valenciennes bewahrt, Galassi, 58 f.. Boime. Dort ausführlich zur Rolle der Akademie. Sie war verantwortlich für die Ausbildung der Künstler an der Ecole des Beaux-Arts, außerdem für die Auswahl der Gemälde zur Ausstellung im Salon. Dies bedeutete die einzig wirkliche öffentliche Möglichkeit des Vorzeigens und damit des Verkaufs. (Adams, 19ff.). Ausführlich dazu Sfeir-Semler.

²⁵ Maßstab für die Akademie war die Werteskala der Gattungen in der Malerei, angeführt von der Historienmalerei, als Schlußlicht die Landschaftsmalerei. Lange galt, daß die Landschaft weder sittliche Werte noch höchst Ideale vermitteln könne (Galassi, 42 f.). Und bezeichnend für den schwierigen Weg der Anerkennung ist sicherlich die berühmt gewordene Begründung zur Abschaffung der Landschaftsklasse an der Kunstakademie in München noch im Jahre 1825 von Peter von Cornelius, der die Landschaftsmalerei als „eine Art von Moos oder Flechtengewächs am Stamme der großen Kunst“ bezeichnete (zitiert nach Rödiger-Diruf in: Kat. Rottmann, 46, Anm.1). Und doch wird es einer der zentralen Motivkomplexe des 19. Jhs.. Auf Betreiben von Valenciennes, u.a. wird der Rompreis eigentlich auf die Person seines hoch talentierten Schülers Michallon zugeschnitten, dem so folglich auch ersten Preisträger von 1816/7. Es konnte sich eine neuartige Kombination von Natur und Figur im Glanz der „Historischen Figurenmalerei“ sonnen (s.v. Michallon

Akademie ab noch waren sie Verfechter eines militanten Naturalismus; auch versuchten sie nicht, die Erfahrungen ins große Atelierbild zu übertragen²⁶. Das Freiluft- und Atelierbild wurden exakt unterschieden und beide hatten nebeneinander ihre Daseinsberechtigung.²⁷ Und gerade durch die Kraft der Ölmalerei erlangt die Skizze neue Selbständigkeit.²⁸ Der Dialog zwischen beiden Kunstformen konnte beginnen. Damit ist der eigentliche Bruch und das Neue in der Landschaftsmalerei um 1800 zu datieren, geübt im bunten Künstlerleben in Italien.²⁹

In den Dokumenten der franz. Akademie in Rom ist die zunehmende Bedeutung dieser Ölstudien dokumentiert.³⁰ Die Preisträger des neuen Landschaftspreises mußten diese selbstverständlich zur Begutachtung vorlegen. 1821 wird der Preis zum zweiten Mal ausgelobt und Jean-Charles Rémond zuerkannt, den wir als Beispiel herausgreifen wollen.³¹ Über seine „Studie nach der Natur in Amalfi“ ist im Oktober 1823 Begriffsbildung und Wertigkeit dieser Skizzen festgehalten, sie wurde in Rom, wie im Pariser Salon ausgestellt. „Man kann von dieser Nachahmung (der

in Kat. In the Light of Italy, 185 ff. Adams, 24 ff.) . Trotz offiziellen Übungsprogrammes arbeitete Michallon relativ frei und ungebunden nach den Anleitungen Valenciennes zur Landschaftsölskizze. Wenn es auch nicht der Schritt in der offiziellen Kunst zu mehr Naturalismus beinhaltete, so erfuhren doch die Künstler durch das Übungsprogramm ungeahnte Möglichkeiten. Endlich war die Naturstudie nicht mehr nur ein Schritt auf dem Weg zum Atelierbild wie bei Fragonard oder H. Robert, kein reiner Material- und Formenkatalog zur Komposition, sondern eigenständige Kunstform.

²⁶ Trotz des hohen und innovativen theoretischen Anspruchs zur Erneuerung der Landschaftsmalerei, wollten die Klassizisten nicht, dies in ihren Atelierkompositionen umzusetzen. Der Höhepunkt der Entwicklung, die letztendlich im Vorwurf des verknöcherten Akademismus und der nostalgischen Suche nach dem ‘beau idéal’ gipfelte, waren die Stellungnahmen der Kunstkritik dazu Mitte des 19. Jhs. in ihrer strikten Ablehnung dieser Malergeneration gegenüber. Was ehemals um 1800 Konsens war, wurde zum Dissens stilisiert. Und je mehr jene abgelehnt wurden, wurden Maler wie Jean-Louis Demarne (1752? - 1829) oder Georges Michel (1763 - 1843) von den Kritikern hoch bewertet (Galassi, 50ff. mit Einordnung der Septentrionaux).

²⁷ In der Revolutionsära nach 1795 findet Trendwende in den Salons statt. Die kleinformatigen Bilder mit Landschaften, Portraits, Genredarstellungen paßten in die Interieurs einer neuen Käuferschicht, dem Bürgertum (Sfeir-Semler, 296f.).

²⁸ Galassi, 37 (Lese) Und mit der offiziellen Einführung der Ölfarbe in den Studienablauf beginnt die althergebrachte Hierarchie umzustürzen. Durch die ungeahnten Möglichkeiten der Ölskizze vermag man in unvergleichlicher Weise geradezu haptisch Natur zu beschreiben und durch die Ausdruckskraft der Farben Atmosphäre wiederzugeben (Einleitung in Kat. Light of Italy, 16). Das Einfangen des Augenblicks war ein privater Akt, Malübung und Schulung des Auges. Meist sind diese Skizzen auf Papier festgehalten, sind von kleinem Format und wurden im Malkasten selbst transportiert, später auf andere Bildträger wie Holz und Leinwand montiert.

²⁹ Ambivalent ist die Landschaftsmalerei um 1800. Einerseits verhaftet in Traditionen, andererseits im Aufbruch begriffen. Gerade die, die von der Kunstkritik der 2.H.19. Jh. angegriffen wurden, waren Teil der Umwälzung. Genau schien man die einzelnen Malernationen charakterisieren zu können; Ludwig Richter erzählt in seinen „Lebenserinnerungen“ während der Streifzüge durch die römische Campagna (1824), daß man die Franzosen an ihren großen Malkästen erkenne, die flott, effektiv und pastos vor der Natur skizzierten, die Deutschen detailverliebt mit dem spitzen Bleistift zeichneten (Steingraber in: Kat Lorrain, 30. Vgl. auch die lustigen Charikaturen von C.J. Lindström der Jahre 1828-30, die perfekt die unterschiedlichsten Mentalitäten der Künstler wiedergeben: abgebildet bei Adams, 18 f..).

³⁰ Galassi, 66 f.

