

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

21. Jahrgang

März 1968

Heft 3

## THÉODORE ROUSSEAU

Zu der Ausstellung im Louvre, November 1967 – Februar 1968

(Mit 2 Abbildungen)

Théodore Rousseau, dem Hauptmeister der Schule von Barbizon wurde im Musée du Louvre vom 29. November 1967 bis zum 12. Februar 1968 eine Ausstellung gewidmet; der Maler, der im Wald von Fontainebleau neue Themen für sich und die Landschaftsmalerei Frankreichs entdeckte, war in seiner frühen und reifen Zeit ein wenig bekannter Künstler, und noch heute ist sein Werk außerhalb der Grenzen seiner Heimat nicht richtig gewürdigt. Unter den Malern des 19. Jahrhunderts hatte Théodore Rousseau bereits einen maßgeblichen Einfluß ausgeübt. Man widmet ihm heute mit Recht eine hervorragend gestaltete Ausstellung, da erkannt wurde, daß Rousseau die Tradition der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts nicht mehr ausschließlich als Vorbild nutzte und in der Bildkomposition sowie in der Farb- und Flächenbehandlung neue Aspekte schuf. In Deutschland war der Maler bis zur heutigen Zeit wenig bekannt. Das einzige deutschsprachige Buch ist nicht ihm allein gewidmet (Walter Gensel, Millet und Rousseau, Leipzig 1902), diese Publikation vermittelt aber nur eine bescheidene Vorstellung. Rousseau erscheint als ein durchschnittlicher Kleinmeister, dessen Sonderstellung noch nicht erkannt wurde. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß trotz der reichen Literatur, die in Frankreich seit 1868 bis 1962 über den Meister verfaßt wurde, ein hervorragender Katalog für die oben genannte Ausstellung entstand, der alles das beinhaltet, was der Maler anstrebte und verwirklicht hat. Es darf deshalb hier die Besprechung des Kataloges vorweggenommen werden, da sich aus ihm die Daten ermitteln lassen, die notwendig sind, das Bild des Künstlers neu entstehen zu lassen. Die Ausstellung stand unter den Kommissariat von Michel Laclotte und Hélène Toussaint. Die biographischen Daten wurden von Marie-Thérèse de Forges zusammengestellt, und die Redaktion des Kataloges lag wiederum in den Händen von Hélène Toussaint. Die mit großer Kennerschaft geschriebene Einführung von René Huyghe gibt Auskunft über den Maler, wie wir ihn heute sehen und wie er der kunstgeschichtlichen



Entwicklung des 19. Jahrhunderts in Frankreich einzuordnen ist. Die siebenundachtzig in der Ausstellung gezeigten Werke sind alle abgebildet und vermitteln den Wandel des Schaffens. An Hand der mit reichen Kommentaren versehenen Katalogtexte ist es möglich, einen Überblick über die Bildgeschichte zu erfahren, und damit wird gleichzeitig die Bedeutung des Einzelbildes in besonderem Maße ermittelt.

Rousseau ist einer derjenigen Maler, die von privaten Sammlern von Anbeginn geschätzt wurden, und ohne die Leihgaben aus Privatbesitz wäre die Ausstellung kaum durchzuführen gewesen. Immerhin stellen wir mit Interesse fest, daß neben den französischen Museen, amerikanische, englische, belgische und holländische Staatsgalerien Leihgaben zur Verfügung stellten. Auf Grund der genau bearbeiteten biographischen Daten ist der Text im Thieme-Becker und im Bénézit nun hinfällig, und es kann nur empfohlen werden, bei Bearbeitung des Meisters den vorliegenden Katalog zu konsultieren. Dem biographischen Kommentar ist hier kaum etwas hinzuzufügen. Es sei nur die Zeit seines Wirkens und Schaffens kurz umrissen.

Rousseau wurde am 15. April 1812 in Paris geboren und starb am 22. Dezember 1867 in Barbizon. Die erste Anleitung als Maler erhielt er von seinem Vetter Pau de Saint-Martine. Er bildete sich weiter bei Rémond, 1827/8 und G. Lethiere 1828/9. 1831 debütierte er im Salon mit einer Landschaft aus der Auvergne, die angeregt ist durch Claude Lorrain. Dieses Gemälde, ebenso wie die später eingesandten, z. B. „Abtrieb der Kühe“ von 1836, wurden von der Jury des Salons zurückgewiesen. Als auch seine Einsendungen zu den drei folgenden Ausstellungen kein Entgegenkommen fanden, bewarb sich Rousseau nicht mehr um die Aufnahme in den Salon. Dieser Umstand bewarb dem Maler wohl augenblicklich für seine Kunstbestrebungen nicht förderlich, jedoch machte er sich bald frei von den konventionellen Wünschen der öffentlichen Kunstbetrachtung und wurde dadurch zu einem unabhängigen Landschaftsmaler seiner Zeit in Frankreich.

