

# Corot als Figurenmaler: Mönche und lesende Frauen

## Corot. *L'Armoire secrète*.

Eine Lesende im Kontext.

Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“, 4. Februar–15. Mai 2011. Kat. hg. v. Mariantonia Reinhard-Felice. München, Hirmer Verlag 2011. 128 S. Ill. ISBN 978-3-7774-3421-6

Die Werke Camille Corots und die Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur sind einander seit Langem verbunden. Schon früh kaufte der Schweizer Sammler Werke des französischen Künstlers, deren Verschränkungen unterschiedlicher Stile und Maltechniken sein Interesse weckten: Die Kombination aus klassischen Kompositionen und skizzenhaft breitem Pinselduktus faszinierte ihn an Corots Arbeiten, die er kurz nach dem Tod des Künstlers systematisch zu sammeln begann. Heute beheimatet die Sammlung Oskar Reinhart den größten und wichtigsten Fundus von Werken Corots in der Schweiz. Aufgrund des von Reinhart testamentarisch verfügten Leihverbots für die Corot-Bestände (Kat., 8f.) umgab die kürzlich dort zu sehende Ausstellung der Figurenbildnisse ein Nimbus des Besonderen.

Corot wurde für seine Landschaftsmalerei bekannt und geschätzt, seine Einzelfiguren stellte er bis auf eine Ausnahme im Jahr 1869 nicht aus und förderte dadurch selbst sein Image als Landschaftsmaler. Seine Figurendarstellungen wurden bereits zu Lebzeiten sehr unterschiedlich bewertet: Edgar Degas gab ihnen vor den Land-

schaften den Vorzug (zit. in: Alfred Robaut/Etienne Moreau-Nelaton, *L'Œuvre de Corot*, Paris 1905, Bd. 1, 69), und auch der Ingres-Schüler Hippolyte Flandrin attestierte diesem „Teufelskerl“, dass er in seine Figuren etwas lege, was die Spezialisten niemals hätten (ebd.). Théophile Gautier hingegen bezeichnete die *Liseuse* aus dem Metropolitan Museum als „Strichmännchen“ (Le Salon de 1869, in: *L'Illustration* vom 5. Juni 1869).

Die erste postume Würdigung erfuhren die Figurenbildnisse auf der Weltausstellung von 1889 in der retrospektiven Abteilung (vgl. Emil Heilbut, Figurenbilder von Corot, in: *Kunst und Künstler* III, 1905, 93-109), doch trotz dieser zentralen Schau verschwanden sie bald wieder aus dem Fokus des Interesses – eventuell bedingt durch die Tatsache, dass sie nach der Ausstellung wieder in die „Behausungen“ der Sammler (Heilbut, 96) zurückkehrten oder sich aufgrund ihrer vergleichsweise geringen Anzahl kaum für große Publikumsausstellungen eigneten. Es ist ein Verdienst der Kabinettausstellung in Winterthur, sich erneut auf dieses Sujet konzentriert zu haben. Die Präsentation beschränkte sich auf wenige zentrale Figurenbildnisse und ermöglichte so eine umso intensivere Auseinandersetzung mit diesen leisen, intimen Bildern des Malers. Der Titel *L'Armoire Secrète* spielte auf den Mythos eines unzugänglichen Schrankes im Atelier des Künstlers an, in dem Corot seine Figurenbilder vor der Kritik der Öffentlichkeit geschützt haben soll. Vor allem aber verwies der klingende Titel auf den weltabgewandten Zug dieser Werkgruppe.

### KLASSIZIST ODER REALIST?

Die Kunstgeschichtsschreibung konzentrierte sich bislang vor allem auf Corot als Landschaftsmaler

Abb. 1 Jean-Baptiste-Camille Corot, *La Petite Liseuse* oder *Jeune bergère assise et lisant*, um 1855/61. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart „Am Römerholz“ (Kat.nr. 14)