³¹ Gewonnen hat Rémond mit einer traditionellen, klassisch - heroischen Komposition „Entführung der Proserpina durch Pluto“ Abb. 18 in Adams; Guthwirth 197, Nr 13. Galassi, 46 beschreibt das Rezept’ für eine „Historische Landschaft“, in einem horizontalen Rechteck aus Standardelementen kombiniert: “große, wohlgeformte Bäume, ein ruhige Quelle; ein Streifen fruchtbaren Landes, das die unvermeidlichen Figuren leichtfüßig durch schreiten; eine sanft gewundene Straße; eine Gruppe zeitloser Häuser; oft ein harter Fels; ein Berg in der Ferne und darüber ein heiterer Himmel.“ Und gerne sind in den Staffagefiguren die plastischen Vorbilder der Antike leicht auszumachen.

Natur) sagen, daß sie fertiger als eine Skizze (esquisse), nicht genug für ein Bild (tableau), aber vor allem weniger getreu als eine nach der Natur gemalte Studie (étude)“ist.³² Eine Problematik, welche auch seinen Schüler Th. Rousseau, dem sog. „Mitbegründer der Barbizon-Schule“, noch in der Folgezeit beschäftigen wird: fertiges Atelierbild oder nur Skizze³³.

In Arbeiten Rémonds vom Anfang der 20-er Jahre findet man den Trend der Verschmelzung der traditionsreichen, topographischen Panoramaansichten berühmter Monumente mit den jüngeren Erfahrungen der Freilichtmaler. Nicht mehr akribische Vedutenmalerei, die selbst den „Landkartentouristen“ jenseits der Alpen bekannt waren, sondern die Wahl des sinnfälligen, besonderen Ausschnittes werden nun gewählt: Vorboten, die letztendlich mit Blechen und Corot endgültig die Barrieren zur Freiluftmalerei niederreißen³⁴.

Als Rémond 1825/26 nach Paris zurückkehrt und das reiche Erbe klassizistischer Tradition mitbringt, kommt er in einen wahren Schmelztiegel der Pariser Kunstszene. Der Geist der Romantik, die Vorliebe für die niederländische Kunst und das Auftreten der englischen Künstler im Salon von 1824 ist das Begrüßungskomitee für den Romstipendiaten.

Reisebegeistert und auf der Suche nach dem Besonderen unternimmt er die „Tour de France“ der Romantiker, zieht in die Auvergne, die Normandie, 1835-37 in die Schweiz, reist nach Sizilien, und fertigt im Auftrag der Galerie de Minéralogie 1842 Gemälde imposanter Berge an wie des Stromboli, Vesuv und bekannter Schweizer Gletscher.³⁵ Rémond sucht das „pittoreske“ Motiv oder den poetischen Bildausschnitt. Im Salon zwischen 1814 - 1848 stellt er 50 „paysages pris d'après nature“, hingegen nur 14 „Historische Kompositionen“; sicherlich verkauft er diese gut, kopierte aber auch die Niederländer wie u.a. Berghem, Cuyp, Ruisdahl, Hobbema, aber auch Claude Lorrain, Salvator Rosa (Gutwirth, 193). Etwa zeitgleich erweitert Louis-Etienne Watelet das Vokabular der „historischen Landschaft“ mit Sujets ländlicher Umgebung wie mit Bächen oder Mühlen in Nachfolge von Ruisdael und Hobbema³⁶. Auch Rémond nimmt in dem Gemälde „Die Schmiede“ aus dem Jahre 1829 diese Tendenzen auf.³⁷

³² zitiert nach Galassi, 66, Anm. 121; Gutwirth, 199, Nr. 26 mit Originalzitat; im Salon 1824 ausgestellt als Nr. 1406. Ganz selbstverständlich arbeitet er in der Tradition eines Bidault und Valenciennes in seinen kleinen Landschaftsbildern (G. Busch in Kat. Natur Hamburg, Kap. 7 „Die Landschaft wird ‘hoffähig’: der Rompreis für das Landschaftsfach“.

³³ vgl. den kurzen Abriß „Skizzieren“ und die Problematik des ‘non-finito’ in G. Busch, Kap. 9 in Kat. Natur, Hamburg, o.S., aufgeworfen anhand des Goethezitates von 1831 (22.3.1831 an J.G. von Quandt): „Könnte man das Skizzieren nach der Natur überhaupt dem Landschaftsmaler abgewöhnen, damit er gleich lernte, einen würdigen Gegenstand unmittelbar geschmackvoll in einen Rahmen zu beschränken, so wäre viel gewonnen.“. Seit Vasari zentrales Thema der Kunst- und Künstlerkritik, deren Höhepunkt in der Diskussion um die ‘pochade’, der schnell hingeworfenen Handskizze, auf Effekt und Gesamtwirkung dennoch bedacht, bei den Impressionisten große Rolle spielen sollte. Vgl. später Daubigny.

³⁴ Galassi, 109 und Abb. 134. Kat. Light of Italy, 204 f., Nr. 76, 77

³⁵ s.v. Berge, Bättschmann.

³⁶ Galassi, 234 Anm. 18: L.E. Watelet (1780 - 1866), Schüler Valenciennes und einer der Lehrer von Caruelle d'Aligny. Besaß Ruf „eines unabhängigen Geistes“ durch seine sog. „paysages romantiques“, „vues prises á...“.

Wenn Rousseau später verlauten lässt, er habe nichts von seinen akademischen Lehrern mitbekommen, muss doch herausgestrichen werden, dass er sicherlich bei einem der besten Meister seiner Zeit im Fach „Historische Landschaft“ lernte. Studien von 1830 während einer Reise in der Auvergne zeigen deutlich das Vorbild Valenciennes'schen Übungen, fangen jene typischen Panoramen und Nahsichten ein³⁸. Sein Biograph schildert diese Zeit als Flucht vor den akademischen Reglements, und doch ist es nichts anderes als das Praktizieren der Freiluftskizze römischer Tradition, das 1828 auch sein Lehrer Remond in der Auvergne übte.³⁹

Diese Arbeit von Th. Rousseau zeigt in schneller Pinselschrift, spontan auf Papier gesetzt, das unmittelbare, aber auch unverwechselbare einer solchen Ölskizze⁴⁰. Aber auch vermittelt sie den neuen Motivkatalog, der sich seit den 20er Jahren in Italien entwickelt hatte.⁴¹ Unzählige Panoramastudien zeigen unwirtliche Gegenden der Campagna, einzig und allein der Weite der Landschaft verpflichtet. Fern am Horizont Berg- oder Hügelketten, inszeniert wird das Schauspiel des Lichts.⁴² Innovativ verbanden die Landschaftsmaler in den 30er und 40er Jahren gerade in den Ölskizzen Neues und Althergebrachtes. Millet rühmt nicht von ungefähr diese frühen Arbeiten wegen ihrer „Frische des Blicks“⁴³.

