

Unverkäufliche Leseprobe



Andreas Schwab
Zeit der Aussteiger

Eine Reise zu den Künstlerkolonien von Barbizon
bis Monte Verità

2021. 333 S., mit 57 Abbildungen im Text sowie 16
Farbabbildungen im Tafelteil

ISBN 978-3-406-77524-6

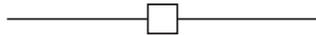
Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/32395363>

Andreas Schwab

ZEIT DER AUSSTEIGER

Eine Reise
zu den Künstlerkolonien
von Barbizon
bis Monte Verità



C.H.Beck

Mit 57 Abbildungen im Text
sowie 16 Farbabbildungen im Tafelteil

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2021
www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: geviert.com, Nastassja Abel
Umschlagabbildungen: Vorne: Peder Severin Krøyer,
«Die Frau des Malers im Rosengarten», 1883,
Skagens Museum, Dänemark; Foto: © Bridgeman Images
Hinten: John Lavery, «Auf der Brücke bei Grez», 1884;
© National Gallery of Ireland/Heritage Gift, Lochlann and
Brenda Quinn, 2008, Foto: Roy Hewson
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
Druck und Bindung: Pustet, Regensburg
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 77524 6



klimateutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

Einleitung 9

Leben an Traumdestinationen	9
Moderne Menschen	12
Ein grenzenloses Europa	14
Ein Reigen	15
Spurensuche	18

Jean-François Millet ↓ 20

Barbizon 25

Auberge Ganne	25
Inszenierte Natur	29
Exotische Landbevölkerung	31
Bohème auf dem Land	35
Bethlehem der modernen Malerei	36
Ikonen, Landschaften und Millets Tochter	38
Unerfüllte Liebe	41

↑ Ida Gerhardi ↓ 43

Pont-Aven 49

Das wilde Armorika	49
Wassermühlen und Bois d'Amour	51
Guenn, das wilde Fischermädchen	54
Lehrjahre und trocknende Wäsche	57
Kunst ist eine Abstraktion	59
Bretonische Kultgegenstände	61
Mit Ölgeruch verpestet	63

↑ P. S. Krøyer ↓ 65

Skagen 76

Das außergewöhnliche Licht	76
Freiluftmuseen	78
Schiffswracks und andere Katastrophen	80
Kranke Liebe	81
Hip Hip Hurra	83

↑ Marianne Stokes ↓ 86

Capri 93

Die Blaue Grotte	93
Per aspera ad astra	98
Via Krupp	100
Knabenliebe	102
Villa Lysis	103
Ärzte und Scharlatane	104
Zarte Romanzen	108
Schule für die Technik der Revolution	109
Der Herr aus San Francisco	117

↑ Alma Mahler-Werfel ↓ 119

Altaussee 123

Einsame Wanderer	123
Tourismus im Alpendorf	125
Im Wahn berauschen	127
Sonnwendbuschn und Naturbegeisterung	128
Symphonische und symbolische Gipfelerlebnisse	132
Neurasthenische Krise	132
Achtzehntes Jahrhundert in den Neigungen	134
Herrschaftsvilla mit Automobil	135
Refugium am See und Verdüsterung	138
Anti-Heimatroman	142

↑ Arthur Schnitzler ↓ 144

Taormina 150

Das griechische Theater	150
Künstler und Bürgermeister	151
Hotels in verschiedenen Preisklassen	152
Fischer im Paradies	156
Der Immoralist	158
Villa Cuseni	161
Blüte-Platz der Queerheit	167
Schwimmende Beautyfarm	169
Geschmeidige, sonnenstarke Körper	172

↑ Truman Capote ↓ 176

Tanger 183

Eine Stadt der Fassaden und falschen Fährten . .	183
Tor zum Orient	185
In die Wüste	186
Flüchtige Bekanntschaften und intensive Beziehungen	192
Ende der Welt	193

↑ John Singer Sargent ↓ 197

Korfu 205

Griechenlandbegeisterung vom Oberdeck	205
Sehnsuchtsort	209
Achilleion – mehr Stuttgart als antikes Griechenland	210
Gorgo-Kult	213
Ein Fall von literarischem Puritanismus	216
Gefühl des Losgelöstseins von der realen Welt . .	217
Konsequenter Eskapismus	220

↑ Carl und Gerhart Hauptmann ↓ 223

Worpswede 234

Farbdämon	234
Gegen den Akademismus	236
Mädchen mit Freiheitsdrang	239
Hosendamen	241
Deutscher Protest und Protest gegen den Protest	242
Düngerkarren und Bildermalen	245
Mythos und Paula-Kult	250

↑ Charlotte Bara ↓ 251

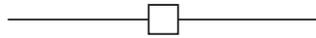
Monte Verità 257

Ein neues Leben	257
Sinnsucher und wandernde Vegetarier	260
Salat von früh bis spät	262
Sommerschule für Bewegungskunst	265
Eine Scheinheirat	266
Erotomanien	269
Foxtrott, Walzer, Mazurka	274
Die Klarwelt der Seligen	277
Flachdach oder Landesstil?	283
Bankier des Kaisers im Lufthemd	285

↑ Harald Szeemann 289

Anmerkungen	295
Bibliografie	317
Abbildungsverzeichnis	321
Personenregister	325

Einleitung



Leben an Traumdestinationen

Den Impuls haben viele von uns schon verspürt: dem ganzen komplizierten Alltag zu entfliehen, dem Termindruck, den tausend Verpflichtungen des Arbeits-, Freizeits- und auch des Privatlebens und irgendwo, weit abgeschieden, möglicherweise an einer fernen Küste, mit ein paar Gleichgesinnten selbstverantwortlich neu anzufangen und sein Leben in Eigenregie zu gestalten. Am Morgen, nach einer ausgedehnten Yogasession unter Palmen mit Blick auf das leicht bewegte Meer, würde man sich an den Computer setzen und sich mit der Welt verbinden. Ein paar Stunden später, nur unterbrochen von einem leichten Lunch, wäre das Tagwerk vollbracht. Der Nachmittag und Abend würde ganz den eigenen Interessen gewidmet sein: Endlich hätte man Zeit, zu schreiben, zu malen oder zu meditieren; auch das Feiern dürfte nicht zu kurz kommen, man würde ... – vielfältig sind die Fluchtphantasien, doch in den allermeisten Fällen eint sie etwas: Es sind bloße Phantasien, die die meisten von uns nie umsetzen, obschon in eindrucksvoll bebilderten Reportagen attraktive, braungebrannte Frauen und Männer in ihren Zwanzigern ihr selbstbestimmtes Leben an fernen Destinationen in den allerhöchsten Tönen preisen. Manche von ihnen lassen uns an ihren Abenteuern sogar auf einem eigenen Youtube-Kanal teilhaben. Wir, die wir in festgefühten Verhältnissen leben, sehen uns diese Filme mit einem unbestimmt sehnsüchtigen Gefühl an und gönnen uns, wenn es hochkommt, einmal einen verlängerten Urlaub oder eine mehrmonatige Weltreise.

Eine Minderheit jedoch steigt wirklich aus – und das ist kein ganz neues Phänomen: Immer wieder seit dem 19. Jahrhundert haben sich

Menschen auf das Abenteuer eingelassen, ihr Leben, zumindest für eine gewisse Zeit, auf eine komplett neue Grundlage zu stellen. Bezeichnenderweise waren es in vielen Fällen Künstlerinnen und Künstler, die den Neuanfang an einem anderen Ort wagten. Als Randfiguren der bürgerlichen Gesellschaft und Freiberufler befanden sie sich ohnehin in einer prekären Position. Um den damit verbundenen Schwierigkeiten zu trotzen, schlossen sich nicht wenige zu alternativen Gemeinschaften zusammen. Fernab der hektischen Welt der Städte wollten sie in gemeinschaftlicher Verbundenheit und ohne Störung an ihren Werken arbeiten, abends gesellig zusammensitzen und darüber sprechen. Ihre Entscheidung begründeten viele der früheren und gegenwärtigen Aussteiger mit der landschaftlichen Schönheit oder dem milden Klima. Eher selten machen sie sich hingegen klar, dass ihr selbstbestimmtes Dasein letztlich vom ökonomischen Ungleichgewicht der Welt begünstigt wird, das sich in unterschiedlichen Preisniveaus äußert.

1886 schreibt August Strindberg über seinen Aufenthalt in Grez-sur-Loing: «Ich stelle mir vor, einige Sommer meines Lebens darauf zu verwenden, Europa zu entdecken, so wie Stanley Afrika entdeckte! Alle Welt schreibt über die Hauptstädte, die Museen, die alten Denkmäler, die Zeitungen und die Agenten der Polizei, über die Theater und über die Hotels, aber keiner spricht über die Menschen auf dem Lande und über deren Lebensweise, obwohl sie es sind, auf denen die Stadt und die ganze Gesellschaft ruht.»¹ Die damaligen Aussteiger gingen davon aus, dass sich abseits der Städte ein ursprünglicheres und besseres Leben entdecken lasse, eines, das noch nicht durch Industrialisierung und die damit einhergehenden Folgeprobleme deformiert worden sei. Die rücksichtslose Zerstörung der Landschaft, die Verdrängung von Wäldern und Bauernhöfen durch Fabriken und Kohlegruben, die wachsenden tristen Großstädte ließen den Wunsch entstehen, aufs Land und in die Provinz zu gehen.

Wie ambivalent diese Suche ist, lässt sich am Gemälde *Auf der Brücke bei Grez* (1884) des irischen Malers John Lavery ablesen. Ein junger Mann blickt neugierig auf zwei Frauen, deren traditionelle Kleidung sie als Landbewohnerinnen ausweist. Die beiden schenken



Wie eine Allegorie des Zusammenlebens von Künstlern und Einheimischen: John Lavery bildet auf der oft gemalten Brücke von Grez seinen irischen Malerkollegen Frank O'Meara und zwei einheimische Frauen ab.

dem jungen Städter, der mit den Händen in den Hosentaschen und hohen Reitstiefeln elegant dasteht, keine Beachtung. Eine an die Brückenbrüstung angelehnte aufgezugene Leinwand und ein klappbares Tischchen, das zum stehenden Aquarellieren verwendet wird, stellen die Utensilien des Malers dar. Es handelt sich um Laverys irischen Landsmann Frank O'Meara, der zu diesem Zeitpunkt einunddreißig Jahre alt ist. Oder beobachten die beiden Frauen den Fremden heimlich aus den Augenwinkeln? Jedenfalls lassen sie es den malenden Geck nicht merken. Im Hintergrund sind über dem bloß angedeuteten Fluss die am Ufer stehenden Bäume und die Bürgerhäuser von Grez zu erkennen.

