

# Toujours la même chose? Corot in Karlsruhe

## Camille Corot. Natur und Traum.

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe,  
29. September 2012–20. Januar  
2013. Kat. hg. Staatliche Kunsthalle  
Karlsruhe in Zusammenarbeit mit  
Margret Stufmann. Heidelberg,  
Kehrer Verlag 2012. 488 S.,  
zahlr. Farbabb.  
ISBN 978-3-86828-332-7. € 58,00

**D**ass dies die erste monographische Ausstellung des Meisters der Idylle, der melancholischen *Souvenirs* und der „brumes argentées“ in Deutschland war, ist eine verblüffende Tatsache. Selbst Alexandre Cabanel, sein eine Generation jüngerer Kollege in der Salonjury von 1864, ist ihm zuvorgekommen. Aber während die Präsentation des extrovertierten Erfolgsmalers der *Naissance de Vénus* von 1863 – ein Jahr vor Corots intimem *Souvenir de Mortefontaine* – im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Frühjahr 2011) nur eine verkleinerte, dafür aber durch den Modedesigner Christian Lacroix geschmacklerisch überhöhte Übernahme aus Montpellier war (vgl. die Rezension von Ekkehard Mai in: *Kunstchronik* 7/2011, 367ff.), hat die Karlsruher Kunsthalle eine genuin eigene Schau realisiert, die sich mit ihren 203 Katalognummern auf der Höhenlage der großen Pariser Ausstellungen von 1975 (Hélène Toussaint) und 1996 (Vincent Pomarède) bewegte und deren im besten Sinne kennerschaftliche Konzeption und Präsentation auf alle inszenatorischen Effekte verzichten konnte. Sie hätte noch umfangreicher werden sollen und können, aber eine spürbare Mittelkürzung in der lau-

fenden Planung erzwang den Verzicht auf bereits zugesagte Leihgaben (im Katalog durch Sternchen gekennzeichnet). Die Kunsthalle Karlsruhe hatte sich erneut (nach der großen Delacroix-Ausstellung von 2003/04) der Mitarbeit von Margret Stufmann, einer der besten Kennerinnen insbesondere der Zeichnungen des französischen 19. Jh.s, versichert, die neben Dorit Schäfer als Kuratorin wirkte und ihre weitverzweigten Kontakte und Kenntnisse mehr oder weniger verborgener Sammlerstücke in das Projekt einbrachte.

## LANDSCHAFTEN ODER TRÄUME?

„Natur und Traum“ – das scheint in seiner Konjunktion des Disparaten auf den ersten Blick einer jener Untertitel zu sein, wie sie ständig mit mehr oder weniger Glück erfunden werden. Hier aber trifft er den Kern der Sache und des Problems, wie es Corots jahrzehntelanger journalistischer Wegbegleiter Théophile Gautier in seiner Salonbesprechung von 1867 formulierte: „Au nom de Corot, l'imagination évoque un paysage idyllique où flotte un vague souvenir virgilien, avec de grands arbres grisâtres se balançant comme des plumes sur un ciel argenté, un gazon qu'anime l'ébauche d'une danse de nymphes, une flaque d'eau que traverse une barque [...]“. Aber er sei sicher, dass der Künstler, wenn er nur wolle, „pourra sortir [...] de ces limbes où une poétique rêverie l'égaré. Il ne tient qu'à lui de déchirer cette brume d'un rayon de soleil. Nous avons vu dans son atelier des études d'une force de ton, d'une netteté de contour et d'une puissance de rendu incroyables“ (*Théophile Gautier. Bonjour Monsieur Corot. Ensemble des articles de 1836 à 1872*, hg. v. M.-H. Girard, Paris 1996, 86). Und zwei Jahre später, in der Salonkritik von 1869, kommt Gautier auf die hier erinnerten frühen Ölskizzen aus Italien zurück: „ces études, admirables d'ailleurs, que nous avons vues autrefois

chez le peintre, – il y a bien longtemps de cela – n’avaient aucun rapport avec la manière actuelle du peintre, qui semble avoir oublié complètement Gensano, le lac Nemi, l’Acqua Acetosa pour Ville-d’Avray“ (ebd., 94).