(vgl. u.a. Jean Leymarie, *Corot, étude biographique et critique*, Genf 1966; Christoph Heilmann/Michael Clarke/John Sillevs [Hrsg.], *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon*, München 1996; Philip Conisbee, *In the Light of Italy: Corot and Early Open-Air Painting in Italy*, New Haven 1996; Gerhard Finckh [Hrsg.], *Abenteuer Barbizon – Landschaft, Malerei und Fotografie von Corot bis Monet*, Wuppertal 2007). Zudem tat sich die Forschung mit der eindeutigen Epochen- und Gattungseinordnung des Corotschen Œuvres schwer: Er wurde wahlweise als Klassizist, als Realist oder als Vorläufer des Impressionismus kategorisiert. Seine Subsumption unter die Impressionisten geht bis auf Alfred Robault und Etienne Moreau-Nélaton zurück (*L'Œuvre de Corot*, Paris 1905), deren ausführlicher Bestandskatalog neben den zahlreichen kursierenden persönlichen Anekdoten bis heute die Grundlage der Corot-Forschung bildet. Germain Bazin rechnete ihn dann erstmals den Realisten zu (*Corot*, Paris 1942), während er an anderer Stelle Corots klassizistischen Ansatz betonte (*The Genius of Corot*, in: *The Art Institute of Chicago Quarterly* 54/3, 1960, 2) – was auch den aktuelleren Klassifikationen

entspricht (vgl. Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition*, New Haven/London 1991).

Selten wurden bislang die Einzelbildnisse thematisiert (so Antje Zimmermann: *Studien zum Figurenbild bei Corot*, Köln 1986). Die Kuratorin der Winterthurer Ausstellung und Leiterin der Sammlung, Mariantonia Reinhard-Felice, hat sich jetzt dieses wissenschaftlichen Desiderats angenommen und den mythisierten „geheimen Schrank“ geöffnet, um den darin verborgenen Inhalt systematisch zu präsentieren. Das ehemalige Privathaus Oskar Reinhalts und die ruhige Atmosphäre der drei kleinen Ausstellungsräume unterstrichen den Eindruck, eine private Sammlung des Künstlers besuchen zu dürfen. Neben etwa zwanzig Ölbildern waren Bleistiftzeichnungen zu sehen, die in Corots soziales und künstlerisches Umfeld eingeordnet wurden.

Im Zentrum der Ausstellung stand die Studie *La Petite Liseuse* (Abb. 1), das wichtigste der drei Figurenbilder der Sammlung Am Römerholz. Doch den eigentlichen Auftakt bildete die leider unzulänglich ausgeleuchtete *Sitzende junge Frau mit Mandoline* und damit das zentrale Motiv einer jungen Frau, die versunken ihren Gedanken nachgeht. Das Landschaftsbild *Vue prise à Narni* (Abb. 2) aus der National Gallery of Ottawa eröffnete dann die folgende Enfilade: Das Bild entstand auf Corots erster Italienreise, die er knapp 30jährig im Jahr 1825 unternahm. Den Empfehlungen Pierre-Henri de Valenciennes folgend, skizzierte Corot seine Landschaften und Stadtansichten *en plein air* und verfertigte Studien von römischen Modellen in entsprechender Tracht. Die stimmungsvolle Landschaft der *Vue prise à Narni* weist bereits verschiedene stilistische und motivische Charakteristika seiner späteren Figurenbildnisse auf. So zeichnet es sich durch einen markanten Umgang mit Helligkeiten und einen flächigen Farbauftrag aus, welcher der Landschaft etwas Irreales verleiht. Die Staffagefiguren im Vordergrund dienen später nicht mehr nur der Belebung von Landschaften, sondern bilden das einzige und bildbeherrschende Motiv. Der bei Corot in seinen Figurenstudien nahezu obligate rote Farbtupfer ist auch hier durch die Tracht der Frau mit dem Spinnrocken gesetzt.

Die folgenden Räume präsentierten dann in großzügiger Hängung die Einzelfiguren. Das Motiv des Lesens, des Musizierens und Träumens leitete hier die Auswahl. Ab etwa 1850 massieren sich bei Corot die Phantasiefiguren, die in ihrer Rätselhaftigkeit eine Identifizierung mit bestimmten Personen ebenso wie mit konkreten Orten oder bestimmten Zeiten bewusst verweigern. Neben Mönchen als Sinnbildern gedanklicher Versenkung und Innerlichkeit sind zumeist junge Frauen dargestellt. Das Nach-Außen-Kehren von Innerem mündet bei Corot in einen ebenso phantastischen wie irritierenden Umgang mit Räumlichkeiten und Hintergründen. Zwar unterstreicht die Umgebung in ihrer matten Farbigkeit den träumerischen Ausdruck der Figuren, doch

scheinen diese oft seltsam dem hinterfangenden Raum entrückt, wie im 1837 entstandenen Portrait von Corots Nichte *Claire Sennegon*.