Laverys Bild lässt sich als Allegorie des Zusammenlebens von Künstlern und Einheimischen in Künstlerkolonien verstehen. Die Einheimischen werden zu einem Subjekt des Interesses, die ländliche Kultur wird neu entdeckt und erforscht. Volkskundler wie Rudolf Meringer und Ferdinand Andrian sammeln Volkssagen und dokumentieren die Konstruktionsweisen von Bauernhäusern, die sie in verschiedene Typen unterteilen. Paul Bowles zeichnet mit einem

Tonbandgerät die marokkanischen Dialekte und Gesänge auf. Gefährdete oder bereits verschwundene Traditionen wie die Sommerwendfeiern werden neu belebt. Mit ihren Werken tragen die Künstler maßgeblich zur Popularisierung der Volkskultur bei.

Moderne Menschen

Das Interesse für die «rückständige» und sesshafte Landbevölkerung steht in einem merkwürdigen Kontrast zu den Lebensumständen der Künstler. Denn sie gehören zu den mobilsten Bevölkerungsgruppen und bereisen ganz Europa, wie der amerikanische Landschaftsmaler Arthur Hoeber berichtet: «Hier [in Pont-Aven] verkehrten Männer, die italienische Sonnenuntergänge und das Blau des Mittelmeers gemalt hatten; die sich im Schatten eines Orangenbaums in Capri ausgeruht oder die kühleren Farbtöne des Nordkaps und die Schönheiten der norwegischen Fjorde studiert hatten.»²

Die Künstler erscheinen als moderne mobile Menschen, man könnte sie, überspitzt gesagt, als Trendsetter, Influencer und Frühversionen der heutigen digitalen Nomaden bezeichnen. Sie bewegen sich als ökonomisch selbstverantwortliche Individuen durch den geografischen und sozialen Raum, sie wählen ihren Wohnort unter Gleichgesinnten in einer schönen landschaftlichen Umgebung und sind trotzdem in der Stadt präsent. Denn auch die abgeschiedenste Künstlerkolonie bleibt in vielfältiger Hinsicht mit den Metropolen Paris, London oder Berlin verbunden. Dort ist der Sitz der Museen, der Galerien und der Verlagshäuser, dort findet das kulturelle Leben statt, auf welches sich die Künstler immer noch beziehen, selbst wenn sie ihren Aufenthaltsort dauerhaft in die Künstlerkolonie verlegen. Als Privatpersonen ziehen sich die Künstler zwar aufs Land zurück, aber mit ihren Werken prägen sie den gesellschaftlichen Diskurs in den Metropolen, und dort generieren sie zumeist auch ihre Einkünfte.³ Selbst ein Schriftsteller wie Henry Miller, der auf Korfu keine Zeitungen liest und grundsätzlich keinen Anteil am Weltgeschehen nimmt, ist davon nicht ausgenommen. In der später veröffentlichten Reisebeschreibung *Der Koloss von Maroussi* stellt er seine

dortige Lebensweise dar und übt eine Gesellschaftskritik, die ihn als aufmerksamen Zeitgenossen ausweist.

Innerhalb der Künstlerkolonien führt der Bonus der Fremdheit zu schwach ausgeprägter sozialer Kontrolle: Die Künstler haben hier die Freiheit, ein nonkonformistisches Leben zu führen. Daher entwickeln sich in diesem geschützten Rahmen neue Lebensstile, die sich erst deutlich später in der gesamten Gesellschaft durchzusetzen beginnen, manche von ihnen erst im 21. Jahrhundert. Dazu gehören die Frauenemanzipation und das Spiel mit verschiedenen Geschlechterrollen ebenso wie das nahezu offene Ausleben einer freieren Sexualität. Nicht nur in Capri und Taormina werden Homosexualität, Bisexualität, Polyamorie und Queerness zu einer realen Option; zahlreiche lesbische und schwule Paare, denen wir begegnen werden, können in Künstlerkolonien ähnlich wie in der anonymen Großstadt ihrer sexuellen Neigung unbehelligt nachgehen, was von den Einheimischen oft mehr toleriert als begrüßt wird. Die noch stark von der Religion geprägten gesellschaftlichen Moralvorstellungen beginnen sich unter dem Einfluss der oft freigeistigen oder zumindest kirchenfernen Künstlerinnen und Künstler zu wandeln.

Viele von ihnen kämpfen für ein selbstbestimmtes und modernes Ich. Sie wehren sich gegen die Uniformierung des Menschen im industriellen Zeitalter und betonen stattdessen ihre ausgeprägte Individualität. Sie wollen die körperfeindlichen Dogmen des 19. Jahrhunderts, wofür symbolisch das Korsett steht, hinter sich lassen und legen Wert auf Selbstverwirklichung. Manche von ihnen, etwa auf dem Monte Verità in der Schweiz, ernähren sich bewusst vegetarisch und legen großen Wert auf eine gesunde Lebensweise. Damit verbunden ist eine Hinwendung zum Ästhetischen und eine Lust, diesen Lebensstil ostentativ zu zeigen und andere an ihm teilhaben zu lassen.

Mit ihrer Bohèmegeesinnung nehmen die Künstlerinnen vorweg, was sich in der Nach-68er-Generation unter dem Stichwort des «erweiterten Kunstbegriffes» ausbreitet: Kunst und Leben gehen ineinander über. Nicht mehr die Werke sind der Grund für die Daseinsberechtigung des Künstlers, sondern das richtige, das authentische

Leben. Überspitzt gesagt, wird die Darstellung des Künstlerischen wichtiger als die Kunst selbst. Damit verbunden ist ein unsteter, aktionistischer Lebenswandel, der oft von ökonomisch prekären Bedingungen bestimmt wird.⁴

Doch selbst in den Künstlerkolonien bleiben Tabuzonen bestehen. Nicht alles ist für die Öffentlichkeit bestimmt. Der von Frank Brangwyn mit homosexuellen Motiven bemalte Speisesaal in der Casa Cuseni in Taormina darf beispielsweise nur auf Einladung des Villenbesitzers Robert Kitson besichtigt werden. Anderes wird heute kritischer gesehen als zur Zeit der Entstehung: Die Fotografien Wilhelm von Gloedens aus Taormina, in denen er junge Männer häufig nackt in Szene setzt, oder der Umgang mit südländischen oder arabischen Knaben, wie Oscar Wilde und André Gide ihn beschreiben und teilweise ausleben, gelten heute kaum noch als Anschauungsbeispiele für eine erstrebenswerte liberale Grundhaltung. Vielmehr stehen sie für einen problematischen zwischenmenschlichen Umgang in sozial und ökonomisch ungleichen Verhältnissen. In die Inszenierungen des befreiten Lebens schleichen sich häufig, wie wir sehen werden, auch kolonialistische Bilder der weißen, städtischen und häufig männlichen Überlegenheit ein.

Ein grenzenloses Europa

Das Leben in den Künstlerkolonien ist von einer bewussten Abgrenzung zur bürgerlichen Gesellschaft bestimmt. Die Künstlerinnen und Künstler suchen eine Gegenwelt zum Konkurrenzdruck in den Städten, zum übersteigerten Nationalismus und zum allgegenwärtigen Krisengefühl, das sie seismografisch aufnehmen. Innerhalb ihrer Blase, wie wir das heute nennen würden, bewegen sie sich in einer Wirklichkeit, in der Nationalstaaten keine dominierende Rolle spielen. Die meisten von ihnen sind kosmopolitisch eingestellt und viel stärker an Kunst als an Politik interessiert. Sie nehmen allgemeine künstlerische Trends auf und transportieren sie bis in die hinterste Provinz – und von dieser zurück in die Metropolen.

Untereinander funktionieren die Künstlerkolonien wie kommu-

nizierende Röhren: Taucht ein künstlerischer Gedanke oder Sujet irgendwo auf, so dauert es häufig nicht lang, bis man ihm auch andersorts begegnet. Selbst ein so unscheinbares Motiv wie die in der Sonne trocknende Wäsche haben Helene Schjerfbeck in Pont-Aven (Tafel 4), Marie Krøyer in Skagen oder John Singer Sargent in Italien gemalt. Sinnfälligstes Beispiel dieser Konvergenz sind die mit Bildern ausgeschmückten Speisesäle der Künstlerhotels, die es in klassischer Weise in Barbizon, Pont-Aven, Skagen und Capri und an vielen anderen Orten gibt. Auch Vogelers Barkenhoff in Worpswede, die Casa Cuseni in Taormina oder das Achilleion auf Korfu sind dieser Tradition zuzuordnen. Nur auf dem Monte Verità verzichteten die Betreiber bewusst auf eine Ausmalung der Innenräume: Die Landschaft, die durch das Fenster scheint, soll hier Bild genug sein!

Künstlerische Gegenbewegungen gibt es sowohl in den großen Industrienationen England, Frankreich und Deutschland wie auch in den kleineren Staaten: sie sind ein gesamteuropäisches Phänomen. In einer Zeit, in der die Nationalstaaten häufig miteinander verfeindet sind und gegeneinander Kriege führen, treffen sich die Künstler aus allen Ländern an den einschlägigen Orten, leben friedlich, ja freundschaftlich miteinander und verfolgen ähnliche ästhetische Ziele. Ansatzweise stehen sie bereits für einen gemeinsamen Kulturraum, für ein geeintes Europa. Aber auch unter Künstlern erschweren nationale Vorurteile das Zusammenleben. Aufgrund der Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 weigert sich Jean-François Millet, den 1874 eigens seinetwegen nach Barbizon gereisten Max Liebermann zu empfangen. Trotzdem ist bei Liebermanns Gemälde *Die Kartoffelernte* von 1875 der Einfluss Millets unverkennbar.⁵

Ein Reigen

Das Gliederungsprinzip dieses Buches ist einfach: Elf Personen, darunter Ida Gerhardi, Marianne Stokes, Alma Mahler-Werfel, Arthur Schnitzler, Truman Capote und Gerhart Hauptmann, begleiten uns in zehn verschiedene Künstlerkolonien. Nach einer Zeit des Aufent-

halts machen wir uns mit einer dort lebenden Künstlerin oder einem Künstler in die nächste Kolonie auf – wie bei einem Reigen nach dem Vorbild von Arthur Schnitzlers berühmten gleichnamigen Theaterstück. Zu Beginn führt uns Jean-François Millet nach Barbizon, der Mutter der Künstlerkolonien Europas. Von dort nimmt uns Ida Gerhards nach Pont-Aven mit, wo wir auf den Maler P. S. Krøyer treffen, mit dem wir nach Skagen weiterreisen, bis wir am Schluss auf dem Monte Veritàe anlangen, wo uns der «wilde Denker» Harald Szeemann in Empfang nimmt. Von Skagen an der Nordspitze Jütlands bis nach Tanger an der marokkanischen Küste, von der Finistère, der äußersten Spitze der Bretagne, bis nach Korfu erstreckt sich ein immenser geografischer Raum, der in dieser Darstellung wie mit Siebenmeilenstiefeln durchmessen wird. Die gewählte Form des Reigenes legt nahe, dass es sich um ein reales gegenkulturelles Netzwerk von Künstlerinnen und Künstlern im Zeitraum von 1850 bis in die 1950er Jahre handelt, die reisen und sich an den einschlägigen Orten begegnen.