Dass diese Landschaftsstudien, die den Studenten als Arbeitsmaterial dienten wie im Falle von Valenciennes, durchaus ihren Marktwert hatten, bestätigen die Ergebnisse der Nachlaßversteigerungen der Studien von Valenciennes (1819) oder Michallon (1822) (Galassi 66). Diese Ölstudien, auch bei Corot, sind meist auf Papier, aber auch auf Leinwand, Pappe oder Holz, klein, ca. 30 x 50/60 cm,

Oeuvre relativ unbekannt, sowohl den nördlichen wie den südlichen Traditionen des 17. Jh. verhaftet. Gerade um 1820 werden Alben mit Lithographien von Mühlen, Hütten mit Strohdächern, Bauernhöfen u.ä., also holländischen Motiven veröffentlicht, die den Malern in den Ateliers als Anschauungsmaterial dienten. sozusagen wurde die Natur in die Stube gebracht. Desgleichen gilt für Details wie Pflanzen, Bäume u.a., die Corot im Atelier kopierte. auch wenn sie in der Hierarchie als Motive des Nordens weniger Gewicht beigemessen wurde, so wurden sie doch kopiert und weiterverarbeitet und waren Bestandteil der Ausbildung (Galassi, 80 mit Abb.)

³⁷Könnte während einer Reisen durch die Auvergne entstanden sein. Beschäftigt sich in diesen Jahren intensiv mit der Landschaftskomposition, gibt so 1829 „Paysages datés de 1829“ (11 Tf.) und „Cours complet de Paysage dessiné sur pierre par Ch. Rémond“ (28 Tf.) heraus (Gutwirth, 217).

³⁸Light of Italy, 204. Gerade auch diese Arbeiten verraten in ihrer in flüssiger Pinselschrift und ihrer Tonigkeit, der Bevorzugung von blond und rot Tönen, den Lehrer Rémond.

³⁹Rousseau war Schüler Rémond's zwischen 1827 und 1828. Leighton in Kat. Barbizon, 26. Vergleiche Gutwirth, 203 Nr. 49, Ölskizzen entstehen bereits 1828. Auch schickt von der Reise Blätter zur Begutachtung nach Paris.

⁴⁰Wird in die Rousseau Monographie von Pierre Miquel mit Abb. aufgenommen. Prov.: Durand-Ruel, Paris. In dieser Ölskizzen Rousseau's führt der Blick weit über das Tals in die Ferne, die wunderbar atmosphärisch ist die Lichtsituation eingefangen. Die zweifache Maltechnik (?)verbindet das lasierende der Aquarellmalerei und das Pastose der Ölmalerei. Man kann nicht umhin, an die Valenciennschen Empfehlungen zu denken.

⁴¹zum Folgenden mit Abb. Galassi, 118ff.

⁴²Galassi 120f. bestechend der Vergleich mit Abb. 147, Corot, 1826-28, Römische Campagna am Tiber. Wenn Rousseau nicht die einfachen Hütten und Bäume, sondern antike Ruinen und Piniensilouetten komponiert hätte, würde man ihm fast eine romantische Antikensehnsucht unterstellen können, eingetaucht in das zeitlos unveränderliche, warm-goldene Licht der untergehende Sonne. Und der Tiber schlängelt sich ruhig im Flußbett. Vgl. Bemerkungen Galassis zu den Wolken , 98 ff.

⁴³Leighton, in Kat. Barbizon, 25

querformatig, und passten in den Deckel des Malkastens, der gleichzeitig als Staffelei fungiert (Galassi 68) und selbst Ingres schickt 1807 während seiner Zeit in Rom selbstbewusst Landschaftsskizzen an den Vater seiner Verlobten und zeigt damit die Stellung der eigenständigen Ölskizze (Galassi, 93f.).

Corot war zwischen Dezember 1825 und Herbst 1828 in Rom und zu seinen Freunden zählte auch Carulle d'Aligny, 1798 - 1871 und Francois-Eduard Bertin.⁴⁴ Daß man gerade diese drei Maler immer in einem Atemzug nennt, ist Folge der Pariser Salonbesprechungen der dreißiger Jahre. Die Kunstkritik gruppierte sie als Neuerer der klassizistischen Landschaft zusammen.⁴⁵ Sicherlich hatte auch die einzigartige Atmosphäre der römischen Zeit dazu beigetragen, daß man sich zurück in Paris gemeinsam austauschte und so auch der Wohnort d'Alignys in Marlotte bei Barbizon zum Treffpunkt der jungen Landschaftsmaler werden konnte. Auch das die kleinen „études d'après nature“ im Salon ausgestellt wurden, aber in der hierarchischen Reihenfolge: Paysage historique . vue - étude, entsprach der Zeit. (Galassi 67f.) So stand die Wiege des „Malens nach der Natur“ eigentlich bei den Klassizisten, die von den Impressionisten doch so vehement verdammt wurden.

Barbizon im Licht der Niederlande

Zum Verständnis der französischen Landschaftsmalerei genügten nicht die Klassizisten des Südens, genannt „Meridionaux“ die die italienische und französische Tradition weiterführten. Um 1800 wird ein zweiter Stil richtungsweisend, dem Norden entlehnt, durch die sog. 'Septentrionaux', die den niederländischen und flämischen Werken des 17. Jh. nacheiferten.⁴⁶ Gemeinsam war beiden Richtungen das Anknüpfen an eine Malerei großer Vergangenheit: an das 'goldene Zeitalter' der Niederländer oder den Inbegriff der „Klassischen Landschaft“ Italiens eines Poussin.

Schon vor der Revolution war die Begeisterung für holländische Bilder aufgeflammt. Sie galt als Ausdrucksmedium des neu-erwachenden und erstarkten Bürgertums; mit der neuen politischen Situation Hollands unter französischer Herrschaft wurde dies

⁴⁴ (Galassi, 131ff mit ausführlicher Lit.). Bertin war in einem ausgesprochen kunstsinnigen Haus aufgewachsen, hatte sein Vater Louis-Francais Bertin (1766-1841) doch Chateaubriand auf seinem ersten Rombesuch begleitet (Galassi, 238f., Anm. 13). Jener ist der Verfasser des Briefes über die Landschaftsmalerei, 1795, in dem er den Variationsreichtum der Natur hervorhebt und das Studium ihres Wesens in der freien Natur fordert und die Ausführung später im Atelier, fern des Städtischen (Heilmann, Kat. Barbizon, 11). Théodore Caruelle D'Aligny (1798 - 1871) Galassi mit wichtigster Lit. 242, Anm. 22

⁴⁵ Galassi 136

⁴⁶ Galassi 50 ff.. Um 1812 klassifiziert man die Landschaften in drei Kategorien, an erster Stelle die historische und heroische, im Sinne von Poussin, Domenichino, Carracci usw., gefolgt von den Arbeiten von Lorrain, an dritter Stelle die flämische und holländischen, wie von Ruisdael, Berchem, Dujardin, usw. (Galassi 53, zitiert Landons Meinung über den Salon von 1812). Die Vorherrschaft des 17. Jh. war Allgemeingut in der Vorbildlichkeit der Stile, nur setzten die beiden Gruppen die Wertigkeit anders, Michel setzt die Holländer an eins, Valenciennes die südlichen Klassizisten. Dennoch war Valenciennes der hohe Stellenwert der Holländer bewußt. Tierbilder eines Paulus Potter, die Ehrlichkeit des „paysage-portrait“ eines Karel Dujardin oder den Variantenreichtum der perfekten Stadtansichten eines Jan van der Heyden hob er hervor (Sillevis, Kat. Barbizon, 18 f.).

noch verstärkt.⁴⁷ Genre, Landschaft- und Schlachtenszenen in Art der Niederländer waren Mode. Wir wählen als Beispiel Michel-Haman Duplessis, der Lehrer des Michel Freundes Swebach war. Er komponiert im Geschmack der Zeit vor fein gemaltem, hellen Cuypschen Landschaftshintergrund Landsknechtszenerien im Stile Wouwermans.⁴⁸

Im Vordergrund dieser Maler stand Anknüpfen und nicht Erneuerung des Althergebrachten, und dies ließ sich ausgesprochen gut verkaufen.