Gewiss: Gautier, der 1864 umstandslos *Souvenir de Mortefontaine* als ein Meisterwerk anerkannt hatte, „où la réalité semble vue à travers les poésies du rêve“, wendet sich hier gegen die inflationäre Produktion der immergleichen Muster und Versatzstücke, wie sie in Corots letzten fünfzehn Jahren stattfand (Abb. 1). Aber in der fast wehmütigen Erinnerung an die nun Jahrzehnte zurückliegenden ersten Atelierbesuche wird doch ein problematisches Spannungsfeld sichtbar, das auch jede monographische Ausstellung auszuhalten und plausibel zu machen hat: das zwischen „réalité“ und „rêve“ – nicht nur im gelungenen Augenblick des einzelnen Werks, sondern auch und vor allem in der weiten zeitlichen Erstreckung dieses so eigentümlichen, ganz für sich stehenden Œuvres. Und hier, das haben die Forschungen von Vincent Pomarède gezeigt, genügt es nicht, etwa in *Le Matin. Danse de nymphes* von 1850 (Paris, Musée

d’Orsay) den Wendepunkt von der historischen zur „lyrischen“ Landschaft, von der biblischen oder mythologischen Erzählung in bedeutsamem, komponiertem Ambiente zum zeitlos-bukolischen Augenblick im diffus-träumerischen Licht zu erkennen. „Stimmung“ tritt hier an die Stelle von Erzählung.

Das bereitet sich von längerer Hand vor: 1839 mit *Un soir, paysage, ou Le batelier, effet de soir* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum) mit seinem melancholischen Kahn-Motiv und 1840 mit der Tendenz zu Stillstand und Stimmung in dem ansonsten noch „klassischen“ *Paysage, soleil couchant ou Le Petit Berger* (Pomarède, *Le souvenir recomposé*, in: *Corot, un artiste et son temps*, hg. v. Chiara Stefani/Pomarède/Gérard de Wallens, Paris 1998; ders., J.-B. C. Corot, *Souvenir de Mortefontaine*, Paris 2010). Zwei dieser drei Schlüsselbilder (*Le Matin* und *Le Petit Berger*) waren in Karlsruhe zu sehen: im Moment der Peripetie des Ausstellungs-Parcours, der mit einer glänzenden Auswahl aus den frühen Ölskizzen begann, in denen – jedenfalls soweit sie in Italien entstanden – „force du ton“ und „puissance de rendu“ das fast paradoxe Resultat

schneller Wahrnehmung und Arbeit sind. Licht und Kontur: In von hinten beleuchteten Szenarien modellieren starke Schatten Felsen oder antike Ruinen zu quasi skulpturaler Plastizität (besonders eindrucksvoll: *Ponte nomentano*).

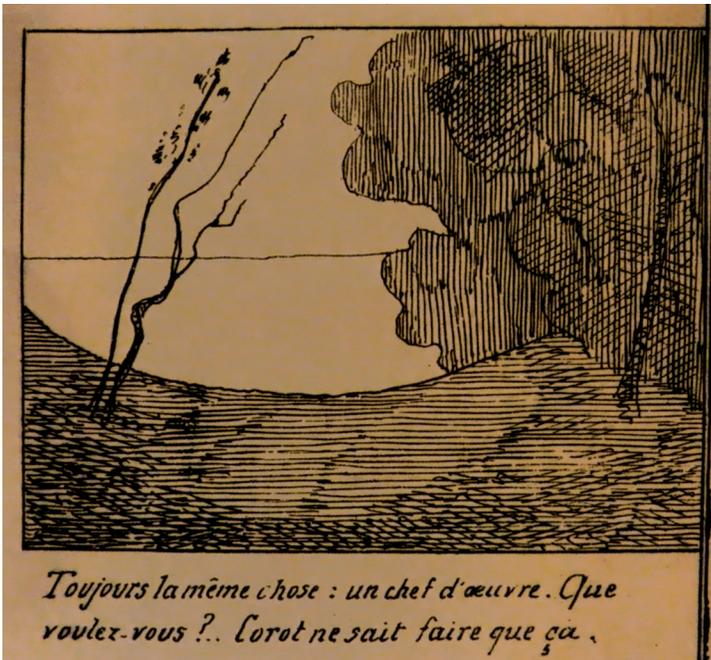


Abb. 1 André Gill, Karikatur „Toujours la même chose...“, in: *Le Salon pour rire*, Paris 1864 (Vincent Pomarède, *Souvenir de Mortefontaine*, Paris 2010, Abb. 10)