Selbstverständlich soll mit diesem Vorgehen nicht suggeriert werden, dass es sich bei dem hier vorgestellten Reigen um den einzigen möglichen handelt. Dessen Konstruktionscharakter wird schon allein daran deutlich, dass sich die chronologische Ordnung nicht immer einhalten ließ. Mit gleichem Recht hätten Orte wie St Ives, Laren, Nidden oder Murnau, um nur ein paar zu nennen, eingefügt werden können. Auch bei jeder einzelnen der gewählten zehn Künstlerkolonien hätte man sich für andere Hauptfiguren entscheiden, andere Sachverhalte darstellen, andere Kunstwerke beschreiben, sogar ein eigenes Buch verfassen können. Das Ziel bestand gerade nicht in einer umfassenden Darstellung der jeweiligen Schauplätze, vielmehr sollen ihre spezifische Atmosphäre und ihre «Intensitäten» spürbar werden. Bewusst habe ich den Blick nicht vornehmlich auf die dort verkehrenden Berühmtheiten gelenkt. Höchstens Eingeweihten bekannte Maler wie Nicolae Grigorescu oder zu Unrecht vergessene Schriftstellerinnen wie Maria Lazar fanden daher ebenso Platz wie kanonisierte Größen. «Stars» waren bestimmt wichtig für eine Künstlerkolonie, sie konnten sie prägen, aber in nicht wenigen Fällen, wie

bei Paul Gauguin in Pont-Aven, gilt dies stärker in der Retrospektive als während ihres Aufenthalts. Daher steht in diesem Buch bewusst nicht Gauguins Pont-Aven, nicht Burroughs' Tanger und nicht Mackensens und Vogelers Worpswede im Zentrum. Denn in Pont-Aven verkehrte ebenfalls die junge Helene Schjerfbeck, in Tanger Jane Bowles und in Worpswede Paula Modersohn-Becker und Julie Wolfthorn, also Künstlerinnen, die (zumindest zu Lebzeiten) längst nicht die gleiche Aufmerksamkeit erhielten wie ihre männlichen Kollegen.

Als Künstler – manchmal bewusst auch: Künstlerinnen im generischen Femininum – werden hier kreativ tätige Menschen bezeichnet, keineswegs nur bildende Künstler oder gar Malerinnen. Der Fokus ist viel weiter gefasst:⁶ Maler, Schriftstellerinnen, Intellektuelle, Musiker und, ganz besonders wichtig, Lebenskünstlerinnen, die viel stärker durch ihre stilbildende Lebensart prägend sind als durch unvergängliche Werke, so wie es der «Taorminese» und homosexuelle Schriftsteller Roger Peyrefitte über den Dichter Jacques d'Adelswärd-Fersen formuliert: «Er hätte Baudelaire sein wollen und tröstete sich mit dem Gedanken, dass Baudelaire vielleicht ein Müßiggänger wie er hätte sein wollen.»⁷

Kunsthistorische Erwägungen über Stile und Maltechniken spielen in diesem Buch nur eine untergeordnete Rolle. Die Abfolge der «Ismen» – für Pont-Aven beispielsweise Realismus, Naturalismus, Impressionismus, Synthetismus, Symbolismus – sind für die Künstler selbst, die sich gerne einer bestimmten Schule zuordnen und sich von einer anderen abgrenzen, zwar häufig sehr wichtig. Dies gilt jedoch weniger für ihre Entscheidung, in einer Künstlerkolonie zu leben, die von anderen Motiven bestimmt ist. Gerade in der hier praktizierten flaneurhaften Beschreibung mit zahlreichen Figuren über zehn verschiedene Schauplätze werden übergreifende Motive herausgearbeitet, die in einer gesonderten Betrachtungsweise leicht übersehen werden.

Spurensuche

Flaniert man heute durch ehemalige Künstlerkolonien, wird man, die richtige Perspektive vorausgesetzt, immer wieder auf die Vergangenheit stoßen: Ist das nicht der Eingang des Hotels Victoria in Taormina, den Johann Viktor Krämer erst im Brief an seine Eltern skizziert und später in Öl gemalt hat? Und dieser Blick von Capri über das tiefblaue Meer auf den Vesuv – ist er nicht ebenso prächtig, wie ihn Adrian Stokes mit vielen Superlativen beschrieben hat? Wie bei einem Palimpsest überlagern sich die Zeiten an einem Ort, wodurch den realen Schauplätzen eine besondere Bedeutung für die historische Erkenntnis zukommt. Noch in seiner heutigen Gestalt vermittelt der reale Ort Ansichten, Stimmungen und Emotionen, in denen die frühere Erfahrung der Künstler spürbar wird. Um die jeweiligen Künstlerkolonien aus möglichst vielen Blickwinkeln darstellen zu können, habe ich auf sehr unterschiedliche Quellen zurückgegriffen: Aufzeichnungen der Künstler in Tagebüchern, Notizen, Briefen und nachträglich veröffentlichten Erinnerungen werden ebenso herangezogen wie ihre künstlerischen Werke, das heißt die Gemälde, Grafiken, Skizzen, Fotografien, Romane und Partituren. Die Eigenaussagen werden kontrastiert durch Quellengattungen anderer Herkunft wie Werbungen und Plakate, Auszüge aus Reiseführern und Zeugnisse der einheimischen Bevölkerung, die jedoch leider sehr selten sind.

«Ist das literarische Reisen nicht ein Widerspruch in sich?», hat Barbara Piatti gefragt. «Lässt sich ein Schauplatz überhaupt außerhalb des Buches besichtigen?» Ihre Antwort: «Offenbar ja. Denn trotz aller Einschränkungen sind literarische Schauplätze in Kombination mit ihren realweltlichen Pendants Portale in andere Welten. Über sie scheint sich ein Teil der fiktionalen Welt zu materialisieren, scheint greifbar, begehrbar, spürbar zu werden.»⁸ Doch auch das Gegenteil kann der Fall sein: Nicht selten sind es die literarischen und künstlerischen Quellen, die einen Ort erst erhellen und fassbar machen. Manchmal kann dieses Vorgehen sogar zu Enttäuschungen führen, dann nämlich, wenn sich das Eintauchen in historische

Künstlerkolonien durch Lektüre und Kunstbetrachtung viel plastischer, geradezu realer anfühlt als der Spaziergang durch den Ort selbst.

Nur sparsam habe ich Hinweise auf heutige Verhältnisse integriert, beispielsweise auf Museen, Gedenktafeln oder im Originalzustand erhaltene Wandbemalungen. Das vorliegende Buch kann daher keinen aktuellen Reiseführer ersetzen; praktische Informationen wie Anfahrtswege, Preise und Öffnungszeiten finden sich ohnehin am präzisesten im Internet. Gleichwohl spricht nichts dagegen, das entsprechende Kapitel vor oder während der Reise an einem der beschriebenen Orte zu lesen – und sich mit ihm zu Exkursionen an Schauplätze oder in die Literatur leiten zu lassen!

Jean-François Millet ↓



Als einer der wenigen Maler lebt Jean-François Millet mit seiner Frau und seinen neun Kindern ganzjährig in Barbizon. Sein amerikanischer Schüler Edward Wheelwright beschreibt ihn wie folgt: «Ich hatte gehört, er wäre ein derber Bauer: Bauer oder nicht Bauer, Millet ist ein Edelmann von Gottes Gnaden.»

In Paris wird der Bauernsohn nicht wirklich heimisch. Zwar kann er schon erste Erfolge als Künstler vorweisen, doch die Werke, welche seinen Ruhm begründen, werden erst in Barbizon entstehen. 1849, mit fünfunddreißig Jahren, kommt Jean-François Millet erstmals in den kleinen Ort im Süden von Paris, der damals noch kaum bekannt ist. Zu-

nächst lebt er in Chailly in der Nähe, bevor er in Barbizon selbst eine entsprechende Unterkunft findet. Nichts Luxuriöses: Er mietet für sich und seine sich ständig vergrößernde Familie eine Wohnung mit zwei Zimmern. Zum Malen hat er nur einen unterhalb des Straßenniveaus gelegenen Raum mit einem kleinen Fenster.

Erst der mit der Zeit wachsende Erfolg Millets auf dem Kunstmarkt macht es möglich, dass der Maler mit seiner Frau Catherine Lemaire in ein größeres Haus direkt an der Hauptstraße von Barbizon ziehen kann. Der große Gemüsegarten hinter dem Haus erlaubt wenigstens zum Teil eine Selbstversorgung. Die Rollenverteilung zwischen den Ehepartnern ist klassisch. Er verdient mit seinen Kunstwerken das Geld, sie ist für den Haushalt und die Erziehung der Kinder zuständig, von denen sie nicht weniger als neun haben. Mit ihrer mutigen Zuversicht soll sie ihrem Mann aber auch eine zuverlässige Stütze bei seinen häufigen Depressionen gewesen sein.¹

In einer ehemaligen Scheune richtet Millet sein Atelier ein. Als Luxus lässt er einen Dielenboden verlegen. Die Einrichtung ist einfach, aber erlesen. Auf Wandbrettern stellt Millet Kopien der *Elgin Marbles* auf – jenes Wandfrieses, den Lord Elgin mit brutaler Gewalt aus dem Parthenon auf der Akropolis in Athen hat herausbrechen lassen, um sein schottisches Landhaus damit zu verschönern. Längst hat Millet sich entschieden, dass er nicht mehr von Barbizon wegziehen will. Fast als einziger Maler hat er seinen ständigen Lebensmittelpunkt hier. Als ungeselliger Mensch, der froh ist, seine Ruhe zu haben, vermisst er den Trubel des Stadtlebens nicht. Erst nach Jahren fasst er zu Théodore Rousseau, dem anderen großen Maler von Barbizon, Vertrauen, und noch viel länger braucht es, bis sie Freunde werden. Regelmäßig gehen die beiden Maler gemeinsam auf einen Spaziergang.