### IMAGINÄRE WELTEN IN FRAUENKÖPFEN

Die Landschaft als Kulisse für seine Figuren nutzte Corot auch bei der titelgebenden *Petite Liseuse*. Aus leichter Untersicht wirkt die Figur trotz ihrer geringen Größe fast monumental und hebt sich deutlich von der umgebenden Landschaft ab. Die lesende Frau ist ein tradiertes Motiv, und die Katalogbeiträge führen es wiederholt auf Marienbildnisse zurück (Kat., 59; 108; 114). Zudem tritt insbesondere bei diesem Werk der Einfluss der pastoralen Dichtung in den Vordergrund, und es muss nicht zwangsläufig von der Hl. Genoveva als Hirtin inspiriert sein, wie der Katalog vorschlägt (124). Corots sonstige ‚klassische‘ Darstellungen von arkadischen Gefilden für den Salon unterscheiden sich deutlich von dieser lesenden Hirtin, die sich von der Natur abwendet.

Höhepunkt der Ausstellung war neben dieser *Kleinen Lesenden* die *Femme à la perle*, eine Leihgabe des Louvre. Der Titel ist laut Katalog (116) wider besseres Wissen nach der Weltausstellung von 1889 beibehalten worden, obgleich keine Perle das feine Gesicht ziert, sondern ein Kranz mit zarten Blättchen. Die Komposition des Bildes und die Körperhaltung der Frau ist an Leonardos *Gionconda* angelehnt (Bazin, *Corot*, 57; Oskar Bätschmann, „La Femme à la perle“, Kat., 116). Ohne Landschaftsausblick oder kostbare Ausstattung entwirft Corot hier seine persönliche Variante der *Monna Lisa*. In einem einfachen Gewand aus der römischen Campagna drapiert, transformiert er das junge Pariser Modell Berthe Goldschmidt in eine stilisierte Frauengestalt. Gegenüber von der *Jungen Frau mit Perle* war eine der raren Aktdarstellungen Corots zu sehen. Den Namen des Modells und den Ort der Anfertigung verrät ein Schriftzug auf der gemalten Wand im Hintergrund: „Marietta – à Rome“. Der auf dem Bett ausgestreckte, gedrehte Körper unterscheidet sich von den auf sonstigen gezeigten Werken durch seine Pose, den gewählten Bildausschnitt und die farbliche Annäherung von Figur und Raum.

Abb. 2 Corot, *Vue prise à Narni*, 1826/27. Ottawa, National Gallery/Musée des beaux-arts (Kat.nr. 1)



Diese Frauengestalten wurden in der Ausstellung von weiteren träumenden und sinnierenden Figuren umgeben: Neben klassischen Melancholiemotiven bildeten auch sonstige Werke aus den Winterthurer Beständen den Kontext für die lesende Hirtin. So waren kleine Landschaften Corots zu sehen, und die *Dame mit der Perle* leitete zu Motiven in der Renaissanceabteilung über, wo zwischen Quentin Massys und Lucas Cranach das 1840 entstandene, stilistisch wie kompositorisch an Renaissance-malerei anknüpfende Selbstbildnis Corots aus den Uffizien zu sehen ist. Die strenge, beinahe regungslose Mimik der Corotschen Figurenbildnisse erinnert an vielen Stellen an die „lyrische“ venezianische Bildnismalerei (vgl. Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerportrait in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Emsdetten/Berlin 2006). Die schmalen Hemdstreifen unter den hochgeschlossenen Togen im ausgehenden 15. Jh. betonen ebenso wie Corots festgeknottete Halstücher das undurchdringliche Gesicht. Die Männerportraits des 16. Jh.s widmen sich zunehmend den emotionalen Tiefen der Portraitierten (Koos, *Bildnisse des Begehrens*, 23): Der Farbauftrag, der versunkene Blick, die das Träumen oder Denken unterstreichende Gestik finden sich in ähnlicher Weise bei Corot wieder. Dem Besucher stand es frei, weitere Querverbindungen zu

den Sammlungsbeständen zu ziehen, sei es zu Poussin, Ingres oder Courbet, dessen schlafende *Frau in der Hängematte* aus dem Jahr 1844 starke Ähnlichkeiten mit Corots *Muse des Vergil* von 1845 aufweist.