Verfolgen wir seinen Weg in der Frühzeit, dann wird uns auffallen, daß sich der Maler stets seine eigenwillige Auffassung des Naturraumes bewahrt hat und daß die künstlerische Beziehung, die er zu bedeutenden Malern seiner Zeit anstrebte, immer nur sekundär in der Wirkungsform seiner eigenen Werke blieb. Einen vorübergehenden Einfluß übte Corot aus, wie das Bild Kat.-Nr. 3 „Château dans un paysage de montagne“ vermittelt. Jedoch hat kaum ein Maler seines eigenen Landes eine so große Bedeutung für ihn erlangt wie John Constable. Rousseau bemühte sich bei aller Verehrung, die er dem Maler entgegenbrachte, ihn nicht direkt nachzuahmen. Dennoch erkennen wir, daß der Bildraum und die Farbbehandlung in den frühen dreißiger Jahren unter der Wirkung Constables stehen. Der Ausschnitt wird von Rousseau jedoch noch enger gefaßt. Die Sichtfläche ist gleichsam in die Natur „hineingeschnitten“. Die Vorliebe für goldbraune Farbeinheiten zeigt uns, daß in der Angleichung des Farbtons Rousseau viel stärker seiner heimischen Landschaftsauffassung verbunden bleibt. Er ist auch durchaus in der Lage, wie das Gemälde „Lisière d'un bois coupé le Village de Pierrefonds“, 1833, zeigt, idyllische Merkmale der Schule von Fontainebleau mit dem neuen englischen Naturpantheismus zu



mischen. Eine Aufhellung der Farbe ist in dieser Zeit bei Rousseau zu beobachten; die Beruhigung des Pinselstriches, die er durch das Vorbild Constables sich aneignete, tritt deutlich in Erscheinung und die Komposition wird in fest umrissenen Geländeformationen, die unter sich im engen Einklang stehen, verwirklicht. Das Bild gehört zu den Hauptwerken der Frühzeit und kündigt eine neue Ära der Landschaftsauffassung an, die durchaus bereit ist, über die viel bewunderte englische Landschaftsmalerei hinaus einen Beitrag zum werdenden Impressionismus zu schaffen. Théodore Rousseau konnte sich mit dieser Darstellungsform jedoch nicht zufrieden geben, da sie nicht allein seiner eigenen Vorstellung entsprach. Sehr bald kündigt sich die persönliche Landschaftsauffassung an, und er wählt sich zur Verwirklichung dieser durchaus eigenwilligen Sicht auch neue künstlerische Mittel.

Zunächst schildert er die weite, flache Ebene oder aber den Sichtbereich von erhöhtem Standpunkt über eine Ebene, hinüber zu einer Bergkette, vgl. Kat.-Nr. 10 u. 11. Die Darstellung der Ferne wird nun durch hell lasierende Farbeinheiten gekennzeichnet. Der Ausschnitt mit niedrig verlegtem Horizont und sparsamster Verwendung von Büschen und Bäumen und sonstigen Requisiten, ohne Berücksichtigung einer Staffage, stellt im Schaffen des Malers eine vorübergehende Sonderform dar, die wiederum für den folgenden Landschaftsstil der Reifezeit von Wichtigkeit ist.

Rousseau beginnt die Ebene mit ihrer weiten Fernsicht in den vierziger bis sechziger Jahren mit bewegteren Farbstrukturen zu erarbeiten. Es ist durchaus möglich, daß er auch bei dieser technischen Festlegung erst lasierend den Malgrund behandelt und dann mit stärkeren, sehr bewegten Farbstrukturen das Bild aufbaut. Es kommt dabei vor, daß bei Rousseau die „lasierende Haut“ an der Oberfläche des Grundes schon bildmäßig wirkt und daß er selbst so weit geht, die Maserung und den Farbton der Holzplatte als Farbwert und Formstruktur in die Bildkomposition einzubeziehen, vgl. Kat.-Nr. 51. Die Vereinfachung der Anlage innerhalb der Komposition, auch der Dinge im Umgebungsraum wirkt oftmals wie japanische Holzschnitte, und es dürfte möglich sein, daß Rousseau vielleicht unbewußt von solchen Vorbildern Inspiration erhalten hat.