Abb. 2 Camille Corot, *Vue prise à Riva, Tyrol italien*, 1834. St. Gallen, Kunstmuseum (Kat.nr. 90)

Das ist ein ausgezeichnete Fundus für die großen Landschaften, die Corot ab 1827 für den Salon einreicht, in Karlsruhe eindrucksvoll präsent mit *Campagna romana ou La Cervara* (Zürich) mit dem heraufziehenden Unwetter (ein vergleichender Blick auf Johann Christian Reinharts „Sturmlandschaften“ wäre aufschlussreich) – aber auch für die von Gautier gerühmte biblisch-heroische *Agar dans le désert, paysage* von 1835 (Kat. Paris 1996, Nr. 61), in der die Felsen aus Civita Castellana mit Bäumen aus dem Wald von Fontainebleau als bedeutungsvolle Chiffren eines „paysage composé“ vereinigt sind (leider nicht in Karlsruhe).

### SOUVENIRS, SOUVENIRS

Aber eine der frühen Ölskizzen (*Le lac de Piediluco*, 1826), die wie so viele andere bis zu seinem Tod in Corots Atelier geblieben, also nie öffentlich geworden war, schlägt bei grundsätzlich analoger Lichtregie einen überraschenden, anderen Ton an: silbiger Dunst; Rahmung eines lichten Fernblicks durch beidseitig aufsteigende, tief verschattete Felsen; Spiegelung im Wasser, deren symmetrie-

stiftender Effekt die Lichtzone umso prominenter macht – das ist eine andere Behandlung von Licht und Kontur und zugleich ein symbolisch bedeutsam festgehaltener Blick, der dann 1834 mit weit größerer Sicherheit in einer Skizze von der zweiten Italienreise (*Vue prise à Riva, Tyrol italien*, Kunstmuseum St. Gallen) wiederkehren wird (Abb. 2). Diese Ölskizze aus Riva und ihre Kontinuität verbürgenden Folgen weit über den „Bildwandel“ von 1850 hinaus waren der Schlüsselmoment der Karlsruher Ausstellung. Der Katalog widmet ihnen ein eigenes Kapitel, profunde eingeleitet durch Dorit Schäfer und flankiert durch einen Aufsatz von Norbert Miller.

Wann Corot begonnen hat, sich mit dem Thema der *Souvenirs* zu beschäftigen, ist eine zentrale Frage der Untersuchungen von Vincent Pomarède. Als Titel bzw. in einem Titel taucht der Begriff erst ab 1855 auf, aber in der Sache, und das wird deutlich an dem, was Miller in Anlehnung an James Joyce mit „Epiphanie“ in Riva bezeichnet, ist er immer schon da – kein mild-konturauflösender Rückblick aus einer melancholischen zweiten Lebens-



Abb. 3 Corot, Le Lac, effet de nuit, um 1870. Reims, Musée des Beaux-Arts (Kat.nr. 93)

hälfte, sondern künstlerischer Habitus und eine tief ins Werk eindringende Formation. Der Moment in Riva löst ein, was in der Ölskizze vom Piediluco-See vorerst nur angedeutet war – und das in solcher Prä-  
 gekraft, dass das hier gefundene und ergriffene „Bild“ als Kompositionsschema ein Leben lang erinnert und reproduziert wird: „[...]jener spätabendliche Augenblick in Riva, als ihm der Blick aus einer engen, von tief verschatteten Bäumen umstandenen Bucht, an steilen Bergwänden entlang und auf den Gardasee hinaus zu einem unvergessbaren Lebensgleichnis wurde“ (Miller, Kat., 391).

**D**ies prägt kompositorisch und damit zugleich auch inhaltlich – im Sinne des Gleichnischarakters – eine große Zahl der späten Werke. Der Blick auf eine Zone des Lichts und in der Ferne verschwlebende Berg-Konturen, die Spiegelung im See, die rahmenden Bäume mit einem asymmetrischen Übergewicht der rechten Seite: *Effet du Matin ou La compagnie de Diane* von 1855 (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts) und *Souvenir de Mortefontaine* von 1864 (Paris, Louvre) sind ebenso angelegt, aber auch (ausnahmsweise spiegelver-

kehrt) die vielleicht noch typischere *Solitude, Souvenir de Le Vigen, Limousin* von 1866 (Madrid, Slg. Thyssen-Bornemisza) mit ihrem ganz vorn auf der Leinwand liegenden, flirrenden Laubwerk, die in Karlsruhe als Point de vue den Ausstellungsparcours beschloss (hierzu auch Margret Stoffmanns Katalogbeitrag „Lyrik und Erinnerung“).