Genau in dem Umfeld entwickelt sich das Kunstschaffen von Georges Michel, der von enormen Einfluss auf die Maler in Barbizon war. Als Restaurator und Kopist holländischer Gemälde des 17. Jhs. im Auftrag von Kunsthändlern, Sammlern und später evtl. für das Musée Napoléon, ist er engstens mit diesem Landschaftstypus vertraut.⁴⁹ Politisch Verehrer Mirabeaus und Robespierres, zieht er um 1790 mit seinem Freund, dem Landschaftsmaler Lazare Bruandet, nicht nur durch die Kneipen von Paris, sondern auch in die umliegenden Wälder, gleichsam um

⁴⁷ Bühler, WK Michel; Mit dem Tod Ludwig XIV 1715 begann eine neue Ära; im franz. Rokoko werden die Gemälde der nördlichen Schule Mode. Vor allem die pastoralen und idyllischen Szenerien wie eines Berchem waren beliebt. Als 1751 das erste WVZ Rembrandts erscheint, ist es der Beginn einer neuen Ära, daß er, van Dyck und Rubens nun als vorbildlich betrachtet werden. Kopien der Gemälde waren durch die neuen und perfektionierten Drucktechniken wie Mezzotinta oder Acquainta im 18. Jh. weit verbreitet, und Lebruns 'Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands' von 1792 ist beredtes Beispiel. Schon vor der Revolution waren holländische Gemälde also sehr begehrt (Ten Doeschate Chu, Realism, 7ff.; Sillevius, Kat. Barbizon. 19). 1794/5 bedingt durch den Einmarsch der Truppen Napoleons in Holland, war ein Grundstein für eine enge Verknüpfung des Nordens und Frankreich gelegt, der 1806 im französischen Protektorat Hollands mit König Louis Bonaparte gipfelte. Raubgut aus den Niederlanden im Louvre, aber auch die Ausschreibung eines Reisestipendiums nach Paris und Rom gemäß franz. Vorbild, ließ die Traditionen der niederländischen Landschaftsmalerei an die franz. Akademie kommen (Boime, 141 f. Aufgabe war, sowohl ein Gemälde nach der Natur aus der Umgebung von Paris oder Rom und eine Kopie aus dem Louvre zu fertigen; Ten-Doeschate-Chu in Kat. Niederländische, 71 ff.). Auch viele bedeutende Sammler wie Kaiserin Josephine besaßen Gemälde z.B. von Demarne (Galassi, 51). Bis 1830 war unter dem Begriff 'flamand' die holländische und flämische Kunst einhellig vereinigt; durch die politische Trennung von Holland und Belgien 1848 unterschied man endgültig zwischen dem römisch-katholischen südlichen Provinzen und dem protestantischen Norden, der um politische und Religionsfreiheit kämpfte. Künstlerisch hießen die Pole Rubens und Rembrandt. (Ausführlich Ten Doeschate Chu, French Realism, 13 f.) Auch und gerade nach der Revolution von 1848 in Frankreich repräsentierten Holland und seine Kunst des 17. Jhs, auch unter dem Einfluß der Schriften Hegels, Reformation, Revolution und Republikanische Gesinnung, stand für eine Oase politischer Utopie. Höhepunkt erreicht die Diskussion, als Rembrandt der Lieblingsmaler der Sozialisten m. 19.Jh. wird, er wird Sinnbild der Distanzierung vom kapitalistischen Bürgertum des Zweiten Kaiserreiches.

⁴⁸ Diese kleinformatigen Bilder erwiesen sich als wahre Verkaufsschlager beim Publikum, als Zierde des bürgerlichen Salons. Maler wie Demarne, Swebach und Taunay unterhielten so auch große, florierende Ateliers (Bühler WK Michel 3615) und arbeiteten hoch spezialisiert miteinander, z.B. lieferte Alexandre-Hyacinthe Dunouy (1751 - 1841) Landschaftshintergründe für Taunay, Swebach und Demarne (ThB). Dieser Arbeitsprozeß ist auch für das Gemälde von Duplessis, dem Lehrer Swebachs, anzunehmen, gerade im Vergleich der meisterhaft charakterisierten Staffage in flottem Ductus mit der zarten, hellen Landschaft und Architektur in lasierender Pinselschrift. Jean-Louis Demarne wählt Berchem, Cuyp, Dujardin oder die Brüder Ostade als Vorbild

⁴⁹ Wohl der bekannteste Kunsthändler Anfang des 19. Jhs. war Lebrun, in dessen Auftrag er arbeitete. Die Nachrichten zur Biographie Michel's sind spärlich; sie beruhen auf Alfred Sensier Monographie aus dem Jahre 1873 mit den Aufzeichnungen der Witwe, die 1849 ausfindig gemacht wurde. Dies alles war Teil einer geschickten Vermarktung durch den Kunsthändler Durand-Ruel. Außerdem war die Kunst Michel's war kein singuläres Phänomen. Künstler wie Claude Chauvin, Nicolas-Antoine Taunay, oder Louis-Gabriel Moreau, Jean-Baptiste-Gabriel Langlacé, JL Robert mit ihren Panoramansichten, aber auch der Freund Michel's Jean-Louis Demarne mit seinen Genreszenen belegen dies (Adams, 48). Bazin, in Kindlers Lexikon, sieht keine Hinweise auf eine entsprechende Tätigkeit am Louvre.

Ruisdaehl in Fontainebleau zu suchen.⁵⁰ Durch diesen lernt er wohl die Hauptvertreter der 'Septentrionaux' kennen und arbeitet folgend mit Demarne, Taunay und Swebach zusammen, indem er in deren Bildern den Landschaftshintergrund malt, bzw. sie die Staffagefiguren für seine Landschaften liefern. Als er sich von den genrehaften oder historisierenden Bilderzählungen emanzipiert, hält er das „leere Landschaftsbild“ fest, verewigt Wolkengebirge, unendliche Weiten und markante Windmühlen. Von nun an ist sein thematischer Rahmen eng gesteckt, er hat sich wie viele seiner Kollegen spezialisiert. Er skizziert in der Umgebung von Paris, soll die Mühlen von Montmartre festhalten, nur selten findet man in seinen Bildern die topographisch definierte Kulisse wie die Kathedrale von St. Denis, sondern bevorzugt den Ausblick in die undefinierte Ferne⁵¹.