In Barbizon begeistern Millet die Nähe zur Natur und die Landschaft. Er legt sich auf den Boden und sieht den Wolken beim Segeln zu. Einem Freund schreibt er: «Wenn Sie nur die Schönheit des Waldes sehen würden!» Er strahle eine Ruhe und Größe aus; die Bäumen würden einander etwas zuflüstern, aber in einer Weise, dass die Menschen es nicht hörten, weil sie nicht über die gleiche Sprache verfügten.² Aber fast noch mehr als der Wald gefällt ihm die Ebene nördlich von Barbizon. Auf den

Feldern beobachtet er die Bäuerinnen und Bauern bei ihren typischen Tätigkeiten: beim Pflügen, beim Säen, beim Dreschen, beim Lesen der Ähren.

Auch die Tätigkeiten rund um den Hof interessieren ihn: das Pfropfen der Obstbäume, das Schlachten der Tiere, das Scheren von Schafen und das Spalten von Holz. Millet ist der erste Maler, der die schweißtreibende bäuerliche Arbeit in ihrer ganzen Würde und Gravität darstellt. 1850 wird sein *Sämann* im Pariser Palais Royale ausgestellt, was einem Ritterschlag gleichkommt. Millet hat seine Bestimmung gefunden: Die Natur und die Menschen in ihr werden zu seinem Lebensthema, das ihn nicht mehr loslässt.

In Millets wohl berühmtesten Gemälde *Die Ährenleserinnen* von 1857 arbeiten drei gebückte Frauen mit auf den Boden gerichteten Blicken auf einem spätsommerlichen Feld. Sie stehen exemplarisch für das erschöpfende Arbeitsleben, gleichzeitig jedoch behalten sie ihre Würde. «Ihr karges Dasein bildet einen Kontrast zu den reichen Ernteerträgen in der Ferne: Heuschober, Garben, Wagen und zahlreiche eifrige Erntearbeiter. [...] Das flache Licht der untergehenden Sonne hebt die Volumina im Vordergrund hervor und verleiht den Ährenleserinnen ein plastisches Aussehen. Es bringt ihre Hände, Nacken, Schultern und Rücken zur Geltung und frischt die Farben ihrer Kleider auf.»³

Für den Kunstkritiker Théophile Gautier erfasst Millet mit seinen Bildern der werktätigen Bevölkerung die wahre Poesie des Landes: «In seinen Bildern ist das Säen, Ernten und Pfropfen eine geweihte Handlung, die ihre eigene Größe und Schönheit besitzt, gepaart mit einem Hauch an den Dichter Vergil erinnernder Schwermut.»⁴ Der wortkarge Millet hat sich nur gelegentlich zu seinem Werk geäußert, am ehesten noch in den Briefen an seinen Galeristen und Freund Albert Sensier. An einer dieser raren Stellen erklärt Millet sein Kunstverständnis: «Man sitzt unter einem Baum und erfreut sich der Ruhe und Behaglichkeit, die das Leben spendet, und plötzlich sieht man auf dem schmalen Weg ein schmales Wesen mit schweren Reisigbündeln daherkommen. Die unerwartete und sprechende Art, in der eine solche Gestalt vor uns auftaucht, ruft uns sofort die ernste Bestimmung des menschlichen Daseins – die Arbeit – ins Bewusstsein.»⁵ Zustimmend nimmt Millet die

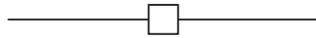
Naturalismustheorie von Jules-Antoine Castagnary auf. Kurz zusammengefasst, besagt sie, dass der Bauer und die Bäuerin nicht von der Natur getrennt werden können. Genau wie der Baum oder der Stier gehören sie zu ihr, aus künstlerischer Sicht stellen sie bloß die höchste Ausformung einer Folge dar, die mit der Pflanze beginnt und mit ihnen endet.⁶ (Die Meinung der Landbevölkerung zu dieser Theorie hat ihr Verfasser allerdings nicht eingeholt.)

Zeitlebens verwahrt sich Millet gegen die Unterstellung, ein Sozialist zu sein. Mit der entstehenden Arbeiterbewegung hat er nichts am Hut. Ihm steht der Sinn nicht danach, das Schicksal der Landbevölkerung zu verbessern. In seiner Sichtweise geht sie zwar einer harten, aber dafür sinnerfüllten Arbeit nach. In ihren schwielen Händen und ihren verschwitzten Gesichtern erkennt er eine eigene Poesie – eine mythische Ursprünglichkeit, die den Städtern längst abhandengekommen sei.⁷ Diese Position bekräftigt er auch in einer Kontroverse, die 1859 zwischen ihm und Charles Baudelaire entbrennt. Für Baudelaire sind Millets Bauern düster und schicksalsergeben (*sombre et fatal*). Sie hätten schulmeisterlich eine zu hohe Meinung von sich selbst, und das mache sie für ihn hassenswert. Um jeden Preis wolle Millet zur Poesie der Natur eine Moral hinzufügen. Der angegriffene Millet verteidigt sich: Zwar würden einige ihm vorwerfen, er negiere den Charme des Landlebens, das sei aber eine Fehlinterpretation: «Ich finde viel mehr als Charme: eine unendliche Herrlichkeit.» Diese könne sich in den unterschiedlichsten Facetten äußern, im blühenden Löwenzahn, der hinter den Wolken verschwindenden Sonne oder den arbeitenden Pferden.⁸

Vom zunehmenden Trubel in Barbizon hält Millet sich fern. Lieber zieht er mit der gleichen Ausdauer, mit der ein Bauer sein Feld abschreitet, Strich um Strich den Pinsel über die Leinwand. Manchmal sitzt er Jahre an einem Werk, bis er mit ihm zufrieden ist. Er weigert sich, an den ab 1867 im Hotel Siron organisierten Ausstellungen teilzunehmen. Als ihn der amerikanische Maler Edward Wheelwright anfragt, ob er sein Schüler werden könne, reagiert Millet zunächst unwirsch ablehnend. Erst die Aussicht auf eine regelmäßige Bezahlung, die Wheelwright anbietet, stimmt ihn um. Also treffen sie sich jede Woche und besprechen die in der Zwischenzeit entstandenen Arbeiten Wheelwrights. Zurück in

den USA, erinnert sich dieser an seinen Mentor: «Ich hatte gehört, er wäre ein derber Bauer: Bauer oder nicht Bauer, Millet ist ein Edelmann von Gottes Gnaden. Er ist ein großer, starker Mann mit vollem, schwarzem Bart und grauen, durchdringenden Augen, mit einer mehr hohen als breiten Stirn, so viel ich in dem Augenblick sehen konnte, als er den breiträndigen Strohhut lüftete. Ich musste sofort an Michelangelo und an Richard Löwenherz denken.»⁹

Barbizon



Auberge Ganne

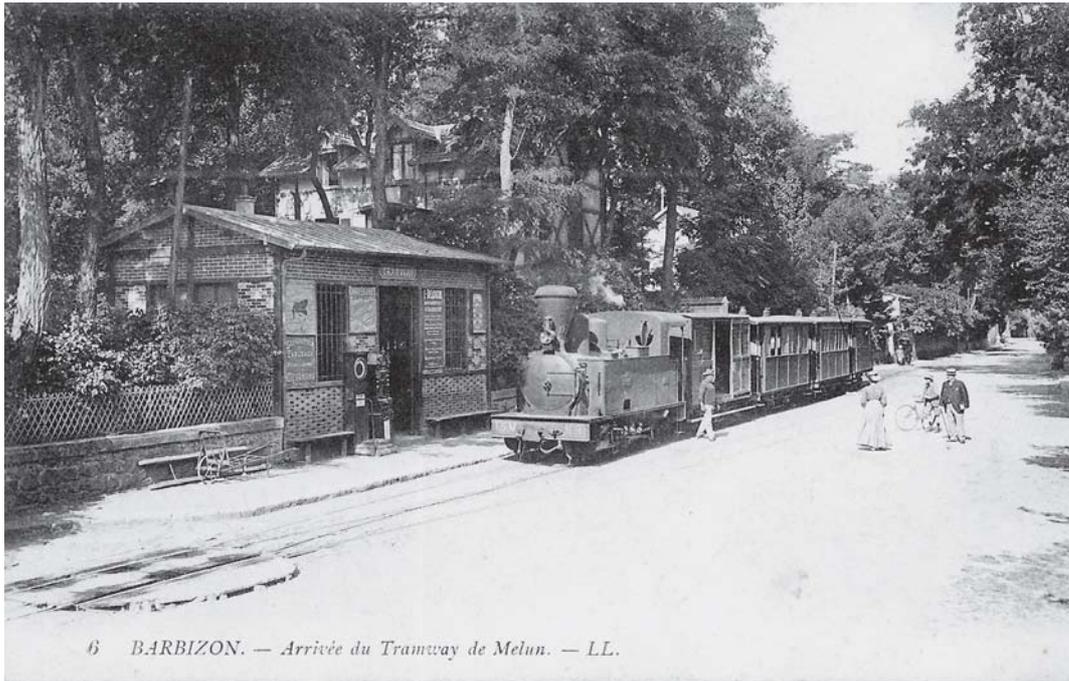
Als die ersten Maler mit der *Patache*, der berüchtigten Knochen-schüttler-Kutsche, nach Barbizon an den Rand des Waldes von Fontainebleau kommen, umfasst der Weiler nicht mehr als hundert Häuser. Es gibt hier weder eine Kirche noch eine Schule, aber, und das ist viel wichtiger, eine Herberge in der Dorfmitte. Seit 1824 wird sie vom Ehepaar François und Edmée Ganne betrieben. Im Erdgeschoss haben sie einen kleinen Krämerladen eingerichtet. Dort gibt es außer dem Offizierssaal, auf der anderen Seite neben der Küche, bald auch einen Künstlersaal, in dem alle gemeinsam essen. In den bescheidenen Kammern im Obergeschoss sind die Gäste einquartiert, zunächst hauptsächlich Franzosen ausnahmslos männlichen Geschlechts, ab 1849 vermehrt auch Engländer, Iren und Amerikaner und ab 1851 Belgier und Holländer sowie Deutsche. Auch Künstler aus Italien, Rumänien, Ungarn, Russland und Polen verkehren in der Auberge Ganne und bleiben oft mehrere Wochen bis Monate. Der Anteil der Künstlerinnen in Barbizon ist mit geschätzten drei Prozent so gering wie in keiner anderen Künstlerkolonie.¹

Die Künstler arbeiten bei schlechtem Wetter drinnen in den bis heute zugänglichen Ateliers hinter dem Innenhof, bei gutem strömen sie in die umliegenden Wälder und auf die Felder. Dafür werden sie von den Wirtsleuten mit einem Imbiss und einer Flasche Wein ausgestattet. Solange Barbizon noch ein Geheimtipp ist, stört sie kaum jemand bei der Arbeit. Abends kehren die Maler von ihren Streifzügen in die Auberge Ganne zurück. Gegenseitig kritisieren sie die an den Wänden aufgereihten Werke und setzen sich an den üppig



gedeckten Tisch, um mit Scherzen, Gesang und viel Rotwein den Tag ausklingen zu lassen.