Die Weite des Fernraumes darzustellen, war das Anliegen der europäischen Landschaftsmalerei der Zeit. Rousseau konnte und wollte sich nicht allein mit dieser Frage auseinandersetzen. Auch das System der Niederländer des 17. Jahrhunderts die „Öffnung nach einer Bildseite und Preisgabe der Ferne“, bedeutet für ihn historisches Requisit. Er versucht einen neuen Typus des Landschaftlichen zu vermitteln. Rousseau ist in dieser Hinsicht äußerst konsequent ans Werk gegangen. Er hatte vor, die Fläche in ihrer zweidimensionalen Bedeutung für das Bild neu zu vergegenwärtigen. Rousseau schafft daher eine Bildform, die für ihn selbst ein Wagnis ist und wir erkennen, wie er schrittweise seine Vorstellung realisiert. Das Ziel ist, wie ich es hier nennen möchte, die „Vergitterung des Bildraumes“. Wir können diese Absicht in seinem Schaffen verfolgen. Rousseau gehört damit zur Gruppe derjenigen Maler, die bestrebt waren, die Fläche mit dem betont flächenhaft wirkenden Nahraum und darüber hinaus erst die Sicht in den Fernraum zu vermitteln. Das Extrem ist stets die



völlige „Vergitterung“ der Bildfläche, wie sie als Beispiel das Gemälde Kat.-Nr. 32, „La forêt en hiver au coucher du soleil“, und die Gemälde Kat.-Nr. 35, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 57, 58, veranschaulichen. Die Vorform zu diesem neuen Konzept ist das Bild Kat.-Nr. 19, „L'allée des chataigniers“. Hier versinkt die Orthogonale der Allee bereits in der Vergitterung der Baumkronen und der absolute Eindruck eines tiefenräumlichen „Sogs“ ist nicht mehr wirksam. Zeitweilig gibt der Maler den tief verlegten Horizont auf, er schafft eine Zweidrittelmehrheit des Vordergrundes, bestückt diesen mit flächig aufgesetzten Bäumen und Büschen, die wie „Vergitterungen“ in die Himmelszone hineinragen. Deutlich ist dabei immer wieder die Verspannung des sogenannten Gitterwerkes mit den Bildseiten. Dieser eigenwilligen Erfindung wird eine punktiert bewegte Farboberfläche beigegeben, die hauptsächlich in dunklen Toneinheiten sich von der hellen Himmelsfläche absetzt. Die körnig wirkenden Erhöhungen entstehen durch derb übereinanderliegende Farbschichten, in die die Borsten des Pinsels unterschiedlich einsinken. Auf Grund dieser maltechnischen Lösung war es gegeben, die Natursicht in einer für die Zeit ungewohnten Weise zu abstrahieren, indem die Fauna und der Baumumschlag silhouettenhaft drapiert wurden, vgl. Kat.-Nr. 21 „La mare“. Rousseau gibt entgegen seinen barbizoner Malerkollegen nicht mehr Naturkopien im Sinne gesteigerter Wirklichkeitswirkung, sondern die Natursicht unterliegt nun einer symbolhaften Bedeutung, der sich Bildlicht, Farbe, Komposition, Raum und Fläche angleichen; vgl. Kat.-Nr. 22 „Sous les hêtres le soir, dit, le curé“. Der Maler wandelt dabei seine bisherigen Bildvorstellungen, indem er wie mit Scheinwerfern ausgeleuchtete Baumformationen vor kulissenartige Himmelsflächen stellt. Diese Auffassung ist erst viel später, nämlich in der Zeit um 1900, von den Jugendstilmalern wieder verwirklicht worden. Für die sogenannte Münchner Malerschule ist Toni von Stadler einer derjenigen Landschaftler, die das Erbe von Rousseau fünfzig Jahre später noch einmal aufgegriffen haben. Zur gleichen Zeit ist der Maler bemüht, in steilen Hochformaten die Bildfläche mit aufgetürmten Geländerequisiten auszufüllen. Das Gemälde Kat.-Nr. 14 „La descente des vaches dans le jura“ zeigt uns diese Bildform und vermittelt ein zeitgemäßes Dämmerlicht innerhalb des Hohlweges, der durch die Geländeformation entsteht. Rousseau, der sich eine pastose Technik, wie oben bereits angedeutet, gewählt hatte, gibt die feinen Lichtbänder auf den Gestalten und den Dingen im Landschaftsraum durch den weiß durchscheinenden Malgrund wieder. Er steigert diese Effekte, indem er die frische Farbe mit dem Pinselstiel ritzt und den weißen Malgrund durch die verdämmernden Toneinheiten aufleuchten läßt.