Nur da den klassizistischen Normen entgegengesetzt, kann dies nicht als fortschrittlicher Naturalismus interpretiert werden.⁵² Er knüpft mit seiner Schilderung der Dünen und Ebenen in reduzierter Formensprache an Jacob van Ruisdaehl oder Jan van Goyen an, beherrscht die atmosphärische Einheit durch monochrome, grisailenhafte Tonigkeit, findet unzählige Nuancen von Braun, Weiß, Grau und Beige, die ganze Palette von Schwefelgelbtönen. Er arbeitet mit dem Hell - Dunkel Rembrandts und seine Bild bestimmenden Baumgruppen können selbigen nicht verleugnen⁵³

Formeln, wie der tiefgesetzte, niedrige Horizont eines Konincks, der typische fehlende seitliche Bildabschluß, die Anlage von Landschaft in waagrechte Streifen, oder der erhöhte Standpunkt des Bildbetrachters sind Anknüpfungspunkte an die niederländischen Vorbilder.⁵⁴

⁵⁰ ausführlich Bühler, Michel, WK 3615.

⁵¹ Man findet nach Galassi, 52f., von den Mitgliedern der Septentrionaux im Gegensatz zu den Klassizisten um Valenciennes keine Ölstudien nach der Natur, auch nicht von Michel. Auch Bazin weist darauf hin, daß es sich um Atelierbilder, nach Skizzen ausgeführt, handeln müsse. Und Michels zeichnerisches Oeuvre ist ebenso den niederländischen Vorbildern verhaftet, wie seine sog. Ansichten der Mühlen vom Montmartre, die Galassi eher im Holland des 17. Jh. angesiedelt sieht. Wenn man in Kat. Bremen, Zurück zur Natur, Kat. 222, Zeichnung in Aquarell gehört, „Windmühle von Vaugirard“, sign. Michel, vergleicht, stellt man dennoch die Verknüpfung von Umgebung und Vorbildern fest. Bei Pillement, 44, Abb. 21, im Hintergrund der Landschaft die Silhouette der Kathedrale von St. Denis.

⁵² vgl. Remond und Watelet. Auch in den klassizistischen Ateliers wurde nach Lithographie Alben holländische Motive kopiert und waren Teil der Malerausbildung. So war man versucht das im Atelier gelernt in der Natur zu üben, was z. B. entsprechende als in der Natur gemalte Studien ersieht sich als Verarbeitung eines Vorlagewerkes entpuppt (Galassi, 80). Gerade um 1820 erscheinen diese Mappen und Maler wie Théodore Rousseau, Paul Huet, auch Michallon oder Georges Michel waren leidenschaftliche Sammler der Drucke Alter Meister, wie man durch die Nachlaßauktionen weiß (Sillevis, Kat. Barbizon, 20).

⁵³ dieses typische und wichtige Bild wurde 1914 auf der großen Michel Retrospektive der Galerie Heinemann, München, 1914 gezeigt. Bühler WK 3617. Heilmann in Kat. Barbizon, 9. Gerade von den Romantikern wurde Rembrandt wegen seiner Thematiken, vor allem aber ob seiner Lichteffekte bewundert, dem Chiaroscuro seiner Frühzeit, oder dem goldenen Licht seines Spätwerkes (Ten Doeschate Chu, French Realism, 11). Die Baumgruppen vgl. mit Radierung Rembrandts „Drei Bäume“ (Bühler WK 3617).

⁵⁴ Bättschmann, 43. Damit Anlehnung an die 'Überschau', wie man sie in den Weltlandschaften des 16. Jhs. findet. Das Fehlen eines festgelegten Standortes soll den Schein einer objektiven, ewig gültigen Landschaft fern menschlicher Eingriffe festhalten. Was heute als selbstverständlich gilt, wurde erst in den 30er Jahren des 17. Jhs festgelegt: Landschaftsdarstellungen sind meist Querformate, und der Himmel nimmt Zwei Drittel des Bildganzen ein. (Westermann, von Rembrandt zu Vermeer, 76)

Auf seinen Streifzügen hält er auf Tabakblättchen seine Beobachtungen der Natur fest, malte oft auf Papier, die er auf Leinwand oder Holz aufzog; vor allem sucht er Himmelstimmungen.⁵⁵ Wie für Constable, der sich ebenso auf diese Wurzel beruft, wird für ihn der Himmel der Schlüssel zum Landschaftsbild.⁵⁶

Wenn sich in späten Bildern nach 1827 schwere, grauschwarze Himmel mit pastosen Farbauftrag und unruhigen, expressiven Pinsel über das Land legen, nur noch vereinzelt Sonnenstrahlen durch die Wolkendecke brechen und den Boden mit seinen Unebenheiten plastisch beleuchten, zeugen diese Gewitterstimmungen nicht nur vom ästhetischen Klima der Romantik mit der Vorliebe für das gewaltige Naturschauspiel. Er musste auch mit den Gewalten des Schicksals kämpfen, dramatisch war seine Familiensituation: nach und nach holte der Tod all seine acht Kinder und schließlich seiner Ehefrau.

Michel steht mitten auf dem Weg zu einem neuen Bild von Landschaft. Dupré, der den fast in Vergessenheit geratenen Michel um 1840 wieder entdeckt, beschreibt seine Sicht 1873 an Sensier: „Michel ist der erste französische Landschaftsmaler, der den Weg auf das Land genommen hat, um seine Bilder zu malen. Auch erweckt er in unserem Geiste den Gesang der Lerche, wenn er uns in seine weiten Ebenen führt, die so eigenwillig beleuchtet sind in ihren Wolkeneffekten. Dieser Meister hat die ländliche Poesie, daß man seine Bilder auf den ersten Blick erkennt.“⁵⁷ Auch wenn er nicht als Urvater eines Naturalismus gelten kann, beginnt gerade mit seiner Person ein retrospektives Spiel von Kunstkritik und Kunsthandel. Das berühmte Zitat von Théophile Thoré von 1846 verdeutlicht exakt die agitatorische Polemik dieser Zeit in der generellen Ablehnung des offiziellen, regierungskonformen Akademiebetriebs: „Während sich Michel am Stadtrand von Paris durchschlug, war Bidault (sic) Mitglied des Instituts“⁵⁸ Wie Bühler zu recht bemerkt, war letzterer zu der Zeit mittelloser Student in Rom und keineswegs angesehenes Mitglied des Instituts. Michel aber wird zum „Typus verkannter, verarmter Künstler“ stilisiert, den man folgend oft im 19. Jh. finden wird und dessen Inbegriff van Gogh werden sollte. Von