Wenn sich der richtige Anlass bietet – und der bietet sich nicht selten –, werden Feste gefeiert. Eines, nämlich die Hochzeit der Wirtstochter Louise Ganne mit dem späteren Fotografen Eugène Cuvelier, hat Olivier de Penne 1859 in einem Gemälde festgehalten. *La Noce de la fille Ganne* zeigt die Festgesellschaft wohl schon spät-abends in ausgelassener Stimmung. Corot ist als Trauzeuge zu erkennen, ebenfalls die Maler Millet und Rousseau, welche die Scheune mit Efeu geschmückt haben. Die Kunsthistorikerin Julia Cartwright beschreibt das Fest: «Corot eröffnete den Ball und führte den Flaschentanz an zu den Klängen ländlicher Geigen. Leere Flaschen wurden in Reihen auf den Boden gestellt, und das Paar, welches eine umwarf, musste austreten. Es wurde langsam begonnen, dann schneller und schneller getanzt, bis es in einem wilden Galopp endigte, und der letzte Tänzer erhielt als Preis eine Blume der Braut.»²



6 BARBIZON. — Arrivée du Tramway de Melun. — LL.

Die gute Erreichbarkeit von Paris aus ist einer der Gründe für die Attraktivität Barbizons. Während die frühen Reisenden in die *Patache*, die berühmte Knochenschüttler-Kutsche, steigen müssen (links), fährt später die *Tramway* direkt in den Weiler (rechts).

Mit der Zeit suchen die Maler ihre eigene Bleibe. Sie mieten sich in eines der Häuschen ein, die entlang der Hauptstraße wie aufgereiht wirken, oder kaufen es gleich. Théodore Rousseau lässt in seines sogar ein hohes Fenster einbauen, damit er die großformatigen, auf den Rahmen gespannten Leinwände problemlos hinein- und hinaustransportieren kann.

Von der Präsenz der Maler in Barbizon profitiert die lokale Bevölkerung. Mancher junge Mann und manche junge Frau kann Modell stehen, andere vermieten Zimmer oder sind als Fremdenführer tätig. Der Landschaftsmaler Charles Émile Jacque zeichnet sich durch einen besonderen Geschäftssinn aus: Ab 1862 bietet er bei allen zum Verkauf stehenden Häusern in Barbizon mit. Erhält er den Zuschlag, lässt er das Haus renovieren und verkauft es mit Profit. Doch nach der Insolvenz seines Pariser Kunsthändlers gerät er in einen Liquiditätsengpass und muss seine Immobilien in Barbizon abstoßen. Er rappelt sich wieder auf und wird 1870 Besitzer ei-

nes Anwesens in der Bretagne, wo er eine Fabrik für Stilmöbel betreibt.³

Besonders in den Anfangsjahren ist das Leben für die auswärtigen Maler ausgesprochen preiswert. Sie können bequem leben, manchmal fast zu bequem, wie Robert Louis Stevenson (später wird er mit dem Roman *Die Schatzinsel* berühmt) leicht spöttisch berichtet. Denn typisch für Barbizon seien die «Snoozers» (von *to snooze* = ein Nickerchen machen). Viele junge Maler kosteten die schöne Umgebung und das Zusammensein so stark aus, dass sie künstlerisch weitgehend untätig blieben. Das müsse jedoch nicht als gravierend betrachtet werden, versichert er augenzwinkernd, Latenzphasen seien für die künstlerische Inspiration schließlich von essenzieller Bedeutung.⁴

Mit den Jahren entwickelt sich Barbizon zum Missfallen der Pioniere zum Magneten für allerlei Kunstfreunde und Hobbymaler. Mit Naturnähe und Ruhe ist es nicht immer weit her. In einer in der Zeitschrift *Journal amusant* veröffentlichten Karikatur von 1875 verlegt ein Maler seinen Arbeitsplatz nicht an, sondern direkt *in* einen Teich. In der Bildunterschrift wird dazu erklärt: «Englische und amerikanische Maler suchen Orte, an denen kein anderer zuvor gemalt hat.»⁵

Als das neu eröffnete Hotel Siron auf mehr Luxus in den Zimmern und eine gehobene Küche setzt, erlangt Barbizon immer stärker den Ruf, ein Ort für die Elite zu sein: «Hier malt man in grauen glänzenden Handschuhen, die Havanna ersetzt die Pfeife, der Champagner den Weinkrug!»⁶ Laut Stevenson zählt der Wirt des Siron am Morgen die ausgetrunkenen Flaschen und verteilt die Kosten gleichmäßig auf die Maler, die am Vorabend im Saal gewesen sind. Dieses alles andere als unfehlbare System soll zu etlichen Diskussionen Anlass gegeben haben.⁷

Bald schon entwickelt sich das Dorf Grez-sur-Loing, zwanzig Kilometer südlich von Barbizon gelegen, zu dessen ernsthafter Konkurrenz. Die träge dahinfließende Loing bietet Möglichkeiten für Ruderpartien und andere Vergnügungen am Wasser. Hier entsteht eine neue, ländlich geprägte Bohémekultur, die in rauschenden Künstlerfesten ihren offenkundigsten Ausdruck finden wird. Kaum ein Maler

verlässt Grez, ohne ein Bild der mittelalterlichen Brücke mit ihren zehn massiven Steinbögen gemalt zu haben. Den Anfang macht der große Realist Jean-Baptiste Camille Corot zwischen 1850 und 1860: Sein in Grün- und Grautönen gehaltenes Gemälde stellt mit seiner Mittelperspektive eine klassische Vorlage dar, die Künstlerinnen wie Jelka Rosen mit ihrer flirrend-sommerlichen Version in den Folgejahren variieren.⁸

Um 1900 ist nicht einmal die Anreise nach Barbizon mehr beschwerlich: Um 8.20 Uhr besteigen die Ausflügler in Paris den Zug in südlicher Richtung. In Melun müssen sie in den *Tramway* umsteigen, mit dem sie Punkt 10.34 Uhr im bereits hauptsächlich von der Vergangenheit lebenden Künstlerort vorkommen. Ein Werbeplakat aus dieser Zeit zeigt ihnen in vier Bildern, was sie dort erwartet: Findlinge und Felsformationen in wilder Natur, mächtige Eichen, geheimnisvolle Wege, Grotten und Wasserläufe. Das Gasthaus, vor dem die Eisenbahn ihren Dampf ablässt, steht für die ausgebaute touristische Infrastruktur, mit der die Gäste rechnen können. Auf einem Felsen prangt ein Medaillon mit den Köpfen von Théodore Rousseau und Jean-François Millet. Die beiden berühmtesten Maler von Barbizon sind zu dessen Markenzeichen geworden.

Inszenierte Natur

Am Anfang der Barbizon-Begeisterung steht eine technische Innovation. Die vom Amerikaner John G. Rand 1841 zum Patent angemeldete Farbtube erlaubt ein angenehmeres Arbeiten unter freiem Himmel, da die Farben nicht mehr so kompliziert gemischt werden müssen und weniger eintrocknen. Auch deswegen erlebt die sogenannte Pleinair-Malerei einen Aufschwung. Die Künstler suchen, anders als noch in der Epoche zuvor, eine wilde, ungezähmte Natur. Sie lehnen die idealisierten Naturdarstellungen, wie sie noch im Barock und in der Klassik vorherrschten, als gekünstelt und im eigentlichen Sinn als unnatürlich ab. In ihrer Hinwendung zum authentischen Naturerlebnis folgen die Künstler dem Naturphilosophen und Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau. Dessen am Ufer des Genfersees spielendes

Werk *Julie ou La nouvelle Héloïse* avanciert zum wichtigsten literarischen Vorbild für die sentimentale Naturbeschreibung. Es begründet die Epoche der Empfindsamkeit, bei der Reisende bewusst Orte aufsuchen, die in ihnen und in der Folge auch bei der Leserschaft Gefühlsstürme auslösen.⁹

Die in Barbizon entstehenden Gemälde zeichnen sich durch eine besondere Nähe zur Natur aus. Nur selten von einem erhöhten Standpunkt aus gemalt, beziehen sie ihren Reiz viel häufiger aus «Sous-bois»-Motiven, auf denen Waldwege, Waldlichtungen und majestätische Baumriesen geheimnisvoll hervortreten. Menschen, wenn sie überhaupt auftauchen, erscheinen als Teil der Natur, nicht als ihre Beherrscher. Die zauberische und mystisch überhöhte Atmosphäre des Gemäldes *Der Wald von Fontainebleau – Die Rast der Maler* (1875) von Narcisso Díaz verweist in eine überzeitliche Dimension. Die äußerst detailreich gemalten Eichen gewinnen mit den zahlreichen Lichtreflexen auf den Blättern eine eigene Plastizität, so dass die beiden rastenden Maler nur als Nebenfiguren in der Gesamtszenerie wahrgenommen werden.¹⁰ Théodore Rousseau vertritt die Ansicht: «Derjenige, der in der Stille lebt, wird zum Zentrum der Welt.» Bei seiner Arbeit im Wald, erzählt er, fühle er sich manchmal wie ein Baumstrunk. Mit Andacht beobachte er den Hirsch bei seiner Wanderung und seiner Toilette, und in seltenen Fällen entdecke er zu seiner besonderen Freude auch andere Tiere wie die Feldmaus, den Otter oder den Salamander.¹¹