Diese um 1834 bereits geübte Technik wird für viele deutsche Landschaftsmaler anregend und die Münchner Schule unter Eduard Schleich d. Ä. hat diese Technik für ihr künstlerisches Schaffen ebenfalls fruchtbar gemacht.

Die Spätzeit des Malers ist gleichsam die synthetische Periode, in der er die neu gewonnenen künstlerischen Mittel in ihrer radikalen Auffassung mäßigt und sich den Freunden in Barbizon wiederum nähert. Diaz, Daubigny, Millet und Corot haben auf ihn in dieser Zeit einen stärkeren Einfluß ausgeübt als in seiner frühen und



reifen Zeit. Auch die englische Malerei, jetzt vermittelt durch Boudin, gewinnt durch atmosphärische Fernsichten neue Belebung. Der Malstil beginnt sich zu beruhigen und leuchtende Farbwerte, die ihren Schönheitswert zu erkennen geben, beherrschen die abendlichen Himmelsflächen. Die „Vergitterung“ der Vordergründe wird zugunsten von Baumgruppen, die einen „denkmalhaften“ Charakter annehmen, bestimmt, siehe Kat.-Nr. 46 „Groupe de chênes, Apremont“ (Abb. 2). Es ist die Zeit, in der Rousseau um jeden gefällten Baum im Wald von Fontainebleau trauert, und er sagt mit Recht: „Man kann wohl aus einem dieser Bäume tausend Latten schneiden, aber aus tausend Latten keinen Baum machen.“ Diese fast kultische Baumverehrung wird durch eine Fülle von Baumskizzen, die erhalten geblieben sind, bestätigt. Der Baum in der Landschaft ist für Rousseau der Haltepunkt oder aber das zentrale Motiv einer jeglichen Komposition. War der Wald für Rousseau in der reifen Zeit der Ort, der ihn gleichsam von der Außenwelt isolierte, indem hier ein „Gitter“ vor diese gestellt wurde, so ist in der späten Periode der Wald gleichsam der Standpunkt, von dem aus Rousseau wiederum den Blick in die Ferne richtet; vgl. Kat.-Nr. 39 „Sortie de forêt a Fontainebleau soleil couchant“ (Abb. 3). Kulissenhaft verspannt sind die Stämme und das Astwerk mit den Bildseiten. In allen Schaffensperioden hat sich der Maler bemüht, die Spezies der Baumformen genau wiederzugeben. Die Typen setzt er stets voneinander ab, er stellt sie oftmals frei, um ihre Charakteristik klar zu unterscheiden.

Diese Absicht der Richtigkeit der Grundformen führte Rousseau auch dahin, die photographischen Mittel zu nutzen. Zusammen mit Daubigny widmet er sich der photographischen Darstellbarkeit der Landschaft. Damit ist Rousseau einer derjenigen Künstler, die eigenwillig eine kompositionelle Gestaltung des Naturbildes vorzeichneten, jedoch bereit waren, die Typik der Einzelform in jedem Fall zu berücksichtigen. Die Photographie war ihnen ein Hilfsmittel, die Spezies zu ergünden und im Werk genau wiederzugeben. Darüber hinaus jedoch scheuen sich die Künstler nicht, auch in das Abbild der Photographie kompositionell einzugreifen. Es ist jene Epoche, die bereit war, die Möglichkeiten der Technik und des künstlerischen Sehens zu einer harmonischen Einheit zu verbinden.

Siegfried Wichmann

## REZENSIONEN

WALTER HENTSCHEL, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*. Berlin 1967, Deutsche Bauakademie, Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur. 2 Bände, 552 S. Text, 581 Abbildungen.

Mit dieser Veröffentlichung erhält die Literatur zur sächsischen Baukunst im 18. Jahrhundert eine ausführliche Ergänzung in einem fast unbekanntem Teilgebiet, das vor genau einem halben Jahrhundert schon Cornelius Gurlitt beschäftigt hatte. Um so überraschender wirkt die Fülle an bislang noch unbekanntem Zeichnungen und Fakten im neuen Text- und Bildband.

Der Titel spricht ohne Übertreibung von „sächsischer“ Baukunst in Polen. Die Bauten von August dem Starken und seinem Sohn in Polen zeigen deutlich genug ihre aus-