⁵⁵

⁵⁶ Busch, Landschaftsmalerei, 267 ff. Anmerkungen zu dem Brief von John Constable an John Fisher, 1821, Michels Wolkenstudien, in den Bildunterschriften von Sensier definiert: ciel orange, ciel gris-sombre, ciel gris et bleu, ciel pluvieux, Bühler, WK 3616. Gerade das Thema der 'Wolken' wird durch seine Unbestimmbarkeit, Veränderlichkeit und undefinierbarkeit Thema in der romantischen Dichtung und Malerei. Auch die Naturwissenschaften Ende des 18. Jhs. mit dem englischen Meteorologen Luke Howard (1772 - 1864) suchten nach Begriffen für die unterschiedlichsten Formationen (1803). Für Goethe wird es 1820/22 Teil seiner naturwissenschaftlichen Forschung, und wie scheinbar unabhängig voneinander setzen sich Künstler in England, Deutschland, Frankreich in der Zeit zwischen 1815 - 25 damit intensiv auseinander, und doch war ihr gemeinsamen Nenner: Rom!. Constable (1821/22), Johann Christian Dahl (1823), Joseph Anton Koch, Karl Philip Fohr, Franz Horny, die Nazarener und Johann Georg von Dillis (1819 - 24). Wenn auch die Beweggründe verschiedene waren, als Sinnbilder verstanden wurden, stand doch die Naturbeobachtung des Flüchtigen im Vordergrund (ausführlicher mit Lit. Kat. Dillis vgl. Kat. Bremen, Zurück zur Natur, Kat. 369, J. C. Dahl). Noch dazu waren die Klassizisten in Rom „Schönwettermaler“ (Galassi, 98 f.).

⁵⁷ zitiert nach Bühler, Barbizon, 11

⁵⁸ Galassi, 52. Sensier, 6. Bühler WK 3614 „Während Michel auf den Barrikaden saß, saß Bidault im Institut“.

nun an waren die kunstkritischen und kunsthistorischen Fronten gesteckt und die Messer gewetzt.

Valenciennes formuliert die Wertigkeit zwischen der historischen und pastoralen Landschaft mit der natürlichen Landschaft, dem „paysage-portrait“. Sein geistiger Nachfolger Desperthes sah die paysage-champêtre fast als ebenbürtig an. Und im Zuge der romantischen Bewegung, dem Einfluß der ebenso von Holland beeinflussten Engländer, konnte man die nördlich-inspirierten Landschaften ohne weiteres in die Kategorie des Pittoresken der Romantiker einordnen.⁵⁹

Als sich die neue Malergeneration von 1830 formierte, mit Corot, Rousseau, Dupré, Flers, u.a. konnten sie auf diesem breiten Fundament aufbauen. Ihre einst innovativen Vorgänger stagnierten jedoch in den überlieferten Bildformeln und in einem alten Wertesystem, das der jungen Generation eines politisch - unbeständigen Milieus nicht mehr angebracht schien, boten damit ihren Kritikern eine breite Angriffsfläche. Die Jungen aber waren weiter auf der Suche nach einem neuen Bild von Natur.

Und wie ein circulus vitiosus schließt sich der Kreis zurück nach Holland , wenn Gerard Billers 1860 schreibt:“...Ich sah dort Gemälde , von denen ich geträumt hätte, und fand dort alles , was mein Herz begehrt und was ich fast immer bei den holländischen Malern vermisse. Troyon, Courbet, Diaz, Dupré, Robert Fleury, Breton haben mich sehr beeindruckt. Jetzt bin ich wahrlich französisch, aber (...)indem ich wahrlich französisch bin, bin ich wahrlich holländisch, denn die großartigen Franzosen von heute haben mit den großartigen Holländern der Vergangenheit viel gemeinsam. Die Einheit und Ruhe, der Ernst und ganz besonders die unaussprechliche Vertrautheit mit der Natur.“⁶⁰

Überwindung des Klassizismus in Frankreich

Um 1840 hatte sich für die französischen Künstler wie für Corot die Werteskala verschoben, im Gegensatz zur lang währenden Italiensehnsucht der Deutschen. Was einst vorbildhaft war, wurde nun als einengend und reaktionär verstanden, die klassizistische Ästhetik und ihr Kunstschaffen war in leeren Formeln erstarrt. Industrialisierung und politische Schlüsselrolle banden die Künstler an Paris.⁶¹ Durch den Konsens des Klassizismus und seiner Werte, durch die geschlossene Gemeinschaft der Künstler in Rom, trotz internationaler Mitglieder, und Einbindung der Naturstudie in die hierarchischen Strukturen der Malausbildung, war das

⁵⁹ Sillevis, Kat. Barbizon, 19.

⁶⁰ Albertus Gerardus Bilders (1838 Utrecht -1865 Amsterdam), Vorläufer der Haager Schule, Brief an J. Kneppelhout, September 1860 (A. G. Bilders, Brieven en dagboek, (bijeengebracht door Johannes Kneppelhout), 2 Bände, Leiden 1876) zitiert nach R. de Leeuw in: Kat. Niederländische Landschaftsmaler, 8.

⁶¹ Galassi 218 ff.

Innovative der Freiluftmalerei in Rom trotz allem zum Aussterben verurteilt. Erst im neuen Klima und einer landschaftlichen Umgebung fern einer Traditionsüberlastung konnte sich die Landschaftsmalerei ungebunden und frei entfalten.

Es stand nun ein ganzes Land und seine Bürger und Künstler mit neuem Selbstbewusstsein in den Startlöchern und mit dem notwendigen theoretischen Arbeitszeug in der Hand. Gerade, da die Freiluftmalerei fern der Reglements sich entwickeln konnte, führte es später zum „Einstürzen der Barriere zwischen empirischem Studium und synthetischer Komposition“.⁶²

Die Freiluftmalerei generell ist nicht das Novum, sondern die Einbindung in ein neues Zwiegespräch der Studie nach der Natur und dem fertigen Bild im Atelier. Ein Sieg über veraltete Regeln der Akademie und routinierte Studioarbeit, und damit Eröffnung ungeahnter Möglichkeiten durch das Übertragen der hohen Ziele der Atelierkunst in die Pleinairmalerei.⁶³

Dennoch wird die Tradition der „paysage historique“ weitergeführt von Diaz und Corot, die ihre Landschaften mit mythologischen oder arkadischen Figuren belebten.⁶⁴

Diese Neuerungen des akademischen Kunstunterrichts und der italienischen Erfahrungen⁶⁵, aber auch die rein technische Neuerung von 1841 mit der Erfindung der Metalltube für die Ölfarben⁶⁶, antworteten auf das gesteigerte Bedürfnis zum Malen en plein air. Mit dem Jahr 1841 war es sogar im Malereibedarfskatalog Utensilien vom „Feldfarbkasten - Boîte de campagne“ den Ölfarben in der Metalltube oder Handbüchern wie von J.B. Thénot, les règles du paysage mises à lapotée de toutes les intelligences (Paris 1841)⁶⁷

„Wiedergeben, was man vor sich sieht - dies war in dürren Worten die Faustregel für die Pleinair-Maler, ein Prinzip, das im Wald von Fontainebleau in die Praxis umgesetzt wurde“⁶⁸

Landschaftsmalerei und Barbizon, meist ist im 19. Jh. mit dem einem schon das andere intendiert: kurz die „Wiederentdeckung der Natur“⁶⁹. Dieses kleine Dorf mit dem später berühmten Gasthof, aber auch Chailly oder Marlotte waren Treffpunkt der Maler. Künstler, die sich regelmäßig in Barbizon trafen, erhielten schnell den

⁶² Galassi 224

⁶³ Galassi 226

⁶⁴ Sillevis II, 41.