Dass diese empathische Einswerdung mit der Natur auch als Selbststilisierung zu werten ist, erkennt bereits Robert Louis Stevenson. Er weist darauf hin, dass die Wälder um Fontainebleau «durchgehend zivilisiert» und alles andere als eine Wildnis sind.¹² Tatsächlich, ab 1836 legt der Kriegsveteran und Naturliebhaber Claude François Denecourt ein dichtes Wegenetz durch den Wald. Von Théophile Gautier wird er deswegen «Silvanus» (Gott des Waldes) genannt. Die nach touristischen Gesichtspunkten erstellten Routen führen zu Baumriesen mit frei erfundenen, majestätischen Namen wie «Karl der Große» oder «Chlodwig», die eine historische Tiefe suggerieren. Im Stile des englischen Landschaftsgartens werden zu-

dem in inszenatorischer Absicht künstliche Aussichtspunkte, Höhlen, Grotten und Brunnen in den Wald integriert.¹³

Die Hinwendung zur Natur ist oft als Rückzug aus der sich industrialisierenden Gesellschaft gedeutet worden, als Absage an die städtischen Lebensformen, als ein Eskapismus vor den politischen, ökonomischen und sozialen Veränderungen der Epoche.¹⁴ Auf ideengeschichtlicher Ebene mag diese These einiges für sich haben. Aber die Abwendung von der Stadt ist höchstens partiell, viel eher sind das Land- und das Stadtleben zwei sich ergänzende Lebensformen. Die meisten Maler leben vornehmlich in den Sommermonaten in Barbizon, kaum einer gibt wie Jean-François Millet sein Atelier in Paris auf. Das ist auch der Grund, weshalb es nur wenige Winterbilder aus Barbizon gibt mit der bemerkenswerten Ausnahme von Ion Andreescu *Winter in Barbizon*, das schneebedeckte Häuser und kahle Bäume unter einem drohend-grauen Himmel zeigt.

In Paris, der damaligen Welthauptstadt der Kunst, erscheinen die äußerst aufwändig produzierten Kunstbände, hier publizieren die oft scharf urteilenden Kunstkritiker, und hier findet alljährlich der Salon statt, die mit Abstand wichtigste Kunstausstellung dieser Jahre. Kein Künstler verzichtet freiwillig auf eine Präsentation seiner Werke dort, nur angenommen werden längst nicht alle. Die Konkurrenz ist riesig und die Jury für ihre strenge Auswahl bekannt. Wer es schafft, dem winken Ehre, Ruhm und materieller Erfolg. Théodore Rousseau erhält den Ehrennamen «Le Grand Réfusé», weil seine Werke 1836, 1838 und 1840 abgelehnt werden. Doch spätestens bei der Pariser Weltausstellung 1855 triumphiert er: Der Herzog von Morny, ein Halbbruder Napoleons III. sowie einflussreicher Unternehmer und Kunstsammler, kauft ihm nicht weniger als dreizehn Gemälde zu einem hohen Preis ab.¹⁵

Exotische Landbevölkerung

Die amerikanischen Malerinnen Mary Cassatt und Eliza Haldeman, beide Anfang zwanzig, studieren nach einer Ausbildung an der Pennsylvania Academy of Fine Arts an verschiedenen privaten Akademien

in Paris. 1867 besuchen sie gemeinsam Barbizon. Eine Unterkunft finden sie in Courances, ein paar Kilometer westlich davon. Von dort schreibt Haldeman an ihre Schwester ganz begeistert über den primitiven Stil, auf den sie hier auf Schritt und Tritt trifft. Das Bauernhaus, in dem sie malen, kommt ihr so europäisch wie romantisch vor: «Es ist mehrere hundert Jahre alt, und seine Balken sind ganz schwarz und wurmzerfressen.» Die Einheimischen nehmen die beiden Bürgerstöchter aus gehobenem Haus ausgesprochen freundlich auf: «Die Leute waren sehr herzlich und brachten uns einige Pfannkuchen, um uns zu bewirten.» Doch einen leichten Degout will Haldeman nicht verschweigen: «Ich nehme aus Höflichkeit einen Bissen und sobald sie nicht zuschauen verstecke ich den Rest in meiner Tasche und sage ihnen, es sei gut gewesen!» 1867 werden Bilder der beiden vom Pariser Salon noch abgelehnt, ein Jahr später ist Cassatt mit *Die Mandoline* und Haldeman mit *Eine Bäuerin* auf ihm vertreten. Ab 1874 verlegt Cassatt ihren Wohnort definitiv nach Frankreich. Von dort vermittelt sie die ersten impressionistischen Werke Monets an amerikanische Sammler. 1894 erwirbt sie das Schloss Beaufresne an der Oise, das zu ihrem Rückzugsort wird.¹⁶

Die Pfannkuchen-Episode ist symptomatisch: Nicht nur Eliza Haldeman, sondern auch viele andere Maler pflegen gegenüber der einheimischen Bevölkerung ein ambivalentes Verhältnis. Diese gibt zwar ein gutes Sujet ab, jedoch ist der Kontakt zwischen den beiden Gruppen nur sporadisch. Im Regelfall bleiben die Künstler wie auch die Einheimischen unter sich. Sogar Jean-François Millet, der sich gerne in bäuerlicher Kleidung zeigt, verkehrt privat kaum mit Bauern. Er liebt, um es zugespitzt zu formulieren, die Idee, die er sich von ihnen gemacht hat, deutlich mehr als die im Dorf herumstapfenden Einzelexemplare. Im privaten Kreis mokiert er sich gar über ihre Engstirnigkeit und ihren fehlenden Ehrgeiz.¹⁷ Das Verhältnis zwischen den beiden Gruppen ist zusätzlich von einem Machtgefälle geprägt, das sich besonders im Zugang zur Öffentlichkeit ausdrückte. Immer berichtet die eine Gruppe über die andere, welche selbst weitgehend sprachlos bleibt und keine Bestimmungsmacht über ihre Außendarstellung hat. Vielleicht erklärt sich daraus das an Verstockt-

heit erinnernde Schweigen der Landbevölkerung, ihr Grundmiss-
trauen, von dem viele Künstler berichten.

In seiner Reportage *Unter französischen Bauern* sieht der schwedi-
sche Schriftsteller August Strindberg dieses Phänomen bestätigt. Er
beschreibt mit wohlwollendem Blick, wie der stolze Bauer «mit her-
ablassendem Lächeln auf alle Fremden herab[sieht]». ¹⁸ Auch gegen-
über den staatlichen und kirchlichen Autoritäten hält er eine gesunde
Distanz. Wenn der Priester in seinem schwarzen Rock durch den Ort
geht, ziehen die «atheistischen» Bauern weder Hut noch Mütze. Sie
lachen hinter seinem Rücken, und die Messe wird nur von Mädchen
besucht, «damit sie ihre neuen Kleider zeigen können». ¹⁹ Dass
Strindbergs Beobachtungen nicht auf intimen Kenntnissen der fran-
zösischen Bauern beruhen, legt der Journalist Klas Fåhraeus nahe,
der den Dramatiker 1886 in Grez-sur-Loing besucht. In einem Arti-
kel bescheinigt er Strindberg mit sanfter Ironie einen «Spürsinn wie
der letzte Mohikaner» und ein «Gedächtnis wie ein Photograph». Er
müsse nur fünf Minuten beim alten Jacques verbringen, und schon
wisse er «buchstäblich alles über den Bauern und dessen Woh-
nung». ²⁰

Die Künstler interessieren sich besonders für alte Bräuche der
Landbevölkerung. Genau in diesem Sinne hat der italienische Maler
Francesco Netti, der nach seiner Ausbildung an der Kunstakademie
von Neapel 1869 nach Grez-sur-Loing kommt, ein Volksfest beobach-
tet. Ein junger Mann mit verbundenen Augen soll zu einem Tusch
zweier Tambouren einer Gans den Kopf abschneiden. Kinder und
Frauen, die im Schatten auf der Außentreppe eines Cafés sowie auf
Stühlen sitzen, schauen der Szene zu (Tafel 1). Nichteinheimische
sind auf dem Bild keine zu erkennen. Der Maler, als unbeteiligter
Ethnograph, stellt eine «authentische» Szene dar, die unmittelbar
dem Volksleben zu entstammen scheint. Der grausame Brauch wird
exotisiert. In vergleichbarer Weise hat Netti später, als er 1884 von
Neapel aus zu einer Reise in die Türkei aufbricht, die arabischen
«Orientalen» ins Bild gesetzt und sie dadurch dem wohligen Schauer
der Betrachtenden in den Salons dargeboten.

Die Darstellung der Landbevölkerung folgt ähnlichen Mustern,

wie sie aus kolonialen Kontexten bekannt sind. Der Schweizer Karl Bodmer ist in jungen Jahren in die USA gereist und hat auf seiner langen Reise Angehörige mehrerer Indigenenstämme besucht. Seine Bilder von ihnen, die in großen Tafelwerken erscheinen, haben ihn bekannt gemacht. 1849 lässt er sich als Freund von Millet und Rousseau in Barbizon nieder. Als er eine Anfrage erhält, für die *Annals of the United States Illustrated* Szenen zur amerikanischen Geschichte zu zeichnen, fragt er für die Zeichnung der Figuren Millet an. Dieser nimmt den Auftrag, «Zeichnungen von Wilden» auszuführen, gerne an. Bodmer selbst steuert die Landschaften bei und signiert die Tafeln auch allein.²¹

Die alltäglichen Lebensformen und Bräuche der französischen Landbevölkerung werden exotisch aufgeladen, als ebenso traditionell und urtümlich dargestellt wie die der indigenen Bevölkerung auf anderen Kontinenten. Dieser Einfluss ist sogar auf den «urfranzösischen» Bildern von Millet nicht von der Hand zu weisen. Zumindest indirekt sind sie beeinflusst von kolonialen Denkweisen, die sie in einen direkten Zusammenhang mit dem Bild des «edlen Wilden» aus der «neuen Welt» bringen. Dieser Exotismus wird sich an Gauguins Bildern aus Pont-Aven und später aus Tahiti noch viel deutlicher zeigen.