#### KATALOG UND KONTEXTE

Weitere Kontexte erschließt der Katalog mit zahlreichen farbigen Vergleichsabbildungen. Dem umfassenden eigentlichen Katalogteil sind vier Essays vorangestellt. Der erste Aufsatz stammt von Vincent Pomarède, Conservateur du département des Peintures du Louvre und (Mit-)Kurator mehrerer Corot-Ausstellungen (so *Corot e l'arte moderna: Souvenirs et impressions*, Verona 2009; *De Corot à l'art moderne: souvenirs et variations*, Tokyo/Kobe/Reims 2005 oder *Corot 1796-1875*, Paris/Ottawa/New York 1995). Pomarède vergleicht die Entwicklungsgeschichte der Landschaften mit der Entwicklung der Figurenmalerei. Hierbei betont er, dass die Figuren zwar als eigenständige Werkgruppe zu bewerten seien, dennoch nicht losgelöst von Corots Landschaftswerken verstanden werden können (Kat., 15), finden sich doch die Stilüberlagerungen der Landschaften auch in den stilistischen Wandlungen seiner Figuren. Aus naturgetreuen Familienbildnissen entwickeln sich zunehmend träumerische und malerisch gehauchte Figuren, die nur noch entfernt an die klassischen Kompositionen eines Ingres erinnern (30f.).

Oskar Bätschmann erörtert als besonderer Kenner der Landschaftsmalerei ebenfalls diese Verschränkung von Natur- und Figurenmalerei bei Corot. Auf den Stilpluralismus der Landschaften verweisend, zitiert er die frühen Kritiker, denen Corots Landschaften wahlweise als zu realistisch oder als zu unausgearbeitet galten (Kat., 44). Diese Uneindeutigkeit überträgt Bätschmann auf die Kompositionen der Figurenbildnisse und verdeutlicht Corots besondere Kombination von Landschaft und Figur anhand der *Claire Senegon*. Das Changieren zwischen unterschiedlichen Stilen und Genres in der Landschaftsmalerei deutet er überzeugend als Ausdruck des schwankenden Stimmungsgehalts der Figuren (46).

Mariantonia Reinhard-Felice widmet sich in ihrem Beitrag dem zentralen Bildmotiv der Ausstellung, dem Lesen, das sie auf mögliche Einflüsse und Inspirationsquellen Corots aus früheren Bildtraditionen zurückführt. Literarische Figuren wie George Sands Hirtin Fadette (62), Goethes Gretchen und Mignon (54) reihen sich an klassische Motive wie die lesende Gottesmutter, Maria Magdalena oder die Hl. Genoveva (59f.). Als bislang verborgene Bildtradition bringt Reinhard-Felice die mythisch-antike Figur der „Sibylle“ in Vorschlag (59). Diese Bezüge sind nachvollziehbar, doch bleiben sie aufgrund ihrer lockeren Aneinanderreihung etwas beliebig. Aufschlussreiche kulturhistorische Hintergründe liefern indes ihre Hinweise auf die Wandlung des Leseverhaltens im 18. Jh. und die zunehmende Darstellung lesender Frauen in jener Zeit.

Der Beitrag von Kerstin Richter erörtert die kostümhistorischen Hintergründe von Corots Trachtenmalerei. So ließ sich Corot die Kleidung teilweise aus Rom zuschicken. Richter bettet die Trachtenmalerei einerseits in Corots frühe Studien für die Landschaftsbilder ein und verweist andererseits auf das allgemeine Interesse an fremdländischen Trachten jener Zeit (79). Corots Trachtenmalerei zeichnet sich nicht durch eine detailgetreue Abbildung aus, er forciert vielmehr durch die Kostüme eine folkloristische „Stimmung“ (81). Im Katalogteil schließlich sind insbesondere die genauen Provenienzzangaben hervorzuheben, die einmal mehr verdeutlichen, wie viele Figurenbilder bis zum Tod Corots in seinem privaten Besitz verblieben und dadurch ihren Stellenwert für den Maler im Sinne einer Selbstversicherung über die eigene künstlerische Position illustrieren.

---

**VERONICA PESELMANN, M.A.**  
Lenbachstr. 15, 10245 Berlin,  
[veronica.peselmann@fu-berlin.de](mailto:veronica.peselmann@fu-berlin.de)