⁶⁵ Valennciennes

Leighton, 31, Anm. 10, mit Hinweis auf: Art in the Making: Impressionism, Ausstellungskatalog, National Gallery, London 1990, 37 - 75.

⁶⁷ Leighton, 31 Anm. 11.

⁶⁸ zitiert nach Sillevis II, 40

Spitznamen „peint à-Ganne“⁷⁰, oder der „Group de Marlotte“ mit Caruelle d’Aligny, Corot, Diaz, Barye, Brascassat, Rousseau und Decamps⁷¹

Fest etabliert hat sich der Begriff der sog. „Schule von Barbizon“, 1890 erstmalig von dem englischen Autor und Kunsthändler David Croal Thomson in seinem Buch „The Barbizon School of Painters“ geprägt.⁷²

Wer jedoch exakt zu diesen Malern zu rechnen war, ist schwer einzugrenzen. Eine umfassende Sammlung und Würdigung der mannigfaltigen Künstlerpersönlichkeiten ist in dem Band „Die Maler der Schule von Barbizon“, 2002 erschienen. Denn sicherlich ist der Begriff „Schule“ mehr Verabredung denn kunsthistorische Terminologie⁷³.

Wie das Jahrhundert selbst beinhaltet der Begriff Vielschichtigkeit, zeugt von ungeheurem Facettenreichtum individuellen künstlerischen Schaffens. Gemeinsam ist jenen Künstlern Pioniergeist in einer Zeit der historischen Umwälzungen und Neuanfänge, der Schnittpunkt ist „in der künstlerischen Äußerung, Motivwahl, Maltechnik und Experimentierlust, das Netz gegenseitiger Anregung also“ zu finden⁷⁴. Das genuine jedoch dieser „Schule von Barbizon“ ist eine „französische Angelegenheit, eine französische Vision mit einer neuen Haltung hinsichtlich der Beziehung zwischen Kunst und Natur und bezüglich des Lebens von Bauern und Landarbeitern“⁷⁵. Und Vertreter dieses Zeitgeistes ist er, der Peintre en plein air: er saugt diese mannigfaltigen Strömungen in sich auf.

Bereits mit dieser subjektiven Auswahl, die auch die Wertschätzung mancher Künstler im Karussell des Kunsthandels lange Zeit bestimmte, der darauf folgenden Aufarbeitung in den verschiedensten Ausstellungen und Sekundär Literatur muss man eines jedoch treffend festhalten.

⁶⁹ Heilmann in Kat. Barbizon, 9. Diese ist Zeitgeist, nicht nur Malerei, sondern auch Plastik, die Literatur oder die Photographie waren auf entsprechender Suche. Zur Lit. vgl. und füge ein Kat. Barbizon, 58 ff..

⁷⁰ Sillevs II, 40

⁷¹ prüfe Sillevs I, 18

⁷² führte in London die Dépendence der Pariser Firma Boussod & Valladon, die Goupil Gallery (Heilmann in Kat. Barbizon, 9). 1918 folgt in London die Eröffnung seiner Kunsthandlung „Barbizon House“. Seine Definition: „Barbizon ist ein Dorf westlich des Waldes von Fontainebleau, dreißig Meilen südöstlich von Paris, in dem Rousseau, Diaz und Millet während vieler Jahre wohnten, während Corot und Daubigny nur ab und an zu Besuch kamen. Alle diese Künstler gehörten zu einer Gruppe; wir haben diesen Begriff in der Überzeugung gewählt, daß er auch wenn er durchaus mit einem Fragezeichen versehen werden kann, der beste Name für diese Schule von Künstlern ist.“ D.C. Thomson, The Barbizon School of Painters, London 1902, XIV, zitiert nach :Sillevs II, 41. ⁷³Nichts hat er gemein mit dem Terminus „Werkstatt des“ oder „Umkreis von“ bezüglich eines bestimmten Meisters. Auch nicht topographische Zugehörigkeit im Sinne eines genuinen „Landschaftsstils“ sollte intendiert sein (vgl. entsprechende Bemerkungen in Boime, 45f.). Kurios ist geradezu, dass in nächster Nachbarschaft der Inbegriff des Terminus „Schule“ zu finden ist, die „Schule von Fontainebleau“ des 16. Jhs (genau).. Selten in der Kunstgeschichte findet man ein so homogenes und konsequentes Stilgefüge. Auch dieser Begriff wurde im 19. Jh. definiert; (vgl. die anregende Lektüre „Die Damen von Fontainebleau“ von Florence Delay und Patrick Mauries in FMR 11, 1987 (dt. Ausgabe), 16 ff.).

⁷⁴ Vorwort Kat. Barbizon, 7.

⁷⁵ Sillevs II, 42.

Es dauert ein Jahrhundert, um wie Vincent Pomarède (Barbizon Katalog, S. 38) zu urteilen und die Wertigkeit des Klassizismus neu zu erfassen. Endlich konnte man fern des geschickten Kampfes der Kunstkritik entdecken, das die Befreiung des Blickes gerade in der Übung der klassizistischen Landschaftsmaler in Italien lag. Wenn in der Salonbesprechung des Jahres 1831 "den Herren Aligny, Corot und Edourd Bertin" zwar schöne Farbtöne beschieden, aber ihre Malerei als flach und kraftlos beschreiben wird, ist das beredtes Beispiel. Noch viel wird zu forschen und mit neuen Augen zu lesen sein. Aber gerade in den letzten Jahren nehmen sich diesem Thema wunderbare Ausstellungen mit fantastischen Publikationen an.

Die Praxis der Freilichtmalerei der Klassizisten und deren neue Sehweisen sollten zur eigentlichen Revolution der in der Landschaftsmalerei führen, ohne die nie „Barbizon“ oder der Impressionismus möglich gewesen wäre.

„Die Schule von Barbizon“ war jedenfalls dank der genialen Kritiker, die sich für sie einsetzten, zu einem einzigartigen Bestandteil der Malerei zwischen den Landschaftsmalern des 18. Jahrhunderts und den Impressionisten geworden.“

Und nichts scheint aussagekräftiger, wenn Courbet in seinem Atelierbild das Atelier mit der Natur gleichsetzt, das Atelier in die Natur stellt und die Natur ins Atelier holt; damit die Natur und Atelier gleichwertig verbindet, und auf dem Staffeleibild im Atelier wiederum Natur festhält - Relikte der Historienmalerei- und der Akt. Und wenn man die Gedankenspielererei weiterführt, findet man sich letztendlich im Bild des Impressionisten Charles Angrand „Der Freiluftmaler“, wieder: mit nichts als Farbe, nichts als Natur, das Bildkonzentrat des Staffeleibildes entsprechend der neuen Wertigkeit definiert!