Dementsprechend bildet die Umgebung von Fontainebleau für die Maler auch viel eher ein Reservat als ein Wirtschaftsraum. Sie wehren sich gegen die Abholzung der Wälder und das Fällen mächtiger Bäume. Théodore Rousseau kann mit einer direkten Intervention bei Kaiser Napoleon III. sogar erwirken, dass 1861 ein Waldstück von 681 Hektar unter Schutz gestellt wird.²² Für die konkrete Verbesserung der Lebensumstände der Landbevölkerung, für die Modernisierung von Anbautechniken, die beginnende Mechanisierung der Landwirtschaft und die Verbesserung der teilweise prekären hygienischen Verhältnisse in den Bauernhäusern haben die Malerinnen freilich nur wenig übrig.

Eine Karikatur aus Barbizon zeigt zwei Maler beim Durchqueren der Gorge aux Loups (Wolfsschlucht). Während der eine besorgt fragt, ob es hier wirklich noch Wölfe gebe, will der andere sogleich

eine Petition zu deren Wiederansiedlung starten.²³ Auf so eine abstruse Forderung wäre im 19. Jahrhundert kein Bauer gekommen. Raubtiere, die Schafe reißen, haben für ihn keine Existenzberechtigung. Deswegen wird der Wolf in Westeuropa vollständig ausgerottet, und höchstens ein paar sentimentale Künstler trauern ihm nach. Mit vergleichbaren Frontstellungen verlaufen, nebenbei bemerkt, die gegenwärtigen Diskussionen um den Wolf: Während Naturschutzverbände, die stark von einer aufgeschlossenen städtischen Mittelschicht getragen werden, sich für eine Koexistenz von Wolf und Mensch im Alpenraum starkmachen, sind die Einheimischen, die um ihre Schafe fürchten (und das Steinwild, das sie lieber selber jagen), diesbezüglich weitaus skeptischer.

Bohème auf dem Land

Der Schriftsteller Henri Murger, der mit seinem Episodenroman *Scènes de la vie de bohème* (1848 in einer Zeitschrift veröffentlicht, 1851 als Buch) den Mythos der Pariser Bohème begründet hat, lässt sich 1855 in Marlotte in der Nähe von Barbizon nieder. Seine ebenso liebenswerten wie ironischen Schilderungen sind eine Ode an die meistens erfolglosen Künstler des Montmartre, die sich vom Leben fast noch mehr als von der Kunst treiben lassen. Sie sind weder ehrgeizig noch fleißig. Lieber stehen sie erst gegen Mittag auf. Wohlgemerkt, ohne Gewissensbisse: Wenn sie einen Tagesablauf wie die bürgerlichen Philister hätten haben wollen, wären sie welche geworden und nicht Künstler. Sie leiden unter chronischer Geldknappheit, ja Armut. Aber eigentlich ist «leiden» das falsche Wort, denn sie lassen sich aufgrund der materiellen Not ihr Leben nicht verderben. Keine Gelegenheit wird ausgelassen, in einer Dachkammer ein Fest zu feiern. Dabei stört sie überhaupt nicht, dass es zum Sitzen «nur an die Wand gemalte Stühle» gibt. Gelingt es ihnen dennoch, bei Bekannten Stühle aufzutreiben, werden diese im Verlauf des Fests dem Wohlbefinden geopfert: «Als es um Mitternacht kein Holz mehr gab, begannen die Gäste mit Sitzplätzen in Rücksicht auf die Kälte miteinander zu losen, wer seinen Stuhl ins

Feuer werfen sollte. Um ein Uhr war man so weit, daß alles stehen mußte.»²⁴

Murger ist ein begeisterter Jäger, der das ganze Jahr über mit seiner Flinte durch die Wälder streift. Einmal erlegt er acht wilde Gänse – nur leider sind sie nicht wild, sondern gehören, wie sich später herausstellt, einem Müller. Ein anderes Mal wird er vor den Staatsanwalt geladen, weil er nach Einbruch der Dunkelheit gejagt habe. «Es ist wahr», soll sich Murger nach dessen Vorhaltungen verteidigt haben, «die Sonne war bereits untergegangen, Herr Staatsanwalt, aber sie schlief noch nicht ...»²⁵ Wie bei allen Künstleranekdoten ist es nahezu belanglos, ob sie nur übertrieben oder vollständig erfunden sind. Sie sind Teil einer Strategie künstlerischer Selbststilisierung. Gerade Henri Murger ist ein Meister darin, seinen Ruf als Autor der *Bohème* zu zelebrieren. Bei abendlichen Auftritten in Hotels lässt er es sich nicht nehmen, das Lied der frivolen Musette aus dem letzten Kapitel von *Scènes de la vie de Bohème* selbst vorzutragen: «Wie einst im weißen Sonntagskleide / Verläßt mit mir du froh die Stadt, / Wir streifen leicht durch Wald und Heide / Und sind von Luft und Sonne satt. / Und abends, wenn wir heimwärts wallen, / Berauscht von Glück und süßem Wein, / Dann läßt ein Lied du froh erschallen, / Und alle Vögel stimmen ein ...»²⁶ Diese Naturbeschwörung aus dem Munde der Großstädterin Musette muss nicht notwendigerweise als Widerspruch verstanden werden: Die Künstler bringen ein Stück Lebenskultur der *Bohème* in den ländlichen Raum. Eine modernistische Auffassung der Kunst und eine Faszination für die Stadt mit ihren vielfältigen Möglichkeiten können ohne weiteres damit einhergehen.

Bethlehem der modernen Malerei

Barbizon leuchtet. Nicht wie eine Großstadt zwar, nicht wie München in Thomas Manns Erzählung *Gladius Dei*, es gibt hier keine festlichen Plätze, keine springenden Brunnen und keine antikisierenden Monumente und Barockkirchen. Aber auch hier «rollt, wallt und summt das unüberstürzte und amüsante Treiben», auch hier kann man sich vorstellen, wie «junge Künstler, runde Hütchen auf den Hinterköpfen,

mit lockeren Krawatten und ohne Stock, unbesorgte Gesellen, die ihren Mietzins mit Farbenskizzen bezahlen», spazieren gehen. «Reisende aller Nationen» finden sich in Barbizon ein, und auch ein weiterer Aspekt erinnert an München: «Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft», sie umfasst den Weiler und trägt seinen Namen in die Welt hinaus.²⁷ Barbizon ist das Urmodell einer Künstlerkolonie. Der Maler Jules Breton hat den Ort nur wenig übertreibend «Bethlehem der modernen Malerei» genannt.²⁸

Bald schon gilt ein Aufenthalt in Barbizon als unverzichtbar für alle, die es in der Welt der Malerei zu etwas bringen wollen. Wie viele andere zieht es auch die junge Berthe Morisot hierher, die sich mit knapp über zwanzig Jahren in der Pariser Kunstszene zu etablieren sucht. Noch ist sie auf der Suche nach ihrer eigenen Ausdrucksweise. In Barbizon malt sie Landschaftsbilder im Stile ihres Lehrer Camille Corot. Vollständig zufrieden ist sie nicht damit, in den späten 1860er Jahren wendet sie sich dem Impressionismus zu und zerstört die meisten in Barbizon entstandenen Bilder.²⁹

Der Barbizon-Boom zieht auch Künstler an, die bis dahin kaum durch Naturdarstellungen aufgefallen sind. Der heute fast vergessene Malerfürst Félix Ziem erwirbt 1866 ein Anwesen in Barbizon. In seinem Werkkatalog, der Gemälde aus Frankreich, Italien, Belgien, Holland, der Türkei, Ägypten, Marokko und Algerien verzeichnet, tauchen auch 24 Bilder aus dem Wald von Fontainebleau auf. Albert Sensier berichtete über Ziems Aufenthalt in Barbizon an Millet: «Ziem ist hier, und ich habe sein Gutshaus besichtigt. Er hat bereits einige Bilder gemalt in seinem Atelier, das rundum mit venezianischen Bannern geschmückt ist. Das Haus hat eine walachische Inneneinrichtung mit einem Kamin sowie Bänken und Tischen im Stil der Bohémiens. Mit dabei hat Ziem eine seiner vier Kutschen, mit welcher er bei seinen Reisen nach Korsika und Algerien sein Lager an den wildesten Orten aufschlagen konnte.»³⁰ Der unablässig umherreisende Ziem pflegt einen ausgesprochen aufwändigen und extravaganten Lebensstil. Er kann es sich leisten, denn seine bei Aristokraten beliebten Werke werden für enorme Summen verkauft. 1876 erstet er die Villa Hélène in Nizza.³¹

Ikonen, Landschaften und Millets Tochter

Nur rund die Hälfte der 253 Künstler, die sich in Barbizon nachweisen lassen, sind Franzosen.³² Aus ganz Europa und den Vereinigten Staaten strömen Malerinnen und Maler in dieses eigentlich unscheinbare Nest am Rande des Waldes von Fontainebleau. Etwa der Rumäne Nicolae Grigorescu, der hier stellvertretend für alle ausländischen Maler etwas ausführlicher beleuchtet werden soll.³³ Grigorescu wird 1838 in der Kleinstadt Pitaru als sechstes Kind eines Notars und einer Schneiderin geboren. Im Alter von sieben Jahren verliert er seinen Vater. Schon mit zehn Jahren geht die inzwischen nach Bukarest übersiedelte Halbwaise in eine Lehre beim tschechischen Porträtisten und Kleinmeister Anton Chladek. Diese schließt er zwei Jahre später ab; er beginnt Ikonen zu malen und trägt mit dieser Tätigkeit zum kargen Einkommen der Familie bei. 1853 entstehen mehrere Ikonen für die Kirche in Băicoi in der rumänischen Walachei sowie für das Kloster Căldărușani in der Nähe Bukarests. Daraufhin sucht er bei Barbu Știrbei, dem Herrscher des Fürstentums Walachei, um ein Stipendium nach. Es wird ihm gewährt, so dass er seine künstlerische Ausbildung in Bukarest auch formal abschließen kann.