### HISTORIE, PASTORALE, FIGUREN

Die Ölskizze von Riva aber mit ihrem Motiv der abendlichen Überfahrt im Kahn leitete in Karlsruhe eine Folge von vier die ganze Lebensspanne des Künstlers umfassenden großformatigen Bildern ein, die Variationen eines Ausgangsmotivs zu nennen zu schwach wäre. Sie folgen mit wachsender Intensität der Logik des *Souvenir*, sind Akte einer immer neuen Vergegenwärtigung der „Epiphanie“ von Riva: das kurz nach der Ölskizze in Angriff genommene Salonstück *Vue prise à Riva, Tyrol italien* aus der Münchner Neuen Pinakothek (das übrigens neben *Hagar dans le désert* Corots zweite, von der Kritik kaum beachtete Salon-Einsendung von 1835 war), dann *Soleil couchant, site du Tyrol italien* von 1850 (Marseille, Musée des Beaux-Arts) und zwei die Urszene ins *clair de lune* einer Seelenlandschaft

versetzende Bilder von 1870 (Reims, Musée des Beaux-Arts, Abb. 3) sowie 1874 (Privatsammlung), aus deren Titel der konkrete Landschaftsverweis völlig getilgt ist. Das einzige explizit *Souvenir de Riva* betitelte Werk dieser Folge aus Cincinnati (Kat. Paris 1996, Nr. 131), das die Zeitlücke zwischen 1850 und 1870 signifikant geschlossen hätte, fiel dem Sparzwang zum Opfer. Aber auch so präsentierte sich die Gruppe als ein Herzstück der Ausstellung, gleichermaßen zurück wie nach vorne weisend – auf italienische Frische und die „brumes argentées“ der Ile-de-France und des Valois.

Mit „Historie und Pastorale“ hatte Margret Stufmann diesen zentralen Raum überschrieben (und mit einem eigenen Katalogkapitel eingeleitet), in dem neben dem zeitlosen Nymphenreigen von *Le Matin*, dem bukolischen *Petit Berger* und der Riva-Gruppe auch die heroische Pastorale *Homer et les bergers* (1845, Saint-Lô, Musée des Beaux-Arts) sowie die buchstäblich aus dem Keller der Mairie von Rosny-sur-Seine geholte, halb private, halb ihren Zweck für die dortige Kirche erfüllende *Fuite en Egypte* zu sehen war – ein neuerlich hoch symbolischer „paysage composé“ aus italienischen und französischen Landschaftselementen (geht es hier tatsächlich doch um die Rückkehr der Hl. Familie aus Ägypten in die Heimat), die das Fehlen der *Agar dans le désert* vollständig kompensierte.

Corots Figurenbilder – die zu seinen Lebzeiten nie öffentlich gewordenen kleinformatischen Familienporträts; die träumerisch in sich gekehrten, über einen dem Rezipienten rätselhaft bleibenden

Anlass nachsinnenden „Fantasiefiguren“; schließlich die Atelierbilder – bildeten Reflexionsinseln in einer ganz am Leitfaden der Landschaftsmalerei konzipierten Ausstellung.

**EMOTION, REFLEXION, REZEPTION**

Die mit Arbeiten zur Emotionsforschung hervorgetretene Kerstin Thomas gibt (im Anschluss an die Winterthurer Ausstellung *L'Armoire secrète. Eine*



Abb. 4 Corot, *L'Atelier de Corot*, um 1865–68. Washington D.C., National Gallery of Art [Kat.nr. 118]