Dr. Georg Fresen, Sigrid Brusis

www.kuenstlerleben-in-rom.de

LITERATUR

Eine kleine willkürliche Auswahl an verwendeter und weiterführender Literatur sei angefügt. Und nur schon das alleinige Blättern in den Katalogen bereitet Vergnügen.

Adams: Adams, Steven, The Barbizon School and the origins of Impressionism, London, 1994

Bätschmann: Bätschmann, O., Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750 - 1920, Köln, 1989

Baumann Felix A., Hrsg., Sehnsucht Italien. Corot und die frühe Freilichtmalerei 1780- 1850, Kat. Ausst. Mus. Langmatt, Baden, Schweiz, 2004

Bott Gerhard, Spielmann Heinz, Hrsg., Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770 – 1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Kat. Ausst. German. Nat. Mus. Nürnberg, 1992

- Boime Albert, *the Academy and French painting in the nineteenth century*, New Haven 1986
- Buberl Brigitte, *Roma Antica. Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts*, Kat. Ausst. Mus. Kunst und Kulturgeschichte Dortmund 1994
- Bühler Hans Peter, *Die Schule von Barbizon*, München 1979
- Büttner Frank, Rott Herbert W., Hrsg., *Kennst du das Land - Italienbilder der Goethezeit*, Kat. Ausst. Neue Pinakothek München 2005
- Burmester Andreas, Heilmann Christoph, Zimmermann Michael, Hrsg., *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, München 1999
- Busch Werner, Hrsg., *Landschaftsmalerei*, Berlin 1997
- Cavina Anna, Pomarède Vincent, Tumidei Stefano, Hrsg., *Paysages d'italie. Les peintres du plein air (1780 – 1830)*, Kat. Ausst. Grand Palais Paris 2001
- Clarke Michael, *Corot and the Art of Landscape*, London, 1991
- Conisbee Philip, Faunce Sarah, Strick Jeremey, Galassi Peter, Hrsg., *In the Light of Italy. Corot and early open-air painting*, Kat. Ausst. Nat. Gal. of Art Washington 1996
- DA: *The Dictionary of Art*, 34 Bände, Hrsg. J. Turner, London, New York 1996
- Frank Hilmar, Hrsg., *Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben, oder die Rumfordische Suppe gekocht und geschrieben von Josef Anton Koch in Rom*, Hanau, Main 1984
- Galassi: Galassi, P., *Corot in Italien. Freilichtmalerei und klassische Landschaftstradition*, München, 1991
- Guthwirth Suzanne, Jean Charles Remond (1795 – 1875) in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Francais* 1981, S. 189 ff.
- Heilmann Christoph, Hrsg., *Johann Georg von Dillis (1759 – 1841) Landschaft und Menschenbild*, Kat. Ausst. Neue Pinakothek München 1991
- Heilmann Christoph, Clarke Michael, Sillevs John, Hrsg., *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. "Les amis de la nature"*. Kat Ausst. Haus der Kunst München 1996
- Hofmann Barbara, Josef Anton Koch. *Das Tagebuch einer Ferienreise an den Bodensee von 1791*, Frankfurt, Main 2004
- Hoffmann, *Paradies: Hoffmann, Werner., Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München, 3. Aufl. 1991
- Holst Christian von, Hrsg.: *Josef Anton Koch. Ansichten der Natur*. Kat. Ausst. Staatsgalerie Stuttgart 1989
- Kat. Barbizon, s.v. Heilmann, Clarke, Sillevs
- Kat. Hamburg, *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg 1976

Kat. Historismus, Hrsg. Fillitz Hermann, Der Traum vom Glück, die Kunst des Historismus in Europa, Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 1996/1997

Kat. Wolkenbilder, s.v. Spielmann

Knab Eckhart, Michallon an den Ufern des Liris, 363 – 380, In: Festschrift Konrad Oberhuber, Mailand 2000

Leighton: Leighton J., „Bienheureux les paysagistes!“. Landschaftsmalerei unter freiem Himmel, 23 - 31, in: Barbizon, 1996

Locher Hubert, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005

Lorrain, Hrsg. Marcel Roethlisberger, Im Licht von Claude Lorrain Kat. Ausst. Haus der Kunst München 1983

Lutteroti Otto R. von, Joseph Anton Koch 1768 – 1839. Leben und Werk mit einem vollständigem Werkverzeichnis (1940), Wien ,München 1985

Müllerschön Bernd, Maier Thomas, Die Maler der Schule von Barbizon. Wegbereiter des Impressionismus, Stuttgart 2002

Niederländische Landschaftsmaler 1997: Kat. Ausst. Niederländische Landschaftsmaler. Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts, Rijksmuseum, Amsterdam 1997 - 1998 (anlässlich der Ausst. „Langs Velden en Wegen - de Verbeelding van het Landschap in de 18de en 19de Eeuw“, Stuttgart, Zürich, 1997

Pinto Sandro, Barroero Liliana, Mazzocca Fernando, Hrsg., Maèsta di Roma.da Napoleone all'unità d'italia, Kat Ausst. Rom 2003

Roeber Urs, Weschenfelder Klaus, Hrsg, Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800. Kat Ausst. Mittelrhein. Mus. Koblenz 2002

Rödiger - Diruf: Rödiger - Diruf, E., Carl Rottmann im Zeitvergleich. Aspekte der Deutung von Licht- und Wetter - Phänomenen in der Landschaftsmalerei zwischen 1800 und 1850, 31 - 47, in: Rottmann 1998

Rosenberg Pierre: Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard....Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen, Kat Ausst. Haus der Kunst, München 2005

Rottmann 1998: Kat. Ausst. Landschaft als Geschichte. Carl Rottmann: 1797 - 1850; Hofmaler König Ludwigs I., Kunsthalle der Hypo - Kulturstiftung, München 1998

Scherb, Johanna, Ut pictura visio. Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich 1740 – 1820, Petersberg 2001

Schneider Norbert, Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik. Darmstadt 1999

Sfeir – Semler, Andrée, Die Maler am Pariser Salon 1791 – 1880, Frankfurt/ New York 1992

Sillevis.I: Sillevis J., Pastoral und pittoresk. Alte Meister und neue Theorien, 18 - 22, in: Barbizon 1996

Sillevis II: Sillevis J., Die Schule der Natur, 40 - 48, in: Barbizon 1996

Spielmann Heinz, Westheider Ortrud, Hrsg., Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels, Kat Ausst. Landes Mus. Hamburg, Aarau Kunsthaus 2004

Ten - Doesschate Chu: Ten - Doesschate Chu, P., Das Band eines gemeinsamen Erbes. Die Wechselwirkung zwischen der holländischen und der französischen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, 71 - 83, in: Niederländische Landschaftsmaler 1997

Westermann: Westermann M., Von Rembrandt zu Vermeer. Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts, Köln 1996

WK: Weltkunst

Zurück zur Natur, Die Künstlerkolonie von Barbizon, Kat. Ausst. Kunsthalle Bremen 1978