1856 erhält er einen weiteren ehrenvollen Auftrag: Innerhalb des Gevierts des Klosters Zamfira, das von den Wohnhäusern der Nonnen und Wirtschaftsgebäuden umsäumt ist, hat der Patriarch der rumänisch-orthodoxen Kirche, Metropolit Nifon, die Klosterzellen erneuern und eine neue Kirche in klassizistischem Stil bauen lassen. Ihr Dach wird von einem achteckigen Turm gekrönt. Die idyllische Anlage im Grünen, damals wie heute eine Oase der Ruhe, liegt nahe dem Fluss Teleajăn knapp hundert Kilometer nördlich von Bukarest. In mehrmonatiger intensiver Arbeit führt Nicolae Grigorescu die Bemalung der Kirche in Fresko- und Öltechnik aus. Er bemalt die Ikonostase mit acht biblischen Szenen, über denen die acht großen königlichen Ikonen ernst und heilig auf die Gläubigen hinunterschauen. In seiner meisterhaften Verbindung der traditionellen Ikonenmalerei mit dem Klassizismus gelingt Grigorescu im Alter von achtzehn Jah-

ren in Zamfira ein Meisterwerk, das zu den Höhepunkten der religiösen Malerei des 19. Jahrhunderts zählt.

Jetzt endlich möchte Grigorescu sich erstmals im Ausland weiterbilden. 1857 nimmt er an einem Wettbewerb teil, als dessen Gewinn ein dreijähriger bezahlter Studienaufenthalt in Rom winkt. Über das Resultat ist er sehr enttäuscht: Ein anderer wird ihm vorgezogen, worauf Grigorescu argwöhnt, dazu sei es gekommen, weil es ihm an guten Beziehungen in die höheren gesellschaftlichen Schichten mangelte. Er scheint sich damit abzufinden, dass sein Traum, im Ausland zu studieren, nicht in Erfüllung gehen wird.

Dank privater Vermittlung gelingt es ihm 1861 doch noch, nach Paris zu fahren. Dafür setzt er sich von Bukarest aus für mehrere Tage in die Eisenbahn. Verbunden mit mehrmaligem Umsteigen, bedeutet dies eine umständliche und lange Anreise, die aber doch deutlich bequemer und schneller vonstattengeht als noch ein Jahrzehnt zuvor, als Europa noch nicht von einem Schienennetz durchzogen war.

Ab 1883 wird die Reise im Orient-Express, der zweimal in der Woche mit einem direkten Wagen von Bukarest nach Paris und zurück fährt, nochmals deutlich angenehmer werden. In Paris steigt Grigorescu im Hotel Corneille und später im Quartier Latin ab. Er nimmt Unterricht an der Kunstakademie und in privaten Ateliers. Wichtiger aber noch ist sein regelmäßiger Besuch des Louvre, wo er seine Staffelei aufstellt und in stunden-, ja tagelanger akribischer Arbeit Kopien von den Alten Meistern anfertigt.

Noch stärker wird ihn nur sein Aufenthalt in Barbizon prägen. Hier findet er zu seiner Berufung als Landschaftsmaler. Längst hat er aufgehört, Engel zu malen. In seiner Motivwahl lässt er sich von seinen Vorbildern Millet und Rousseau beeinflussen: «Grigorescu hat die Sprache von ihnen gelernt. [...] In ihrer Werkstatt – dem riesigen Wald von Fontainebleau – malte er die ersten Bäume und die erste Furche echter Erde auf die Leinwand. Dort verstand er, dass es in der Kunst nichts Bedeutungsloses gibt», schreibt der rumänische Schriftsteller Alexandru Vlahuță später über ihn.³⁴ Wie Millet beginnt Grigorescu die arbeitenden Bäuerinnen und Bauern darzustel-

len: nicht mehr mit der offensichtlichen Überhöhung seiner Ikonen, jedoch mit einer inneren Beseeltheit und einem Ausdruck der Würde. Sein früherer schematischer und konservativer Malstil wird von einer realistischen Darstellung abgelöst, die sofort Anklang findet. Schon 1867 darf er erstmals sieben Werke im Pariser Salon ausstellen. Grigorescus Gemälde *Alte Frau mit Gänsen* etwa (1868, heute im rumänischen Nationalmuseum in Bukarest) ist ein subtiles Porträt einer französischen Bäuerin, deren jahrelange Arbeit ihrer gebeugten Haltung anzusehen ist. Sie stützt sich auf einen Stock. Das Kind im Hintergrund blickt wie die Bäuerin aus dem Stall hinaus.³⁵

Mangels Quellen ist über Grigorescus Alltag in Barbizon nur wenig bekannt. In den wenigen bekannten Zeugnissen spricht er kaum über seine Erfahrungen und noch weniger über seine Gefühle. Jedenfalls schließt Grigorescu erstmals in Barbizon – weit weg von ihrer gemeinsamen Heimat – Bekanntschaft mit seinem jüngeren Malerkollegen Ion Andreescu, der ihn lange nur aus der Ferne bewundert hat. Er porträtiert ihn in fast schon impressionistisch anmutender Manier als Landschaftsmaler mit Sonnenhut, Sonnenschirm und Tornister auf dem Rücken und Leinwand unter dem Arm.

Bei seinem zweiten Aufenthalt in der Gegend von Fontainebleau lässt sich Grigorescu im nahe gelegenen Marlotte und nicht in Barbizon nieder – aus einem delikatsten Grund, wie er später notiert: «Ich verliebte mich in eine von Millets Töchtern und vielleicht wäre ich dort geblieben, wenn sie meine Gefühle nicht erwidert hätte. Aber ich dachte daran, dass sie die Tochter eines großen Künstlers sei. Da ich in keiner guten finanziellen Lage war und auch nicht sicher, diese je zu erreichen, sagte ich mir, dass es unfair sei, sie an meinem von Not und Entbehrung geprägten Leben teilnehmen zu lassen.»³⁶ Folglich sieht er davon ab, um sie zu werben. Wie um von ihr Abschied zu nehmen, malt er ein einfühlsames Porträt der jungen Frau, das sie in ihrem weißen Kleid fast schwebend umgeben von rosa Rosen zeigt (Tafel 2). Ihr zu Ehren hat Grigorescu doch eine Ausnahme gemacht: Er hat seine Geliebte aus der Ferne als Engel dargestellt.

1873 und 1874 unternimmt er Studienreisen nach Italien (Rom, Neapel und Pompeji) sowie nach Griechenland und Wien. Mit Aus-

nahme von zwei Aufenthalten in Vitré in der Bretagne 1879 und 1890 bleibt er fortan in Rumänien, wo er unzählige Bilder der rumänischen Landschaft und der Landbevölkerung malt. 1899 wird er zum Ehrenmitglied der Rumänischen Akademie ernannt. Als längst arrivierter Maler lässt er von 1902 bis 1904 in Câmpina, einer Kleinstadt mit damals 2500 Einwohnern an den südlichen Ausläufern der Karpaten, nach seinen Plänen ein Holzhaus errichten – im Stil an die rumänischen Bauernhäuser erinnernd, jedoch zweistöckig und mit seiner großen Terrasse lichtdurchflutet wie eine Sommerfrische. Im größten Raum des Hauses, durch dessen große Fenster das Licht ideal schräg auf die Staffelei fällt, hat Grigorescu sein Atelier platziert. Auf dieser Staffelei wird 1907 ein unvollendetes Werk von ihm stehen bleiben, als er überraschend im Alter von neunundsechzig Jahren stirbt.

In seinem Heimatland wird Grigorescu bis heute als einflussreichster rumänischer Maler der Moderne verehrt, seine Werke erzielen Höchstpreise auf dem Kunstmarkt. Er ist es, der den rumänischen Landschaften und der dort lebenden Bevölkerung ihr unverwechselbares Gepräge gegeben hat. Er sei nicht sicher, schreibt Alexandru Vlahuță, ob es «irgendein Land auf der Welt gibt, das sich so klar und stark in der Arbeit eines Künstlers spiegelt». Grigorescu habe mit seinen Werken die «Seele unserer Heimat» erfasst und ihr dadurch eines der kostbarsten Geschenke gemacht. Dieses ganz Eigene ist aber zu guten Teilen 2500 Kilometer westlich in Barbizon in der Nähe von Paris vorbereitet worden.

Unerfüllte Liebe

In Grez-sur-Loing erlebt der japanische Maler Seiki Kuroda eine vergleichbare Geschichte wie Nicolae Grigorescu in Barbizon. 1890 kommt er als junger Mann nach Paris, eigentlich um Jura zu studieren. Bald wendet er sich der Kunst zu und schließt sich der losen Gruppe von japanischen Künstlern an, die gerade westliche Maltechniken für sich entdecken. Schon 1891 wird ein erstes Gemälde von ihm am Pariser Salon ausgestellt; im Jahr darauf reist er nach Grez.

Seinem Tagebuch vertraut er eine delikate Geschichte an: Er verliebt sich in die Dorfbewohnerin Maria Billaut, die älteste Tochter des Metzgers von Grez. Eine Fotografie zeigt ihn, den jungen japanischen Maler, zusammen mit der Mutter Billaut und ihren fünf Kindern; Maria und er stehen ganz hinten, beide blicken unverwandt in die Kamera, ohne sich etwas von ihren Neigungen, die sie füreinander hegen, anmerken zu lassen. Kuroda malt mehrere Bilder von Maria Billaut; eines zeigt sie in der Küche. Die Geschichte führt im Dorf jedoch zu Gerüchten: «Vom Fenster aus sah ich den Schwiegersohn des Tabakladen-Besitzers in den Garten treten und durch das Fenster zu uns herüberschauen. Maria und ich saßen zusammen auf dem Sofa. Überrascht uns zu sehen, floh er. Ohne Zweifel führten solche Ereignisse zu den Gerüchten, die bald im Dorf herumgingen. Für Maria war es schrecklich, aber niemand konnte helfen.» Die Verliebtheit geht Kuroda sehr nahe; seine widersprüchlichen Gefühle sieht er im Roman *Graziella* des romantischen Dichters Alphonse de Lamartine gespiegelt. Nicht gerade hoffnungsfroh schreibt er in sein Tagebuch: «Ich weiß nicht, wie es am Schluss herauskommen wird. Ich bin sicher, dass wir mit dem Verlauf der Zeit darüber werden lachen können.» Doch er kann oder will nicht bei ihr bleiben. Im Juli 1893 kehrt er nach Japan zurück, wo er sich mit seiner in Frankreich erlernten Maltechnik erfolgreich als Künstler etablieren kann. Hier heiratet er Teruko, die er 1897 am Ahi-See in der Nähe Yokohamas porträtiert. Maria Billaut hingegen bleibt lange ledig. Erst 1924, im Alter von vierundfünfzig Jahren, feiert sie ihre Hochzeit.³⁷

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de