*Lesende im Kontext* von 2011 und die dortigen Katalog-Essays von Oskar Bättschmann und Vincent Pomarède; vgl. die Rezension von Veronica Peselmann in: *Kunstchronik* 9/10/2011, 482ff.) ihrem Katalogbeitrag „Corot und die Ästhetik der *Rêverie*“ nach einem aufschlussreichen Rousseau-Exkurs die entscheidende rezeptionsästhetische Wendung. Nicht nur repräsentieren die im Modus der *rêverie* gegebenen Figurenbilder beispielhaft „ein poetisches Prinzip, das der künstlerischen Produktion zugrundeliegt“ und das dem emotionalen Ausdruck den Vorzug vor dem bloßen Natureindruck gibt, sie sind auch „als Rezeptionsanweisungen an den Betrachter zu verstehen“, wie Thomas in einer brillanten Kurzanalyse der *Ateliers* mit ihren genrehaft kostümierten Frauen zeigen kann: Neben der Versunkenheit der Figuren, die den Blick von den (Landschafts-)Bildern auf der Staffelei schon wieder abgewandt haben (Paris, Musée d’Orsay; Lyon, Musée des Beaux-Arts), steht – als deren Bedingung – die aktive Auseinandersetzung mit dem Bild, einmal sogar mit direkter, das Gemälde berührender Geste (Washington, National Gallery of Art; *Abb. 4*): „Die richtige ästhetische Haltung, die Corot hier vorführt und die seine Gemälde herausfordern, ist die einer sowohl passiven wie aktiven Rezeption. Die Wahrnehmung ist wie bei Rousseau nicht allein als einführende Anteilnahme verstanden, sondern als Tätigkeit, die zur Erkenntnis führt. Durch diese Rezeptionsanweisung [...] erhebt er nichts weniger als den Anspruch, eine neue Ästhetik zu formulieren“ (Kat., 373). Liest man die Atelierbilder so, dann wird es doppelt plausibel, warum sie in der Ausstellung der Riva-Gruppe gegenüber hingen: Emotion und Reflexion in Engführung.

Unter den weiteren Katalogbeiträgen ist Ulrich Moschs luzide Erörterung dessen hervorzuheben, was die Corot in der Literatur seit jeher diffus zugeschriebene „Musikalität“ tatsächlich bedeuten könnte („Musikalische Landschaften?“). Hier wird aus der Sicht des Musikwissenschaftlers präzise zwischen einem nur metaphorischen und einem analytisch tatsächlich aufschließenden Gebrauch des Attributs der Musikalität unterschieden, ebenso wie zwischen Musizieren und Musik,

bloßem Vollzug und Text. Führt man das konsequent durch, dann bleibt so gut wie nichts Greifbares – allenfalls die auf eine Selbstäußerung Corots zurückgehende Vermutung, dass der leidenschaftliche Opern- und Konzertbesucher imstande war, sich komplexe musikalische Verläufe (hier Beethovens 5. Symphonie) aus der Erinnerung vorzustellen – und das wäre wirklich sehr viel. Aber was mag das am Ende etwa für die Bildorganisation bedeutet haben?

Zum Schluss noch einmal zurück zu *Souvenir de Mortefontaine*. Das Bild von 1864 erinnert auch, so Norbert Miller im zweiten Teil seines Aufsatzes, an die unter anderem im verlassenen Park und am See von Mortefontaine spielende, 1853 erschienene Erzählung *Sylvie. Souvenirs du Valois* von Gérard de Nerval, Corots altem Freund aus den gemeinsamen Bohème-Tagen der frühen 1830er Jahre in der Impasse du Doyenné, der 1855 Selbstmord begangen hatte – Erinnerungen über Erinnerungen. Aber Nervals Idylle ist, wenn auch kunstvoll schwebend, gebrochen: Das Dorfmädchen Sylvie hat sich dem Prozess der Verstädterung nicht völlig entziehen können. Drei Jahre zuvor, 1850, noch unter dem Eindruck der Revolution von 1848 und ihrer Folgen, hatte Hector Berlioz in einer kleinen Novelle *Montmorency. – Idylle* mit grausamer Ironie das Negativbild eines völlig deprivierten Dorfmädchens gezeichnet (*Les Soirées de l’Orchestre*, Paris 1968, 272–277). Nichts davon bei Corot, der jede gesellschaftliche und politische Beunruhigung sorgfältig vermieden hat. Der von Kerstin Thomas so überzeugend skizzierten „neuen Ästhetik“ Corots steht befremdlich die Eskapade der Einbildungskraft in eine unbeschädigte Welt gegenüber, die ebenfalls ab 1850 definitiv zu werden scheint, wenn die Nymphen im Silberlicht das Regiment übernehmen.

---

DR. KLAUS HEINRICH KOHRS